

Análisis de los títulos de la trilogía novelesca de Enrique Jardiel Poncela en su dimensión ética y estética

An analysis of the titles in the romanesque trilogy by Enrique Jardiel Poncela in relation to their both Ethical and aesthetic dimensions

CÉCILE FRANÇOIS

Departamento de Estudios Hispánicos
Universidad de Orléans
10 rue de Tours BP 46527. 45065, Orléans Cedex 2. Francia
cecile.francois@univ-orleans.fr

RECIBIDO: 13 DE ENERO DE 2012
ACEPTADO: 30 DE ENERO DE 2012

Resumen: Este artículo desarrolla una reflexión acerca de la proliferación de los títulos en la trilogía humorística de Enrique Jardiel Poncela. Siguiendo los planteamientos teóricos de reconocidos especialistas de la titología moderna, llevaremos a cabo el estudio a partir de diferentes perspectivas para poner de relieve su dimensión ética y estética. Lo que revela el análisis sintáctico es el afán del autor por subvertir el modo de titulación tradicional, prosiguiendo así su combate contra los convencionalismos. En el plano semiopragmático, a través de los títulos se trasparenta la figura del lector "ideal", tal como la evoca el autor en sus reiteradas declaraciones. Por fin, en el nivel estético, el análisis muestra que los títulos entrañan el boceto de un programa ambicioso de regeneración de la novela, situado a medio camino entre la tradición y la modernidad, inscribiendo así al autor y su obra dentro del amplio movimiento de la vanguardia española.

Palabras clave: Jardiel Poncela. Narrativa. Títulos. Subversión. Renovación.

Abstract: This article elaborates a line of thought on the proliferation of titles in the humorous trilogy by Enrique Jardiel Poncela. By following the theoretical postulates put forward by acknowledged specialists in the study of modern titles, we have observed this subject from a variety of angles. With regard to syntax, the analysis underscores the author's determination to refute traditional modes of title attribution and so maintain his endeavour to defeat stereotyping and conventionalism. With respect to pragmatic semiotics, it will be demonstrated how the profile of an "ideal" reader emerges from the titles, as Jardiel propounds in the numerous statements made. In conclusion and from a purely aesthetic point of view, the analysis illustrates that titles are a pre-encapsulation outlining an ambitious plan to renovate the Romanesque approach, located in between tradition and modernity, placing both the author and his work within the vast ambit of the Spanish avant-garde movement.

Keywords: Jardiel Poncela. Novel. Titles. Refute. Renovate.

En el prólogo de su primera novela, *Amor se escribe sin hache*, redactada en el año 1928, el humorista madrileño Enrique Jardiel Poncela rinde un cálido homenaje a Wenceslao Fernández Flórez a quien considera como uno de sus maestros. Lo que admira especialmente del escritor gallego es lo combativo de su humor: “Con los proyectiles de sus obras –escribe el joven novelista en la página 94– hubo un momento en que abrió un boquete en la ñoñería, en la pedantería y en la ridiculez antes dominantes”. Esta concepción agresiva del humor es la que recupera Jardiel para su “trilogía del erotismo en clave de humor”, según el marbete acuñado por Antonio Gómez Yebra (32). Redactada entre 1928 y 1930, la obra integra, además de *Amor se escribe sin hache*, otros dos títulos particularmente llamativos: *¡Espérame en Siberia, vida mía!* y *Pero...¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*

Dicha trilogía “erótico-humorística” está concebida desde el principio como una sátira de la literatura galante, un género muy en boga en el primer tercio del siglo XX. Es lo que anuncia Jardiel desde el mismo prólogo de su 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*” (98). Cabe señalar que la expresión entrecomillada (“de amor”) es una etiqueta comodín que recubre una realidad mucho más compleja de lo que parece a primera vista. Jardiel juega aquí con la extensión semántica de la locución “de amor” ya que en el prólogo mencionado emplea de manera indiscriminada los adjetivos “erótica”, “psicológica” o “amorosa” para designar este tipo de literatura. Es cierto que dichos epítetos servían en la época para hablar eufemísticamente de la literatura “sicalíptica”. Sin embargo, la lectura de las tres novelas de Jardiel muestra claramente que la trilogía se construye a partir de un amplio hipotexto que abarca todas las modalidades de la literatura “de amor”, desde la novela rosa al relato más pornográfico.

Bajo esta perspectiva, el homenaje a Fernández Flórez se debe leer como una declaración de intenciones por parte de Jardiel. Se trata para él de “abrir un boquete” en lo manido y lo trillado de la literatura “de amor” en su acepción más extensa, poniendo en solfa un discurso prefabricado, plagado de clichés y fórmulas hechas. Ahora bien, dada la originalidad de los títulos de las novelas de la trilogía, ¿no podemos pensar que la lucha contra la estereotipia empieza ya en los mismos umbrales del relato? ¿No aprovechará Jardiel Poncela la fuerza perlocutiva del título, así como el lugar estratégico que ocupa en el paratexto, para subvertir los códigos de titulación de la llamada “literatura de amor”?

LA LUCHA CONTRA LA ESTEREOTIPIA DEL TÍTULO NOVELESCO

Señal inaugural del texto, el título es el primer elemento que llama la atención en un libro y el que prima sobre todos los componentes del paratexto. Leo Hoek lo define como “un conjunto de signos lingüísticos (palabras, oraciones y hasta textos) que pueden encabezar un texto para designarlo, identificarlo, indicar el contenido global del mismo y para seducir al destinatario” (17). Por su parte, en su análisis de los títulos literarios, Kurt Spang señala que por lo general “se advierte una preferencia llamativa por lo nominal en detrimento de los elementos verbales” (532), añadiendo que “abundan los títulos formados exclusivamente por nombres propios o comunes (...) o combinaciones de sustantivos con adjetivos” (532-33). Al respecto, María Celaya, en un estudio diacrónico de los procedimientos de titulación, nota una ruptura en el siglo XIX cuando empiezan a ganar terreno los títulos cortos y nominales, fenómeno que se podría explicar por la influencia del racionalismo y del realismo (106). De hecho, una rápida ojeada a cualquier lista de títulos de novelas de finales del siglo XIX y principios del XX muestra un claro predominio de la fórmula nominal. Ahora bien, Hoek señala que este modo de designación presenta un alto grado de estereotipia, que él juzga imprescindible en la medida en que el título funciona como una etiqueta y está determinado de antemano en función de un público muy amplio.

En el primer tercio del siglo XX, la mayor parte de los autores a los que Jardiel Poncela toma como blanco de su sátira se acogen a la tradición realista del título nominal. El estudio que les dedica Christine Rivalan evidencia la supremacía de los títulos compuestos de una palabra, sea un sustantivo o un nombre propio como *Incesto* de Eduardo Zamacois o *Marichu* de Alberto Insúa, sea un sustantivo precedido de un artículo como *La venenosa* de El Caballero Audaz (41). Es interesante notar que el propio Jardiel, en el resto de su producción narrativa, se decanta también por el título de tipo nominal. En efecto, antes de la publicación de *Amor se escribe sin hache*, el joven escritor ya había redactado unos treinta relatos cortos así como una novela titulada *El plano astral* publicada por entregas en 1922. Acabada la trilogía erótico-humorística, escribirá una última novela, *La “tournée” de Dios*, a la que seguirán tres novelas cortas.¹ Ahora bien, si nos fijamos en el conjunto de estos títulos, notamos que Jardiel Poncela opta siempre por una estructura sintáctica nominal: sean de tipo eponímico como *Lucrecia y Mesalina*, nominal aislado como *El silencio*, acompañados de epítetos o precedidos de determinantes a seme-

janza de *El plano astral* o *Novísimas aventuras de Sberlock Holmes*, todos se inscriben en esta larga tradición heredada del siglo XIX.

En cambio, los títulos de la trilogía se señalan por su originalidad al romper rotundamente con los códigos de titulación vigente. Con esta elección, el autor afirma de entrada su afán de reaccionar contra la mecanización del procedimiento. De hecho, en el caso de la literatura erótica de masas, el recurso sistemático a los mismos sintagmas nominales llevó al estancamiento, como da fe de ello la proliferación de fórmulas congeladas utilizadas para designar a textos de contenido diferente. En la lista de novelas cortas publicadas en dos colecciones populares de la época,² aparece *El hombre serio* al lado de *El hombre bueno*, o *La venganza de Aischa* junto con *La venganza de Julia*. También figuran dos relatos (publicados el mismo año, con un intervalo de algunos días) titulados respectivamente: *La mujer del otro* y *El hijo de otros*. Pero donde mejor se perciben los efectos de la estereotipia es en la repetición de la estructura siguiente: *Cómo delinquen los viejos* (Antonio Zozaya), *Cómo caen las niñas cursis* (Antonio Roldán), *Cómo dejó Sol de ser honrada* (Hoyos y Vinent).

Además de optar por el título de tipo frástico, Jardiel Poncela emprende la lucha contra la estereotipia en tres direcciones distintas aunque complementarias. Para *Amor se escribe sin bache*, el autor escoge el molde formal de la paremia, aunque en ello no estriba su originalidad ya que algunos autores “eróticos” también echaron mano de este tipo de formulación (si bien de manera esporádica). Podemos citar *Genio y figura* de Felipe Trigo o *La mujer honrada en casa y la pierna quebrada* de Hoyos y Vinent. Ahora bien, si la función tradicional de la sentencia (sea adagio, refrán o proverbio) consiste en formular una verdad basada en la experiencia general o transmitir un consejo o una moraleja, aquí se acuña una fórmula, no solo desprovista de contenido moral o social, sino semánticamente vacía que mueve a risa por su obviedad. El efecto humorístico nace precisamente del contraste entre lo vacío del enunciado y lo dogmático y sentencioso del tono del locutor. Semejante título puede considerarse incluso un “antiproverbio” ya que, desde el punto de vista pragmático y axiológico, pone en entredicho los valores del público de la literatura erótica tradicional. En efecto, en su análisis de los títulos proverbiales, José Antonio Pérez Bowie constata que “(...) semejante tipo de enunciados implica la valoración de un mundo estable, que se rige por la pedestre sabiduría popular contenida en unas sentencias tópicas y por el rechazo a toda novedad que atente contra lo consabido y pueda vulnerar mínimamente las reglas establecidas” (40).

Al desviar la fórmula proverbial de su papel social para llamar la atención en su dimensión metalingüística, vaciándola de su contenido semántico, Jardiel Poncela nos proporciona una clave de lectura. Aunque la temática erótica está presente en el título, *Amor se escribe sin hache* se aparta radicalmente de la llamada literatura sicalíptica. A quien se dirige Jardiel no es al público consumidor de novelas “de amor” al uso, sino al lector capaz de reírse con el autor a costa de una literatura intrascendente que inunda el mercado editorial de la época. El primer título no solo anuncia la tonalidad general de la trilogía sino que funciona como una declaración de intenciones del autor (que la lectura del prólogo confirmará a continuación). Además de subvertir los valores conformistas del público tradicional, Jardiel anticipa lo que va a hacer en la trilogía, a saber: desmontar los mecanismos de un lenguaje fosilizado y de una literatura a la que tacha de “mustia” o de “putrefacta” y cuyo éxito estriba en la repetición de fórmulas manidas.

La segunda novela, *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, confirma esta orientación. Jardiel arremete aquí directamente contra la retórica manoseada de la literatura popular, lo insulso y empalagoso de las declaraciones de amor esmaltadas de interjecciones mecánicas (*vida mía, amor mío, cielo mío, prenda mía...*). Además, al escoger a Siberia, tierra árida y helada, como lugar de cita para sus dos protagonistas, el autor se sitúa irónicamente a contracorriente de la tónica general. Por una parte, la inmensidad de Siberia, al imposibilitar el reencuentro de los amantes, hace peligrar el famoso *happy end* característico de la novela sentimental. Por otra parte y desde un punto de vista pragmático, con este título atractivo, Jardiel Poncela dirige un guiño malicioso al lector aficionado a los relatos eróticos con fondo de exotismo oriental, como *El sultán de Recoletos* de Joaquín Belda, una novela corta de 1923. *¡Espérame en Siberia, vida mía!* se sitúa también en el extremo opuesto de la serie de títulos de El Caballero Audaz: *Una pasión en París, Una española en París, París... ¡la ciudad de los brazos abiertos!*, en las que el nombre de la capital francesa evocaría, para el lector español de la época, un universo de deleite y de voluptuosidad. Jardiel no podía escoger marco más desangelado e insólito que Siberia para exaltar los amores de Palmera Suaretti, la heroína de nombre exótico y temperamento ígneo de su segunda novela.

En la última parte de la trilogía, *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, Jardiel Poncela arremete esta vez contra los estereotipos del lenguaje. En efecto, para el lector español de la época, la mención de las “once mil vírgenes” del martirologio remite sin duda alguna a un hecho lingüístico por ser

una alteración, con forma interrogativa, de una exclamación caída en desuso pero muy popular a finales del siglo XIX y principios del XX. Subsisten huellas de esta expresión en la literatura, como da fe de ello la novela de Benito Pérez Galdós, *Tormento*, en que uno de los personajes se vale de ella para expresar su desconcierto: “Pero señora, ¡por las once mil vírgenes! –exclamó Agustín, en la mayor confusión– la verdad es antes que todo” (232). El título de Jardiel, *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, puede aparecer así, de entrada, como la reactivación del sentido literal de una expresión popular destinada a hacer sonreír al lector y despertar su interés por lo insólito de la pregunta. Se sitúa, además, en la vena humorística de los títulos un tanto ramplones y llamativos de las dos novelas precedentes, *Amor se escribe sin hache* y *¡Espérame en Siberia, vida mía!*

Lo que revela este primer asomo a los títulos de la trilogía de Jardiel Poncela es su afán de ruptura y su deseo de combatir un lenguaje social y literario esclerotizado. Como apunta Manuel Prendes Guardiola, “Jardiel considera pecado mortal la falta de originalidad (...). La convención, lo repetido, lo gastado, le dan náuseas” (10). En su condición de humorista convencido, el joven escritor no ignora que la risa puede ser un arma mucho más eficaz que la diatriba más corrosiva y es a través de una práctica lúdica del lenguaje y de la literatura como pretende dinamitar los viejos tópicos. Esta concepción subversiva del humor entronca con la de un grupo de jóvenes escritores y dibujantes a los que se ha reunido bajo el marbete de “la otra generación del 27” y cuyos representantes más conocidos son Edgar Neville, Tono, Miguel Mihura y José López Rubio, además del propio Jardiel. Juntos idearon una nueva forma de humor iconoclasta basado en la subversión de las fórmulas hechas y el desvelamiento de las convenciones lingüísticas. “No hay que dejar pasar ningún lugar común, ninguna frase hecha, ningún tópico”, he aquí la consigna de estos jóvenes humoristas (Pérez Fernández 244).

Así, con su trilogía, Jardiel Poncela prosigue la labor empezada algunos meses antes en las redacciones de las dos grandes revistas humorísticas de la época, *Buen Humor* y *Gutiérrez*. Sin embargo, esta actividad lúdica dista de ser un mero juego gratuito y solitario. El discurso humorístico, más que cualquier otro discurso, necesita de un receptor capaz de descodificar el mensaje y captar la carga subversiva de un enunciado. El lector que diseñan los títulos de la trilogía se sitúa en el extremo opuesto del consumidor de novelas baratas fabricadas a base de tópicos y cuyo fin es saciar el apetito de un público poco exigente. Bajo las apariencias de una literatura meramente diver-

tida, Jardiel Poncela se dirige en realidad a un determinado tipo de lector, un lector “cómplice”, capaz de asumir un papel activo en el juego que se le propone. La trilogía se da así como un revulsivo destinado a provocar una reacción saludable en el receptor favoreciendo un distanciamiento tan necesario como provechoso.

TÍTULO Y RECEPCIÓN LECTORA

Para mí, escribir Novela es un goce, y escribir Teatro, una preocupación. La Novela va dirigida a un público limitado, que sabe quién es uno, que le busca a uno y que, frecuentemente, le quiere a uno; hacer Novela es hablar a gentes que comprenden, estiman, respetan y admiran. (Jardiel 1933, 195-96)

Esta declaración de Jardiel Poncela, fechada en 1933, resume la concepción que el humorista se hacía del lector ideal. “Comprensión” y “estima” son palabras clave en las cuales se debe afianzar la relación entre el autor y su público. Lo que procura Jardiel a través de la trilogía es instaurar un ambiente de simpatía y colaboración activa sin el cual la obra perdería gran parte de su valor e interés. Como apunta Roberto Pérez, “él quiere comprensión y, antes, complicidad, inteligencia, cooperación” (53). No se trata sin embargo de escribir para un público selecto, unos *happy few* o una “elite” en el sentido orteguiano de la palabra. La trilogía se dirige a todos los públicos, cualquiera que sea el nivel cultural del lector, pues uno de los intereses de los relatos de Jardiel es que se caracterizan por sus distintos niveles de comprensión y formas de humor.

Esta complejidad se trasluce ya en los umbrales de la trilogía, en esos títulos chabacanos y atractivos dignos de una literatura cuyo propósito no vaya más allá del mero entretenimiento. En realidad, advertimos que en ellos se programa una lectura mucho más rica de lo que parece. El análisis de los diferentes estratos que se superponen en un título como *Pero... ¿bubo alguna vez once mil vírgenes?* nos permitirá dar cuenta de la pluralidad de perspectivas que se le abren al lector, desde la más obvia hasta la más críptica. Así, en un nivel elemental, esta fórmula, abiertamente provocadora, parece dirigirse a un lector aficionado a la literatura erótica, convidándole a hojear cuanto antes el relato que sigue en busca de escenas picantes, cuando no escabrosas. Pero seguro que habrá lectores menos frívolos que no se contenten con la superficie

de las cosas y, reparando en la alusión a Santa Úrsula, abrirán el libro intrigados por el cuestionamiento de la leyenda. Profundizando un poco más, otros lectores detectarán la intención irónica del autor en la resemantización de la expresión popular “¡Por las once mil vírgenes!”. Una ojeada a la portada confirmará su opinión ya que el relato forma parte de la “Colección de Grandes Novelas Humorísticas”. Además, aquellos que hayan leído ya las dos entregas anteriores sabrán a qué atenerse en cuanto a las intenciones del autor y habrán reparado en la importancia de la parodia y de la deconstrucción de los mitos en la trilogía. Para confirmar su primera impresión, les bastará una ojeada al subtítulo: “La novela del donjuanismo moderno”.³

Si seguimos adentrándonos en la densidad semántica del título, llegamos a un nuevo estrato en el que se sitúa el lector culto, aquel que se desenvuelve en el ambiente cosmopolita de la época, abierto a las influencias extranjeras. A buen seguro, este tipo de lector debía de apreciar un título en forma de guiño a Guillaume Apollinaire cuya famosa novela, *Les Onze mille Verges*, fue la comidilla del mundillo literario en el momento de su publicación en 1907. Al captar el vínculo intertextual que el título teje con esta obra maestra de la literatura erótica escrita también en clave de humor, el lector se prepara para emprender la lectura de un relato de segundo grado en el sentido genettiano de la palabra. No cabe duda de que, por su educación y su cultura francesa,⁴ Jardiel Poncela debió de reparar en el partido que podía sacar de la paronimia *Vierges / Verges* que aparece también en el relato de Apollinaire, cuando el Príncipe Mony Vibescu le dice a la hermosa Culculine: “Si la tuviera a usted en la cama, veinte veces seguidas, yo le demostraría mi pasión. Ojalá me castiguen las once mil vírgenes e incluso las once mil vergas si miento”.⁵ El título escogido para la tercera novela puede leerse entonces no solo como un homenaje a Apollinaire, sino como una clave de lectura que viene a confirmar la orientación general de la trilogía redactada bajo el doble signo del erotismo y del humor y en la que la parodia y el pastiche ocuparán un sitio privilegiado. Por supuesto la separación entre los distintos tipos de lectores y los diferentes niveles de lectura no es sino teórica. Nada impide que un aficionado a la literatura erótica tenga una amplia cultura y aprecie la subversión paródica de sus obras preferidas. La pluralidad de lecturas propuestas permite sin embargo captar la ambición de un autor deseoso de conectar con el público más amplio posible, procurando que su obra no sea ni menospreciada ni tachada de elitista.

Si nos fijamos ahora en la relación de los títulos con el cotexto,⁶ nos damos cuenta de que, en cada uno de ellos, el autor propone al lector una espe-

cie de enigma destinado a despertar su curiosidad y fomentar la lectura del relato que sigue. Claro que en eso no radica la originalidad de Jardiel Poncela puesto que una de las funciones del título consiste en crear una expectativa dejando al descubierto un hueco que la lectura del cotexto está encargada de rellenar (Moncelet 119). Sin embargo, y pese a que el título, por proponer un contrato entre el autor y su lector, tiene el valor performativo de una promesa de información (Hoek 251), nada obliga al narrador a suministrar los datos cuanto antes. En el caso de la trilogía, si los títulos remiten a sendas expresiones sacadas literalmente del cotexto, el narrador juega con el momento en que se solventa el enigma. Aquí, es la segunda novela la que menos problemas le plantea al lector ya que el cotexto aclara el título al final de la primera parte, es decir más o menos a mitad del relato. “El día 15, ¡espérame en Siberia, vida mía!...” es el grito que el protagonista lanza a modo de despedida antes de darse a la fuga (263). Sin duda alguna, este es el título más accesible para el lector, por ser literal y fácil de relacionar con el cotexto.

En cambio, en *Amor se escribe sin hache*, el narrador juega con las expectativas lectoras aplazando lo más posible el momento de la aclaración. En efecto, no es sino al final del relato, en el último capítulo, cuando Fermín, uno de los personajes secundarios, toma la palabra para desvelar el sentido de la misteriosa sentencia. A él le corresponde sacar la moraleja de las aventuras del héroe, “que ha tomado demasiado en serio el amor, sin fijarse en que *amor* se escribe sin hache” (387). Con este procedimiento dilatorio, el narrador logra desestabilizar al lector, para quien la relación entre el título y el cotexto se ha ido haciendo cada vez más tenue, cuando no improbable, a lo largo de la lectura. Sin embargo, de haber leído detenidamente el conjunto del paratexto, el lector hubiera podido conseguir otra clave de desciframiento ya que el cotexto remite de modo anafórico, no solo al título sino también al prólogo de la novela. En él, Jardiel asevera “que el amor no tiene la importancia que se le da”, lo cual irá demostrando a través de las aventuras de la pareja de *Amor se escribe sin hache*. La brillante disquisición final del personaje de Fermín, destinada a desmitificar el amor y revelar la inanidad del mismo, funciona así como una sinécdoque de la novela e incluso de la trilogía.

A lo que asistimos aquí es a la subversión de la relación “título-cotexto” ya que, en realidad, el autor tiende puentes entre el relato y *otros* elementos del paratexto, a saber, el prólogo y el subtítulo, siendo la indicación “novela casi cosmopolita” otro hilo de Ariadna facilitado al lector para orientarse por el dédalo de *Amor se escribe sin hache*. Esta mención inscribe el relato en un subgé-

nero muy de moda en la época, cuyo mayor representante fue el escritor francés Maurice Dekobra. Autor prolífico, famoso en el mundo entero a juzgar por el número de países en que sus obras fueron traducidas, es actualmente un escritor olvidado y desdeñado por el público. Pero, si su nombre se ha borrado de las memorias, se conserva en cambio el de su heroína, la famosa “Madone des spleepings”, prototipo de otras muchas mujeres fatales cosmopolitas de la literatura de la época y uno de los modelos de las protagonistas de Jardiel (François 124-31). Publicada en 1925, *La Madone des sleepings* forma parte de una trilogía que consta de dos títulos más, *Mon Coeur au ralenti* (1924) y *La Gondole aux Chimères* (1926), llevando los tres libros el mismo subtítulo: “novela cosmopolita”. Dado su renombre, Maurice Dekobra no podía dejar de tener epígonos, tanto en Francia como en España. Así lo demuestra por ejemplo una novela corta del género “erótico galante”, citada por Christine Rivalan. Se trata de *La venenosa*, “novela cosmopolita” de El Caballero Audaz. Es lícito creer que Jardiel conocía *La Madone des sleepings* y las innumerables imitaciones que suscitó y es de pensar que, si escoge subtítular *Amor se escribe sin hache* “novela casi cosmopolita”, será para que el adverbio un tanto extraño “casi” llame la atención del lector indicándole la orientación paródica de la primera novela.

En cuanto a *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, se trata, como en los dos casos anteriores, de una frase pronunciada por un personaje del relato, insertada esta vez, ya no en el cotexto, sino en el mismo paratexto. Esta pregunta sorprendente constituye la primera frase de un diálogo engarzado entre la dedicatoria y el prólogo titulado “Aperitivo con aceitunas”. La relación catafórica entre el título y el cotexto invierte la situación que teníamos en las dos novelas precedentes en las que título y cotexto se relacionaban de modo anafórico. Lo que diferencia también *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* de los otros dos títulos, es la transgresión de los niveles narrativos ya que el protagonista se dirige directamente al lector virtual como lo indican las menciones bajo forma de acotación escénica que aparecen ante cada réplica.⁷ Esta infracción metaléptica subraya el carácter ya transgresivo del título, así como la manipulación a que está sometido el lector. En efecto, como en el caso de *Amor se escribe sin hache*, no es sino muy al final del cotexto, fuera del marco de la diégesis, en un apéndice titulado: “Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?” (534), cuando el narrador proporciona por fin algunas aclaraciones. El lector habrá tenido que pasar 472 páginas antes de descifrar el enigma propuesto maliciosamente al principio del recorrido. Si, como afirma Leo Hoek, el título se presenta como un “acto ilocucionario” (251) cuya función es sellar

un pacto, resulta obvio que el contrato propuesto aquí al lector consiste menos en el suministro de informaciones que en la promesa de un juego que el destinatario tiene la libertad de aceptar o rechazar.

Como se echa de ver a través de este ejemplo, Jardiel Poncela tiene para su trilogía más ambición de lo que parece. El público al que se dirige preferentemente no es el lector aficionado a las novelas pornográficas ni a la comicidad soez. La figura que se trasparenta aquí es la de un interlocutor capaz de apreciar el juego y el humor de los relatos. Con la importancia que la trilogía otorga al lector, a sus competencias y, en particular, a su capacidad hermenéutica, se anticipa uno de los principios de la teoría de la recepción según la cual las disposiciones afectivas o intelectuales del receptor tienen una importancia decisiva en la percepción o no del humor (Noguez 43). Linda Hutcheon recuerda además que, para descodificar debidamente el mensaje humorístico, se necesita una triple competencia lectora (lingüística, retórica e ideológica) (150). A todas luces, estas son las cualidades que Jardiel espera que tenga su lector para detectar la dimensión intertextual e intergenérica de sus títulos.

UN MODO DE TITULACIÓN INSPIRADO EN LAS PRÁCTICAS TEATRALES

Hemos visto que, en la trilogía, Jardiel Poncela abandonaba voluntariamente la forma nominal para adoptar una estructura de tipo frástico. Ahora bien, si este modo de titulación rompe rotundamente con la tradición de la narrativa, se aproxima en cambio al teatro, por el que Jardiel sentía mucha atracción, como lo demuestra su dilatada carrera de comediógrafo. A todas luces los títulos de la trilogía han sido diseñados siguiendo las pautas de titulación de las piezas del llamado género chico, que se caracterizan por su efectismo y su vitalidad. En el caso de la trilogía, la introducción de verbos en forma personal confiere a los títulos de Jardiel una subjetividad y una energía aún subrayadas por el recurso a una amplia gama de signos ortográficos, tan numerosos como diversificados. En efecto, si el primer título (*Amor se escribe sin bache*), por colarse en el molde formal de una paremia, puede prescindir de signos de puntuación, contentándose a lo sumo con un punto final, el segundo (*¡Espérame en Siberia, vida mía!*) tiene el dinamismo de la oración interjectiva, un dinamismo subrayado por la presencia de los signos de exclamación. A ello se añade el vocativo (“*vida mía*”) separado del resto de la frase por otro signo tipográfico, la coma, además del imperativo esdrújulo (“*espérame*”) que encabeza el sintagma. Este comienzo ex abrupto le da a la oración un verdadero impulso destinado a su-

gerir gráficamente la potencia del grito del locutor. En cuanto al último título de la trilogía (*Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*), la presencia conjunta de puntos suspensivos y de signos de interrogación saturan el texto de subjetividad al desplegar un amplio abanico de sentimientos y reacciones que van de la sorpresa al escepticismo pasando por la duda y la perplejidad.

Mero punto, coma, signos de interrogación, de exclamación, puntos suspensivos, Jardiel Poncela saca el mayor provecho posible del valor expresivo de las marcas gráficas que infunden al título energía y fuerza vital, a la par que llaman potentemente la atención por su aparatosidad, cuando no su “gesticulación”, siendo los signos de puntuación un equivalente, aproximativo, de las pausas, acentos, entonaciones y hasta de los gestos que acompañan al habla. Veamos ahora cómo, a través de cada título, se entabla concretamente el diálogo entre novela y teatro.

El vínculo intergenérico se manifiesta de entrada con *Amor se escribe sin hache*. Este título se inscribe claramente en la tradición, puesto que, como recuerda Moncelet, tanto el teatro clásico español como el isabelino inglés solían escoger como título o subtítulo un proverbio o una fórmula estereotipada (39). Basta con citar *El perro del hortelano* de Lope, *Casa con dos puertas* de Calderón o *No hay peor sordo* de Tirso para la comedia del Siglo de Oro. En la época en que Jardiel Poncela comienza la redacción de *Amor se escribe sin hache*, el título-refrán todavía está de moda en el teatro español contemporáneo. Uno de los comediógrafos más populares de los años veinte, Carlos Arniches, lo ha convertido incluso en marca distintiva de sus sainetes. En efecto, este máximo representante del llamado “género chico” solía articular sus títulos en torno a una doble estructura bimembre cuya segunda parte era escogida en una lista de refranes. Entre sus obras más conocidas, se pueden citar *La venganza de la Petra o donde las dan las toman*, *Agua del Manzanares o cuando el río suena* y *El amigo Melquiades o por la boca muere el pez*.

Por supuesto, esta clase de formulación no es privativa de Arniches. En la misma época, otros saineteros y comediógrafos la eligen también para algunos de sus títulos. Si consultamos la lista de las obras representadas en Madrid entre 1926 y 1931 que publicaron Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos, notamos que en el momento de la redacción de *Amor se escribe sin hache* el público podía aplaudir *Gustos que merecen palos* de J. Jackson Veyán, así como *Las mujeres son así o Amor con amor se gana*, de Paso Cano (468, 508). Además de *Amor se escribe sin hache*, la influencia de los modos de titulación del teatro es detectable también en los otros dos títulos de la trilogía. Como

apunta Pérez Bowie, en el teatro humorístico: “Son frecuentes los tipos frás-ticos o enunciados de frases completas, que tienen como sujeto emisor a uno de los personajes, con lo que se tiende a propiciar una identificación del receptor con el mismo, o, al menos, un interés hacia la instancia emisora” (34).

Pérez Bowie cita como ejemplos *¡Mecachís, qué guapo soy!* de Carlos Arniches, *Esta noche me emborracho* de Carreño y Fernández de Sevilla, así como *Yo no quiero líos* de Antonio Paso Díaz y Enrique Paso. En la trilogía, el título más revelador al respecto es *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, puesto que, a finales de los años 20, numerosos fueron los autores que escogieron para acuñar sus títulos una estructura interjectiva, compuesta de un imperativo, y seguida a veces de un vocativo. Entre las obras de las grandes figuras del teatro humorístico de aquellos años, como Muñoz Seca, Paso Cano o Carlos Arniches, aparecen respectivamente: *¡Pégame, Luciano!*, *¡Suéltate el pelo, Rosario!* o *¡No te ofendas, Beatriz!* Ahora bien, entre todos los títulos interjectivos que caracterizan al teatro de la época, es *¡Te espero en el 4!*, la comedia de F. García Loygorri y Joaquín Mariño, la que teje el lazo más estrecho con *¡Espérame en Siberia, vida mía!*. A pesar de un tiempo verbal distinto, ambos títulos tienen una estructura idéntica compuesta del verbo “esperar” al que sigue un complemento circunstancial de lugar anticipador de la situación narrativa (*en Siberia y en el 4*).

A diferencia de los títulos interjectivos, no parece que los títulos de tipo interrogativo, en la categoría de los cuales entra *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, hayan despertado el mismo interés entre los autores de piezas humorísticas. La lista de Dru Dougherty y María Francisca Vilches arroja unos diez títulos escasos que aparecen bajo la forma de una pregunta. En algunas piezas, el narrador duda, tiene reparos o manifiesta sorpresa, como dan fe de ello *¿Mi mujer no es mi mujer?*, una comedia de Leandro Navarro y J. M. Pérez Moris de 1928, o *¿Qué tiene la jota, madre?*, una zarzuela de 1930 de Pedro Llabrés, Felipe Subirá y J. M. Tena. En este caso, el título que más similitudes ofrece con *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* es el de una pieza de Manuel Abril representada en 1926. Se trata de *¡Pero... si soy yo su hermano!*, que, pese a su forma exclamativa, tiene el mismo arranque, a saber: la conjunción adversativa *Pero*, seguida de puntos suspensivos. La elección por parte de Jardiel de una estructura interrogativa evidencia su afán de distanciarse de un modo de titulación (el modo interjectivo) que se estaba convirtiendo en un verdadero tópico entre los autores del teatro de finales de los años 20. Jardiel Poncela no podía dejar de rechazar una fórmula casi fosilizada que, además, ya le había servido para su segunda novela.

Al recoger la tradición del género chico para la titulación de sus novelas, Jardiel Poncela sigue el camino trazado algún tiempo atrás por Pérez Galdós quien, en el prólogo de *Cassandra*, había hecho el elogio del hibridismo en literatura. Ya en 1905, don Benito hablaba “de la híbrida familia que resulta del cruzamiento incestuoso de la novela y del teatro”, resaltando así, de manera muy moderna, su propia evolución respecto a la tradición del realismo (Lakh-dari 77). A todas luces, Galdós era consciente del estancamiento al que se veía abocada la vieja novela decimonónica de la que había sido una de las figuras más destacadas. Como otros muchos escritores y artistas de principios de siglo, don Benito buscaba una vía de escape, un modo de salir del callejón sin salida en el que se había encerrado la escuela realista-naturalista. Y es que, a la entrada del siglo XX, las viejas recetas resultan insuficientes para dar cuenta de la complejidad de un mundo inestable y en perpetuo movimiento. Las nuevas generaciones han perdido la fe en el progreso sustentado en la ciencia, la razón y el “potencial utópico de la Ilustración que planea sobre todo el siglo XIX y se hace trizas en 1914 y sin el cual no sería posible entender la modernidad artística” (Ródenas de Moya 38). A principios de siglo, no solo se perfila una crisis de la representación mimética que va a dar paso al arte abstracto y a la sustitución de la imitación por la creación, sino que, en el campo de la literatura, algunos pensadores diagnostican la muerte de la novela. El dictamen de José Ortega y Gasset al respecto es inapelable. Para el filósofo más influyente de la época, 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 (18).

Enrique Jardiel Poncela, como todos los jóvenes escritores de los años 20 profundamente influidos por el pensamiento de Ortega, nutre su reflexión y su práctica novelesca con los numerosos escritos que el filósofo dedicó al arte y la estética (García Ruiz 32). Para intentar darle un impulso nuevo a la novela moribunda y participar en su revitalización, el joven humorista vuelve los ojos no solo hacia atrás, recogiendo parte de la tradición teatral, sino que va buscando otras fuentes de inspiración. Como apunta Manuel Prendes Guardiola, “Jardiel bucea en todas las tradiciones anteriores sin renunciar por ello a su modernidad, a su voluntad de cambiar de rumbo con respecto a lo escrito y representado hasta entonces” (3). Para alcanzar su meta, el joven escritor echará mano de los nuevos medios artísticos que están a su alcance, entre los cuales el cine ocupa un sitio privilegiado.

EL RECURSO A LOS INTERTÍTULOS CINEMATOGRAFICOS

Lo que llama la atención en la estructura de la trilogía es la proliferación de sus títulos internos. Por poner un ejemplo, la primera novela de la trilogía, *Amor se escribe sin hache*, ostenta un centenar de ellos, de índole y funciones muy diversas. Aparte de los títulos de las grandes partes y de los distintos capítulos, hay que contar también con los epígrafes que encabezan el sinnúmero de secuencias narrativas, a veces muy cortas, en que se subdivide el relato. Para distinguir entre los distintos tipos de título, Gérard Genette acuñó la palabra “intertítulo”, que designa a los títulos internos de una obra, aquellos que encabezan una sección o una secuencia narrativa. Este término, sin embargo, no deja de resultar problemático puesto que, como apunta Kurt Spang, la intertitularidad remitiría más bien a “la cuestión de los préstamos, plagios o influjos de unos títulos sobre otros” (540).⁸ A pesar de la ambigüedad del término “intertítulo”, es el que adoptaremos a continuación por su relación directa con la terminología cinematográfica, siendo este el nombre que se da a los carteles del cine mudo insertados dentro de la trama narrativa para suplir la falta de sonido.

La primera consecuencia que trae consigo la proliferación de los intertítulos es la “atomización” del relato. Esta estructura fragmentada da la impresión de que los episodios se yuxtaponen sin relación de causalidad, injerándose en la trama principal de manera autónoma y pudiendo multiplicarse hasta el infinito. Da fe de ello este ejemplo sacado de la segunda parte de las aventuras de Mario Esfarcies en *¡Espérame en Siberia, vida mía!* En ella figuran ocho episodios encabezados por sendos títulos de estructura morfosintáctica parecida:

- I. *Aventuras en el Mediterráneo.*
- II. *Aventuras en Córcega.*
- III. *Aventuras en París.*
- IV. *Aventuras en “Simplón-Orient-Express”.*
- V. *Aventuras en el Piamonte.*
- VI. *Aventuras en Berlín.*
- VII. *Aventuras en la escalera de casa de Mario.*

Así presentado, cada capítulo se puede leer como un episodio independiente a la manera de las aventuras de *Fantomas* o de *Charlot* en el cine. Si se le ocu-

rriera a un cineasta trasladar a la pantalla la segunda parte de la novela de Jardiel Poncela, podría conseguir una serie de cortometrajes titulados: “Mario en Córcega”, “Mario en París”, “Mario en Berlín”, siguiendo el modelo de los de Charlie Chaplin: “Charlot en el parque”, “Charlot en la playa”, “Charlot en el balneario”...⁹

Si las tres novelas se caracterizan por la abundancia de intertítulos, se nota sin embargo cierta evolución tocante a su forma y contenido. Cuando comparamos *Amor se escribe sin hache* con *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, advertimos que en la segunda novela los intertítulos vienen numerados, lo cual confiere al texto el aspecto de un guión cinematográfico o de un desglose de la historia en distintos planos destinados al rodaje. Con *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, se da un paso más ya que Jardiel no solo numera los intertítulos sino que los enmarca, asimilándolas así claramente a los rótulos del cine mudo. La yuxtaposición de tres intertítulos sacados sucesivamente de cada una de las tres novelas permite apreciar esta evolución:

FANTOMAS A MEDIA NOCHE (Jardiel 1928, 251)	41) IDILIO SOBRE EL TAJAMAR (Jardiel 1929, 284)	21	EL DRAMA DEL PERRO (Jardiel 1930, 473)
--	---	----	---

El cambio no afecta tan solo a la forma del intertítulo sino también a su contenido. En *Amor se escribe sin hache*, Jardiel Poncela escoge a menudo “títulos-etiquetas” (“*Duelo y condiciones*”, “*El París de Zambombo*”, “*El amor en crisis*”) a los cuales agrega unos intertítulos metanarrativos (“*Retrocedamos*”, “*Y ahora el autor habla de apaches y de pieles-rojas*”). Pero, a partir de su segunda novela, el escritor empieza a diversificar el contenido de los intertítulos. Algunos pueden desempeñar ahora una función didáctica (“*Explicación de ciertos términos de argot*”) o presentarse bajo la forma de máximas y aforismos (“*El amor es sólo un acto mecánico*”, “*Triunfar en el extranjero no es difícil si hay quien paga los gastos*”). Sin embargo, la verdadera novedad de *¡Espérame en Siberia, vida mía!* con respecto a la novela anterior es la aparición de fragmentos del discurso de los propios personajes, como es el caso por ejemplo del intertítulo n°44: “*¡Mamá, que me abogo!...*”. Colocado debajo del sumario del capítulo II, este desempeña el papel proléptico de anunciar el próximo episodio de las aventuras de Mario en el Mediterráneo.¹⁰ No cabe duda de que este tipo de intertítulos es el que más se aproxima a los rótulos del cine mudo, los cuales son, por lo general, sustitutos de palabras. El procedimiento reaparece en *Pero... ¿hubo alguna vez*

once mil vírgenes? donde proliferan los intertítulos frásticos sacados de los diálogos de los personajes (158, 164, 189):

11	EL AMOR ME HAINMUNIZADO DEL AMOR	13	LA VARIEDAD DE GUISOS ERÓTICOS ME HA ESTROPEADO EL ESTÓMAGO	21	PARA ACABAR UNA COSA NO HAY CAMINO MÁS RECTO QUE EMPEZARLA
----	--	----	--	----	---

En esta última novela, la utilización del intertítulo puede desempeñar también una función rítmica para producir, en ciertos momentos, una aceleración del relato. El procedimiento recuerda entonces los cortometrajes de los cineastas de la Keystone que solían terminar con una persecución a rienda suelta. En *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, las aventuras del seductor acaban en un verdadero torbellino que se traduce por una sucesión de intertítulos que imprimen al relato un ritmo frenético (368, 375, 392):

23	LA 37.081. DENISE	24	LA 37.082. AMANDA	30	LAS 37.083, 37.084, 37.085, 37.086, 37.087 Y 37.088...
----	----------------------	----	----------------------	----	---

Se echa de ver que si cada una de las etiquetas lleva un número, las dos primeras todavía indican el nombre de la mujer seducida, mientras que la última solo registra una sucesión de guarismos. El efecto producido es el de una carrera loca a la que es arrastrado el seductor, para quien el objeto de la conquista ya no tiene mucha importancia. Lo que cuenta no es tanto la seducción de la mujer deseada como la consecución de trofeos de caza múltiples y anónimos. En este caso preciso, Jardiel Poncela se vale del intertítulo como de un acelerador del ritmo para mofarse de la monomanía de su donjuán y de su frenesí sexual. *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* es a buen seguro la novela de mayor complejidad en cuanto a la utilización del intertítulo, como se echa de ver con la historia titulada “El drama del perro”. Desde el punto de vista formal, esta secuencia constituye una especie de culminación de la reflexión de Jardiel sobre la utilización del intertítulo puesto que, ahora, este ya no se limita a su papel introductorio, sino que, siguiendo el modelo de los rótulos cinematográficos, va insertado dentro de la misma trama narrativa. El caso se produce, por ejemplo, con el título “la traición de ‘Nini’”, el cual, al engar-

zarse en medio de la oración, dinamita el bloque textual separándolo en dos fragmentos claramente acotados:

Pero a la semana justa, un hecho terrible le arrancó para siempre las esperanzas de dicha: “Nini” faltó a la cita diaria, junto al montón de basura de la perspectiva Ipatow. La esperó inútilmente tres días más. Al cuarto, supo la verdad tremenda: “Nini” se había largado a Londres con el perro de un enviado británico

La traición de “Nini”.

que pasó por Moscú para discutir la cuestión de Oriente. Un amigo de ambos, “Tomsk”, el ex compañero de guerra de “Kremlin” la había visto en la estación. “Nini” le había dado recuerdos para él... (478)

Obviamente, la presencia de un título en medio de la oración revela el afán de Jardiel por desintegrar el modelo narrativo tradicional, y en particular la famosa “transparencia” del relato realista-naturalista. En la novela decimonónica, la preocupación por la unidad del relato, el desarrollo de la historia y el deseo de mantener al lector en vilo, explicaban la supresión de los títulos internos. Desde el punto de vista pragmático, la introducción de subtítulos en el texto es una manera de hacer efectiva la presencia del narrador (y por ende del autor), quien se manifiesta a través de ellos para subrayar la composición de las secuencias narrativas (lo que, en términos cinematográficos, se llamaría el “montaje”). Cortar el hilo narrativo significa también estorbar los procesos de identificación y absorción diegética, haciendo que el lector se distancie de la historia contada. Por otra parte, lo que Jardiel manifiesta claramente con este recurso es su voluntad de renovar la narrativa gracias a la aportación de nuevas técnicas, entre las cuales la escritura cinematográfica ocupa un sitio privilegiado (ver François 305-43). La proliferación de los títulos internos no es por tanto un juego gratuito e intrascendente y ningún editor podría suprimirlos inocuamente sin perjudicar al proyecto ético y estético del autor.

Como hemos intentado demostrar, los títulos en la trilogía de Enrique Jardiel Poncela desempeñan un papel mucho más complejo y elaborado de lo que se pudiera pensar a primera vista. Lejos de ser meras designaciones lúdicas y frívolas, informan sobre el proyecto de un joven autor que acababa de repudiar toda su obra anterior por considerarla “lamentable y mugrienta” (Jardiel 1933, 64). Pese a las apariencias, cabe pensar que la trilogía no es tan solo

una obra de encargo, destinada a proporcionarle un éxito fácil así como pingües beneficios financieros, sino que, desde el título, Jardiel Poncela reivindica plenamente su afán de acabar con las prácticas narrativas y estilísticas al uso. Si, como afirma Leo Hoek, ningún título es inocente sino que es “el receptáculo de la ideología” (280), los títulos desconcertantes y rompedores de Jardiel Poncela anuncian ya lo que será la trilogía. Por una parte, se tratará de desestabilizar constantemente al lector para lograr que se distancie activamente y no se deje engañar por los trampantojos de una literatura esclerotizada ni avasallar por los convencionalismos. Por otra parte, en la manipulación de los títulos, también se trasluce una voluntad de aunar la tradición más castiza con la más rabiosa modernidad, inscribiendo así la trilogía en el amplio movimiento de renovación de la narrativa española.

Para alcanzar estas dos metas, no hay mejor remedio para Jardiel que valerse del poder subversivo y disolvente del humor como lo hicieron los dadaístas o los surrealistas. En el abundante paratexto de sus novelas así como en los prólogos que solían acompañar a la publicación de sus obras teatrales, Jardiel no ha dejado de declarar que él pretendía utilizar el humor como un revulsivo o un desinfectante. “Siempre empleé la pluma como un insecticida”, manifiesta en la página 75 de *Amor se escribe sin hache*. Esta es una postura compartida por el narrador de la misma novela quien, al relatar las aventuras de los amantes en Francia, aprovecha una breve disquisición sobre los bajos fondos de París para afirmar que “el humor es el zotal de la literatura”. A buen seguro, Jardiel Poncela no ignora que “son los humoristas los que han llevado al extremo la subversión del título, por juego, por provocación, con el fin de dinamitar las viejas costumbres y hacer volar en pedazos los marcos de la lógica esclerotizante” (Moncelet 125).

Notas

1. Se trata de *Los treinta y ocho asesinatos y medio del castillo de Hull* (*Novísimas aventuras de Sherlock-Holmes*) (1936), *El naufragio del Mistinguett* (1938) y de la novela corta dialogada *Diez minutos antes de la medianoche* (1939).
2. Son dos listas de novelas cortas publicadas en “El Cuento Semanal” (Magnien) y en “La Novela Corta” (Fernández Gutiérrez).

3. De hecho, lo que se propone aquí Jardiel Poncela es arremeter contra la proliferación de los donjuanes literarios que pululan en la literatura de principios del siglo xx, sobre todo en sus formas adulteradas (melodramas, novelas rosa, sentimental, erótico-galante...).
4. Jardiel Poncela cursó parte de sus estudios en la Sociedad Francesa. Además, Alfredo Marquerié señala que el joven escritor conocía los caligramas de Apollinaire (18).
5. “Si je vous tenais dans un lit, vingt fois de suite, je vous prouverais ma passion. Que les onze mille vierges ou même les onze mille verges me châtient si je mens” (23).
6. Según la definición de Petöfi, el cotexto “designa el conjunto de las frases que siguen o deberían seguir al título o los títulos mencionado(s) en la página de títulos. El cotexto es por tanto el equivalente del texto desprovisto de su título” (ver Hoek 17).
7. El protagonista. –Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes? El lector. –Hombre... ¿y por qué no? Pudo haber once mil vírgenes de la misma manera que hubo doce apóstoles, y diez mandamientos, y siete plagas, y cuatro evangelistas (...) (69).
8. Dentro de esta categoría cabría un título como *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, que tiende un puente intertextual con la novela de Apollinaire. Si nos atenemos a la terminología propuesta por Genette, este tipo de título podría recibir el nombre de “hipertítulo”, puesto que el narratólogo francés llama “hipertextualidad” a la relación dialógica que se entabla entre un texto (o hipertexto) y otro texto anterior (el hipotexto) en el que se injerta de un modo distinto al del comentario (13).
9. Lo mismo pasa en *Amor se escribe sin bache*, novela también concebida según el modelo del folletín o del *serial*, como atestiguan algunos de los subtítulos: *En París se ama igual que en Madrid*, *En Rotterdam se ama igual que en Madrid* y *que en París*, *En Londres se ama igual que en Madrid*, *que en París* y *que en Rotterdam*. En cuanto a la última novela, cada conquista amorosa de Valdivia, el donjuán de *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, podría también considerarse como un episodio de un folletín a ejemplo de la serie de *Arsenio Lupin*.
10. Aunque bien pudiera remitir también al narrador, que acaba de proponer un sumario copioso cuyos abundantísimos temas parecen sumergirle, cuando no ahogarle:

II

Aventuras en Córcega

“Del mar a la barca y de la barca al mar; Siska, la pintora rupestre y pelirroja; la posada u hotel de “vendettas”; historia de los Cretinacci y los Idiotinni y reaparición de algunos personajes que no estaban olvidados aun cuando no nos acordábamos ya de ellos.

44.- ¡Mamá, que me ahogo!”. (295)

Obras citadas

- Apollinaire, Guillaume. *Les Onze Mille Verges*. 1907. Paris: J'ai Lu, 1973.
- Celaya García, María. *El título en la literatura y las artes*. Anejos de Rilce, 48. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 2004.
- Dougherty, Dru, y María Francisca Vilches de Frutos. *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1997.
- Fernández Gutiérrez, José María. *La novela corta galante: Felipe Trigo (1865-1916)*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989.
- François, Cécile. *Enrique Jardiel Poncela et la rénovation de l'écriture romanesque à la fin des années 20*. Lille: ANRT, 2005.
- García Ruiz, Víctor. “El joven Jardiel en su contexto: los compañeros y la crítica”. *Estreno: Cuadernos del teatro Español Contemporáneo* 21. 1 (1995): 32-37.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes*. Poétique. Paris: Seuil, 1982.
- Gómez Yebra, Antonio. “Introducción biográfica y crítica”. Enrique Jardiel Poncela. *Usted tiene ojos de mujer fatal*. Ed. Antonio A. Gómez Yebra. Clásicos Castalia, 186. Madrid: Castalia, 1990. 7-61.
- Hoek, Leo. *La Marque du titre: dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. La Haye-Paris-New York: Mouton Editeur, 1981.
- Hutcheon, Linda. “Ironie, satire, parodie, une approche pragmatique de l'ironie”. *Poétique* 46 (1981): 140-55.
- Jardiel Poncela, Enrique. *Amor se escribe sin hache*. 1928. Ed. Roberto Pérez. Madrid: Cátedra, 1990.
- . *¡Espérame en Siberia, vida mía!* 1929. Ed. Roberto Pérez. Madrid: Cátedra, 1992.

- . *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* 1930. Ed. Luis Alemany. Madrid: Cátedra, 1988.
- . *Tres comedias con un solo ensayo*. 1933. Literatura de Humor. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.
- Lakhdari, Sadi. “Monólogo interior y narraciones de sueños en las novelas de Galdós: una transición de la novela realista hacia la novela contemporánea”. *Le Roman espagnol entre 1880 et 1920: état des lieux*. Ed. Elisabeth Delrue. Paris: Indigo-Université de Picardie, 2010. 75-86.
- Magnien, Brigitte, ed. *Ideología y texto en “El Cuento Semanal” (1907-1912)*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1986.
- Marquerie, Alfredo. “Jardiel y el jardielismo”. *La Estafeta literaria* 312 (27 febrero 1965): 18-19.
- Moncelet, Christian. *Essai sur le titre en littérature et dans les arts*. Le Cendre: Editions BOF, 1972.
- Noguez, Dominique. “Structure du langage humoristique”. *Revue d’Esthétique* 22.1 (1969): 37-54.
- Ortega y Gasset, José. “Ideas sobre la novela”. *Ideas sobre el Teatro y la Novela*. 1925. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- Pérez, Roberto. “Humor y sátira en las novelas de Jardiel Poncela”. *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor*. Ed. Cristóbal Cuevas García. Barcelona: Anthropos, 1993. 33-64.
- Pérez Bowie, José Antonio. “Mecanismos de titulación en el teatro de humor de la preguerra: aproximación semiótica”. *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*. Eds. Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos. Madrid: CSIC, 1992. 31-43.
- Pérez Fernández, Herminio. “El teatro de Tono”. *El teatro de humor en España*. Madrid: Editora Nacional, 1966.
- Pérez Galdós, Benito. *Tormento*. 1884. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- Prendes Guardiola, Manuel. “La personalidad literaria de Enrique Jardiel Poncela”. Conferencia pronunciada en el Ateneo Riojano de Logroño el día 17 noviembre 2001, a las 20.30h. <http://wanadoo.es/jlperpas/articulos/Jardiel_conferencias.htm>
- Rivalan Guego, Christine. *Fruición y ficción: novelas y novelas cortas (1894-1936)*. Gijón: Ediciones Trea, 2008.
- Ródenas de Moya, Domingo. *Los espejos del novelista: modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*. Barcelona: Ediciones Península, 1998.

Spang, Kurt. "Aproximación semiótica al título literario". *Investigaciones semióticas, I: actas del I Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica*. Madrid: CSIC, 1986. 531-41.