

JARDIEL PONCELA ONOMATURGO.
APUNTES SOBRE UNOS NOMBRES FEMENINOS
DE LA TRILOGÍA HUMORÍSTICA

Cécile François
Universidad de Orleans

RESUMEN

El propósito de este artículo es explorar el espesor semántico de algunos nombres femeninos en la trilogía humorística de Enrique Jardiel Poncela, redactada entre 1928 y 1930. El análisis muestra que, desde el principio, el autor lleva a cabo un proceso desrealizador cuya finalidad es desantropomorfizar el personaje e inscribir la trilogía en el marco de la deshumanización del arte, definida por el filósofo Ortega y Gasset a mediados de los años veinte. En contraposición con las reglas de la onomástica real, los nombres de los personajes son expresivos y motivados, crean juegos de espejos, tejen redes intertextuales e interculturales, se deforman y desorbitan, vulnerando así el principio de verosimilitud y echando por tierra las concepciones miméticas del realismo decimonónico.

PALABRAS CLAVE: Jardiel Poncela, onomástica, humor, intertextualidad, deshumanización.

ABSTRACT

This article explores the semantic depth of some names of women characters in Enrique Jardiel Poncela's trilogy of novels written between 1928 and 1930. It shows how the author consistently uses techniques of derealisation in order to abolish the anthropomorphic features of his characters and thus exemplify José Ortega y Gasset's notion of the dehumanization of art, developed in the mid-1920s. Ignoring the laws of real onomastics, the names take on expressive power, resonate with each other, set up intertextual and intercultural networks, become deformed and distended, making a mockery of verisimilitude and dealing a blow to the notion of the great 19th-century realist novel as the art of mimesis.

KEY WORDS: Jardiel Poncela, onomastics, humour, intertextuality, dehumanization.

Según los lingüistas y antropólogos, el nombre de persona en la vida real es un signo arbitrario, un morfema vacío que carece de contenido semántico. Su papel sería esencialmente denotativo y permitiría tan solo diferenciar y clasificar a los individuos¹. En un relato de ficción, en cambio, los nombres rara vez son un producto del azar. Desde el punto de vista semiótico, estos son portadores de un conjunto de valores que el análisis de su significado permite revelar (Glaudes &



Reuter 1996: 105). Toda una rama de la onomástica literaria considera por tanto el nombre del personaje como un signo «motivado», lleno de connotaciones más o menos fáciles de descifrar (Baudelle 1995: 85-86).

Señala Ángel Iglesias que los antropónimos son un componente fundamental de la figuración literaria, siendo su efecto principal la ilusión referencial. En una obra de ficción, «el nombre propio es solidario del personaje, lo constituye, manifiesta sus facetas, predestina su representación, es su signo por excelencia» (Iglesias 2002: 335). El antropónimo permite, además, inscribir al personaje en una categoría social determinada e incluirlo dentro del sistema de oposiciones del relato. Por fin, como apuntan Pierre Glaudes e Yves Reuter, el nombre ficcional facilita el acceso a la intimidad del personaje, con lo cual el lector puede involucrarse afectiva e ideológicamente en el universo diegético (1996: 183). El conjunto de estos factores explica por qué los autores ponen tanto cuidado a la hora de «bautizar» a sus criaturas de ficción.

Como todos los escritores, Enrique Jardiel Poncela disfruta de las preeminencias del onomaturgo para forjar a su antojo los nombres de los graciosos personajes que llenan su obra. Cualesquiera que sean sus funciones y su importancia, todos merecen una atención particular, aunque son evidentemente las figuras protagonistas las que gozan del favor y de la preferencia del autor, como es el caso de las heroínas de la trilogía erótico-humorística, cuyos nombres llaman enseguida la atención por su originalidad y su riqueza connotativa².

SYLVIA, PALMERA Y VIVOLA. ANÁLISIS DE LOS NOMBRES DE PILA DE LAS HEROÍNAS

Christine Montalbetti apunta que el nombre ficcional siempre parece oscilar entre el cratilismo, según el cual el nombre estaría en consonancia con la cosa a la que designa³ y el hermogenismo que defiende una teoría convencional del lenguaje, en la que las palabras son arbitrarias (2003: 40). En lo que concierne a la primera protagonista jardiellesca, el texto adopta aparentemente la postura de Hermógenes, ya que su nombre («Sylvia») parece haber sido escogido de forma

¹ Por ejemplo, para el etnólogo Claude Lévi-Strauss, el nombre solo señalaría la pertenencia del individuo a un grupo determinado, sea este étnico, social y generacional (Baudelle 1995: 82). El semiólogo francés Philippe Hamon afirma por su parte que el nombre propio de persona es, por definición, un término sin contenido semántico, una palabra «blanca», un «asemantema» (Hamon 1981: 145). Comparten esta opinión Tevetan Todorov, para quien el nombre designa sin significar (Kerbrat 1977: 178) y Gérard Genette, quien recuerda que un nombre propio no tiene, en principio, ninguna significación, limitándose a desempeñar una función designadora (1976: 24).

² Se trata de una sátira literaria cuyo objeto es poner en solfa la «literatura de amor» tan en boga en aquella época. Se compone de *Amor se escribe sin hache* (1928), *¡Espérame en Siberia, vida mía!* (1929) y *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* (1930). Siempre que se citen las referencias de las novelas de Jardiel, será de forma abreviada (*Amor*, *Espérame*, *Virgenes*).

³ Según la teoría defendida por Crátilo en el diálogo epónimo de Platón.

aleatoria, como ocurre en la vida real. Sin embargo, en la época de Jardiel, este nombre era muy poco difundido⁴, sobre todo escrito con «y», lo cual revela cierta intención por parte del autor. Es de pensar que Jardiel, como buen comediógrafo, escogió este nombre por su potencial evocador y sus connotaciones culturales. Silvia es, en efecto, un personaje de la comedia italiana que «representaba a una mujer enamorada en cualquiera de sus papeles, ya fueran nobles o plebeyos»⁵. La protagonista de *Amor se escribe sin hache* se sitúa así, desde el principio, bajo el signo del amor, el gran tema de la novela anunciada por el título.

Por otra parte, Jardiel saca partido de las connotaciones sociales vinculadas a este nombre. En efecto, si seguimos explorando la pista intertextual, notamos que Silvia es también el personaje principal de la comedia francesa *El juego del amor y del azar*. Igual que la protagonista de Marivaux, Sylvia Brums es una representante de la aristocracia como indica claramente el título inglés, «lady», que precede casi automáticamente al nombre de la heroína jardielesca. Cabe notar, además, que lady Sylvia no se desenvuelve únicamente en ambientes distinguidos sino que pasa directamente de su palacete de Park-Lane a los bajos fondos de París, siempre en busca de nuevas aventuras⁶. Con esta característica, la heroína de *Amor se escribe sin hache* recuerda también a las heroínas de Antonio de Hoyos y Vinent, uno de los autores de la corriente «erótico-galante» que la trilogía pretende poner en solfa. Las extravagancias de la protagonista jardielesca se emparentan con las de los encopetados personajes de las novelas cortas de Hoyos, a quienes les gusta codearse con individuos barriobajeros⁷.

La aristócrata Sylvia Brums tiene también muchos parecidos con lady Wynham, la famosa «Madone des sleepings», un arquetipo de mujer fatal cosmopolita, hermosísima y sensual, diseñado por Maurice Dekobra, uno de los escritores más populares de la época (François 2005: 128). Es interesante notar al respecto que el nombre de Sylvia Brums, antes de pasar a designar a la heroína de la primera novela de la trilogía, ya había aparecido unos meses atrás, en un artículo de la revista humorística *Buen Humor*, titulado: «Sylvia Brums, la mujer cosmopolita y fatal» (Ariza Viguera 1974: 46).

A diferencia de Sylvia, la segunda protagonista no es ni aristócrata ni extranjera y suele usar un seudónimo. Es de notar que el lector no ignora su verdadera identidad puesto que, al principio de la novela, el narrador

⁴ En la enciclopedia libre Wikipedia, se lee que «el nombre de Silvia no se popularizó hasta los años 60-70 [del siglo xx], fundamentalmente debido a la influencia extranjera».

⁵ «Fue a partir de la aparición del personaje Silvia en la comedia italiana en 1716, que se mantuvo en escena durante casi medio siglo y siempre con un gran éxito, cuando se popularizó este nombre. [...] De ahí saltó el personaje, siempre sin perder su característica distintiva de mujer enamorada, a ocupar un puesto importante en la producción teatral de todo el siglo XVII» www.ealmanaque.com/santoral/noviembre/3-11-silvia.htm.

⁶ El narrador apunta que Sylvia «tenía el veneno de la aventura infiltrado en el hígado» (*Amor*: 262).

⁷ Se relaciona también con las aristócratas perversas que llenan los relatos de Jean Lorrain o Barbey d'Aurevilly, y en particular con el tipo de la mujer fatal de la literatura decadentista francesa, encarnada idealmente en la Miss Clara de *El jardín de los suplicios* de Octave Mirbeau.



revela que «Palmera Suaretti [es] en la cédula Palmira Suárez» (*Espérame*: 88). De hecho, el nombre de «Palmira», por ser poco frecuente, confiere a la protagonista cierta singularidad, acentuada por la connotación exótica que entraña el designador. Fidel López Criado apunta que el nombre evoca la antigua ciudad de Tadmor (o Palmyra, según la llamaban los romanos), situada en un oasis del desierto sirio (1988: 151). Pero lo más interesante, es que esta designación es también la que escogió Ramón Gómez de la Serna para bautizar a la protagonista de *La quinta de Palmyra*.

No cabe duda de que Jardiel Poncela, amigo y admirador de Ramón, conocía esta novela publicada algunos años atrás, en 1923. Podemos pensar que, en *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, el joven humorista quiso rendir homenaje al maestro y establecer un vínculo textual entre su protagonista y la heroína de *La quinta de Palmyra*, una novela centrada en «las experiencias eróticas de una mujer, protagonista y eje central de la trama» (López Criado 1988: 120). En su novela, Ramón Gómez de la Serna presenta a Palmyra como una mujer fatal, comparada, ora con Cleopatra, ora con Eva (1997: 556, 594 y 615). Por su parte, Fidel López Criado se refiere a ella como a una «Medusa enamorada» (188: 137). Ahora bien, en la lista de los avatares de la mujer fatal establecida por Mireille Dottin Orsini, la estudiosa francesa cita, entre otros, los nombres de Astarté, Circe, Cleopatra, Dalila, Eva, Herodías, Jezabel, Medusa, Mesalina y Salomé (1993: 113). En *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, Jardiel se decanta por la imagen de la «Medusa enamorada» a la hora de describir a su protagonista, desesperada ante la inercia de su amante:

Palmera gritó, lloró, se arañó el rostro, el pecho y las manos. Y zarandeo de uno a otro lado su cabeza de Medusa hidrófoba, mientras elevaba al cielo dos brazos amenazadores y rectos, dibujando en el aire una inmensa, una blanquísima *i* griega [...] (*Espérame*: 146).

En cuanto a la última heroína de la trilogía, Jardiel Poncela escoge para designarla un nombre atípico, sin relación alguna con la tradición onomástica. Ahora bien, afirma Roland Barthes que, en la ficción, el nombre funciona como «un sistema motivado, basado en una relación de imitación entre significante y significado»⁸. El lector tenderá así a reducir espontáneamente la opacidad del nombre propio, remitiéndolo a una palabra conocida de la lengua, y otorgándole el sentido del término con el que se asemeja fonéticamente. En el caso de la heroína de *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, la paronimia «Vivola/Víbora» ya nos facilita algunos datos, no solo sobre la personalidad, el carácter y el comportamiento de la protagonista, sino también sobre su programa narrativo.

En efecto, la paronimia, interpretada a nivel semántico, confiere al nombre una dimensión simbólica, sugiriendo una de las funciones del perso-

⁸ BARTHES, Roland, «Proust et les noms», citado por Leo Hoek (1991: 230).



naje en la ficción. A lo largo de la novela, Vivola aparece constantemente como una seductora, una tentadora, la mujer que provocará finalmente la expulsión del héroe de su universo, llevándole a la ruina y a la muerte. A ejemplo de la serpiente bíblica, a la vez cautivadora y perversa, Vivola despierta sentimientos ambiguos, hechos de atracción y repulsión. Jardiel echa mano aquí del código morfemático para sacar partido de las propiedades articulatorias y acústicas del nombre que le atribuye a su personaje. Con unos cambios mínimos (la supresión de una tilde, la sustitución de una líquida vibrante por una líquida lateral y una leve modificación ortográfica), el autor logra motivar el nombre y relacionar su significativo con el significado textual del personaje.

Por otra parte, el cotejo de los nombres de pila de las heroínas muestra que han sido construidos a partir de un mismo paradigma. Los tres terminan con la vocal «a», la cual teje entre ellos un vínculo, estableciendo así *a priori* un parentesco entre las protagonistas. A lo largo de la trilogía se irá acentuando progresivamente el parecido entre ellas, haciendo de Sylvia, Palmera y Vivola, los avatares de un mismo tipo, el de la mujer fatal que, según María José Conde Guerri, «constituía una figura recurrente en la parodia de las revistas de humor de la época» (2001: 21). Ahora bien, sabemos que Jardiel Poncela prosigue, con su trilogía, la labor empezada algunos meses antes en las redacciones de *Buen Humor* y *Gutiérrez*, las dos grandes revistas humorísticas de la época. Allí conectó con Ramón y un grupo de jóvenes escritores y dibujantes, a los que se suele reunir bajo el marbete de «la otra generación del 27»⁹. Juntos idearon una nueva forma de humor iconoclasta basado en la subversión de las fórmulas hechas y la puesta en evidencia de las convenciones lingüísticas. «No hay que dejar pasar ningún lugar común, ninguna frase hecha, ningún tópico», este era el lema de los jóvenes humoristas (Pérez Fernández 1966: 244).

De hecho, la trilogía humorística se presenta como una sátira de la «novela de amor» al uso, construida a base de clisés y fórmulas hechas. De este tipo de literatura, Jardiel Poncela recupera la figura arquetípica de la mujer fatal, introduciéndola en cada uno de sus relatos. Notamos que, de un texto a otro, la configuración del personaje y la trama de sus aventuras son más o menos idénticas¹⁰. Solo cambia el nombre. Como apunta Miléna Mikhailova, la función del antropónimo es actualizar un topos, agregar un elemento singular a la tradición. El nombre aparece así como «un contrapunto que vuelve flexible la materia rígida del lugar común», «personaliza el tópico» y hace posible su renovación (1993: 75). En vista de ello, podemos pensar que, como avatares de la mujer fatal de la literatura, las protagonistas de la trilogía serán el reflejo de la época en que fueron creadas. Ahora bien, ¿logra este anclaje producir

⁹ Entre los integrantes más conocidos de la «otra generación del 27» están Edgar NEVILLE, Tono, Miguel MIHURA y José LÓPEZ RUBIO, además del propio Jardiel.

¹⁰ Para Víctor GARCÍA RUIZ, los personajes «resultan unilaterales y recurrentes, lo mismo que los ambientes» (1995: 33).



algún efecto de realidad? ¿No estaríamos, al revés, en presencia de un universo ficcional autónomo, enmarcado dentro de la deshumanización del arte, es decir un «arte anti-representacional que se esfuerza por superar lo real, por crear un orden independiente de arte» (Macklin 1983: 36)?

UNA ONOMÁSTICA HIPERCARACTERIZANTE Y DESREALIZADORA

En la primera parte de este trabajo, hemos resaltado la presencia de un elemento común en la composición de los nombres de pila de las protagonistas. Se trata de la vocal final «a» que suele entrar en la formación de muchos nombres femeninos de origen español como, por ejemplo, Juana, Manuela, Alicia, Ana... Aparentemente, este elemento garantizaría la verosimilitud de las protagonistas, a la par que reforzaría la ilusión de realidad, al enraizar a los tres personajes femeninos en la experiencia cotidiana del lector español. Sin embargo, el examen de los nombres de las protagonistas ha mostrado que se caracterizan por su singularidad, cuando no su excentricidad, como en el caso de Vivola. A todas luces, aunque Jardiel finge acatar las reglas de la onomástica real, procura que los nombres de pila de sus personajes sean expresivos y motivados. En vista de ello, nos proponemos explorar ahora el espesor semántico de los tres apellidos para examinar su grado de motivación y determinar si existe alguna relación entre el antropónimo y el significado textual de las protagonistas de la trilogía.

Lo que llama la atención en lo que concierne al primer personaje, es que el sintagma formado por su nombre y su apellido, «Sylvia Brums», remite al contexto cultural de los años veinte. En las *Obras completas* del escritor francés Paul Morand se menciona, en efecto, el nombre de «Ivan Da Silva Bruhns», un pintor y decorador francés de origen brasileño, cuyos tapices y alfombras de motivos africanos estaban muy de moda hacia 1925. Desde el principio, Sylvia aparece por consiguiente como un personaje anclado en un contexto cultural determinado, el del período «Art Déco» que culminó a mediados de los años veinte. La alusión a un decorador francés remite también al universo cosmopolita de la trilogía, y en particular al de la primera novela subtitulada burlescamente «novela casi cosmopolita». La referencia viene, por fin, a resaltar una de las características definitorias de la protagonista, es decir su preocupación por la moda.

En el capítulo cuarto, el narrador evoca así los cinco encuentros sucesivos de los futuros amantes, que dan lugar a sendas descripciones pormenorizadas del atuendo de la protagonista. Por otra parte, llaman también la atención las reiteradas intervenciones del autor-narrador para recordar al lector que «las toilettes que luce la protagonista de esta novela estaban de moda en la fecha en que el libro se escribió, año 1928» (*Amor*: 177-178, 228, 258, 294). Esta preocupación del personaje por su apariencia física y su indumentaria se trasparenta asimismo en su apellido, independientemente de la inclusión de este en el sintagma formado con su nombre de pila. Se nota, en efecto, que Jardiel no conservó el apellido de origen «Bruhns», el cual bien hubiera podido servir para designar a un perso-



naje tan cosmopolita como Sylvia, sino que alteró su forma suprimiendo la «h» y sustituyendo la «n» por una «m». En realidad, se puede pensar que si escoge «Brums», será porque este apellido insólito aparece como una forma apocopada de «Brummel», el nombre del célebre dandy inglés del siglo XIX, apodado «el rey de la moda» y celebrado por Baudelaire y Oscar Wilde.

Una lectura presurosa podría dejar suponer que la función de los paréntesis descriptivos, anteriormente mencionados, consistiría tan solo en enfatizar la elegancia y el refinamiento del personaje, favoreciendo su asimilación con «Beau Brummel». Sin embargo, no se puede perder de vista que la trilogía se publicó en la «Colección de grandes novelas humorísticas» y se define, desde el prólogo, como una sátira literaria. Una ojeada a las descripciones del atuendo de Sylvia muestra que la ironía del narrador se transparenta frecuentemente en la presentación de lady Brums:

Sale Sylvia (traje guarnecido de pieles del Cáucaso; abrigo de pieles del Cáucaso; bolso de piel de serpiente; zapatos de piel de serpiente; sombrero de paja, hecho con paja de sombrero) y se dispone a cruzar la acera en busca del «Cadillac» (*Amor*: 177).

La ironía asoma aquí en el juego de repeticiones y paralelismos. Rematada por una perogrullada en forma de quiasmo («sombrero de paja, hecho con paja de sombrero»), la mención de la ropa de Sylvia desluce en realidad la imagen de la protagonista. Asociada a la repetición mecánica del procedimiento (cinco paréntesis en cinco páginas), la descripción reduce el personaje a una simple imagen, una representación brillante y superficial, un doble degradado de Brummel del que no llevaría más que el apellido truncado. Cabe notar, además, que Jardiel ha conservado la marca de plural, la «s» del apellido del decorador francés («Bruhns»). Sylvia no se apellida *Brum*, lo cual sería la apócope de *Brummel*, sino *Brums* (con «s»). La marca de plural enfatiza el contenido semántico del apellido, contribuyendo a presentar a Sylvia como una especie de «SuperBrummel» femenino, un reflejo amplificado, deformado, y hasta caricaturesco del célebre dandy.

La doble referencia cultural a Brummel e Ivan Da Silva Bruhns hace de la protagonista de *Amor se escribe sin hache* un personaje híbrido, heredero de la tradición decimonónica pero afianzado en la más rabiosa actualidad. El hibridismo se transparenta también en el oxímoron formado por el nombre «Sylvia» (que, por su etimología, evoca el mundo natural de la selva) y el apellido «Brums» (cargado de connotaciones de afectación y sofisticación). El nombre de la protagonista de la primera novela no solo encierra en sí parte del programa narrativo del personaje, sino que remite al proyecto estético de la trilogía, el cual consiste en brindar una respuesta a la crisis de la novela diagnosticada por Ortega y Gasset a principios del siglo XX, aunando tradición y modernidad (François: 2005).

En la segunda entrega de la trilogía, Jardiel Poncela abandona el mundo de la moda para arraigar a su protagonista en el universo del music-hall. Esto explica que el narrador la designe tan solo con su nombre artístico: «Palmera Suaretti», o con una antonomasia: «La vedette». Para crear su seudónimo, la protagonista se contentó con alterar los componentes fonológicos de su nombre de origen, pasando de «Palmyra» a «Palmera» y de «Suárez» a «Suaretti». En lo





que concierne a la primera parte del seudónimo («Palmera»), asistimos a una motivación literal del nombre, la cual establece una relación directa entre el personaje y su designación. Aquí, el significante onomástico genera, por sinestesia, la imagen amena de un oasis de frescor y serenidad. En efecto, lo suave de las labiales y de las líquidas, asociado a lo rotundo de la vocal «a», connota el encanto y la quietud de los países exóticos, así como la belleza y la sensualidad, sugiriendo así, desde el principio de la novela, dos de los rasgos característicos de la protagonista. El mismo Mario Esfarcies, el amante de Palmera, se muestra sensible al poder evocador del seudónimo. Cansado del perpetuo acoso al que le someten sus perseguidores, Mario sueña con encontrar un oasis de paz y felicidad. Evocando a la mujer amada por medio de una delicada sinécdoque, imagina el placer de vivir «siempre a su lado y dormir [...] bajo aquellas pestañas, que d[an] una sombra de bosquecillo de mirtos» (*Espérame*: 262).

En cuanto al segundo componente del seudónimo, «Suaretti», la protagonista logró convertir un patronímico corriente («Suárez») en un nombre pintoresco de sonoridades rotundas y evocadoras («Suaretti»). Jardiel saca provecho aquí del código étnico que permite clasificar los nombres según la recurrencia de determinadas vocales o consonantes en su morfología. Dichos nombres traducirían, para Leo Hoek, cierto «color local» (1981: 232). En el caso de la protagonista de *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, en la terminación del apellido «Suaretti» los fonemas se yuxtaponen según unas reglas ajenas a la fonemática sintagmática del español. La secuencia consonántica «-tt», rarísima, y hasta desconocida en español, connota la «italianidad», según la terminología de Roland Barthes, es decir una forma de exotismo, que pasa a enfatizar el efecto producido por el primer componente del seudónimo, «Palmera».

Se nota, además, que al código étnico se añade el código artístico, puesto que el apellido de la protagonista suele venir acompañado del artículo «la» antepuesto, lo cual en el mundo de la ópera italiana suele designar a las divas, como dan fe de ello los nombres artísticos de la Ristori o la Patti en el siglo XIX, o más recientemente el de la Callas. En el caso de Palmera, el determinante se utiliza de manera antifrástica, dando fe de la mirada irónica con que el narrador contempla a la protagonista. En *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, la «vedette», Palmera Suaretti, se da a conocer en una revista llamada *¡Guau-guau!*¹¹, en la que unas treinta muchachas cantan, o mejor dicho chillan, «estas frases cretinas»: «Somos los mascagomas/del amor/y no toleramos bromas;/no señor!/Tenemos diplomas/por ser mascagomas/mascagomas, mascagomas del amor/Del amooooor!...» (88). Además, tras describir el espectáculo, el narrador remata su presentación de Palmera de la forma siguiente:

los movimientos que ejecutaba a diario, rápidos, imprevistos y calculados, recordaban los movimientos de la Bolsa. Finalmente: cantaba y bailaba tan putrefactamente mal como otra cualquiera «vedette» (*Espérame*: 90).

¹¹ El título de la revista podría interpretarse como un guiño irónico a la novela de Pérez Galdós, *Miau*.

Así pues, a pesar de las connotaciones positivas que entrañan sus antropónimos, las dos primeras protagonistas de la trilogía resultan igualmente ridículas, cuando no caricaturescas. Lo mismo pasa con la tercera, la cual no se libra tampoco de la ironía mordaz del narrador. Al igual que su nombre («Vivola»), la motivación del apellido de la heroína de *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* funciona a nivel simbólico, ya que «Adamant» puede considerarse una palabra compuesta de un prefijo «ad-», seguido del radical «-amant», forma latina del verbo «amar». Ahora bien, Vivola Adamant es precisamente el arquetipo de la amante, ya que aparece en la novela como el avatar femenino del mítico Don Juan. Por otra parte, Jardiel saca partido de las propiedades acústicas de su apellido, puesto que la repetición de la «a», la vocal más abierta en español, sugiere el brío y la arrogancia de la protagonista.

Además, notamos que «Vivola» está a tono con «Valdivia», el apellido del donjuán de la novela. Ambos nombres empiezan por la misma consonante, se componen de tres sílabas y reúnen una serie de grafemas idénticos. Sin llegar a formar un anagrama perfecto, la similitud entre estas designaciones refuerza la semejanza funcional de los dos seductores en el esquema actancial del relato. Ambos comparten la misma vida, los mismos valores, las mismas actividades, pero bajo la mirada sarcástica del narrador, los dos personajes se deforman y esperpentizan, como si se reflejaran en alguno de los espejos del callejón del Gato, haciéndose cada vez más inverosímiles a lo largo de la novela. La degradación se hace patente cuando consideramos el nombre y el apellido de la protagonista, no ya por separado, sino reunidos en un mismo sintagma. Como en el caso de «Sylvia Brums», la manipulación del significante nominal introduce un hiato en el sistema onomástico, enfatizando su artificialidad. Por otra parte, el complejo nominal, transparente para el lector de los años veinte, arroja aquí una luz muy cruda sobre la última protagonista de la novela, pues como explicó Manuel Ariza Viguera:

Con respecto al nombre de Vivola Adamant debo agradecer a Evaristo Acevedo la noticia de que el nombre y el apellido, por separado, de la protagonista de *Pero... ¿hubo...?* son las dos marcas de urinarios de porcelana de aquel tiempo, lo cual nos indica bastante bien la opinión que nuestro autor tenía en aquel entonces de las mujeres (1974: 47).

Por tanto, si los nombres de Sylvia Brums y Palmera Suaretti remiten irónicamente, uno al universo de la moda y otro al mundo del espectáculo, el sintagma «Vivola Adamant» marca a la última heroína con el sello de lo corpóreo más soez y degradante. Considerados por separado, el nombre y el apellido de la protagonista de *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* remiten a la serpiente bíblica y a la actividad amorosa, asociando así el amor y la perversidad, una temática omnipresente en la trilogía y en la novela erótica de principios del siglo xx. Por otra parte, con la doble referencia a la víbora y al «urinario», la protagonista de la última novela se sitúa a medio camino entre el animal y el objeto, lo cual pasa a rematar el proceso de deshumanización iniciado ya desde el principio de la trilogía. El análisis del nombre de la última protagonista no solo muestra que el humorismo de Jardiel se hace cada vez más corrosivo, sino que pone de relieve el afán desmitificador y antirrealista de la trilogía.



En efecto, a pesar del anclaje en la realidad de la época, las tres heroínas jardielescas, con sus nombres hipersemantizados, aparecen como personajes totalmente deshumanizados, entes de ficción que se desenvuelven en un universo ficcional construido a base de referencias culturales e intertextuales¹². La elección de los nombres de las protagonistas revela un afán de desantropomorfizar el personaje novelesco, echando por tierra las concepciones psicologistas y esencialistas de la novela realista decimonónica. Con este juego onomástico, que socava el principio de verosimilitud y destruye el efecto de realidad, Jardiel Poncela pone en tela de juicio los preceptos miméticos a los que suele obedecer la narrativa tradicional, inscribiendo la trilogía en el marco de la renovación estética iniciada por las vanguardias a principios del siglo xx.

LA ONOMÁSTICA AL SERVICIO DE LA DESHUMANIZACIÓN DE LOS PERSONAJES

Si nos fijamos ahora en los demás nombres femeninos de la trilogía, notamos que muchos se parecen, lo cual permite relacionar entre sí unos personajes que comparten, sea el mismo programa narrativo, o determinados rasgos distintivos tales como su pertenencia a un grupo étnico. Como botón de muestra, podemos poner el ejemplo de Ganna Vaska, Siska Takadiawna, Tatiana Maximowna o Vera Ningosisskaia¹³, unas figuras secundarias de origen eslavo o ruso. Sus patronímicos se caracterizan por la presencia de letras poco empleadas en la formación de las palabras castellanas como la «k» y la «w», así como por grupos consonánticos desconocidos en español. Estos nombres singulares, difíciles de pronunciar y retener para un hispanohablante, establecen entre los personajes un vínculo, aún reforzado por la repetición de la vocal abierta «a», única terminación escogida para el conjunto de los nombres y apellidos. Estos antropónimos extranjeros que puntúan los relatos añaden la sonoridad exótica de su significante al caleidoscopio narrativo de la novela cosmopolita. Por otra parte, nos recuerdan también que Rusia y lo ruso estaban de moda en aquella época en que llegaban a Europa decenas de refugiados, a consecuencia de la revolución soviética.

Con todo, pese a unas cuantas alusiones a la situación política y social del momento, la trilogía pretende ser, ante todo, una obra humorística y, por tanto, el parecido de los nombres de los personajes responde a otra finalidad. Quizá sea la última novela, *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, la que nos ofrezca el ejemplo más divertido e iconoclasta de «clonación» de los personajes mediante la explotación de los recursos de la onomástica. En la tercera parte de la novela, Pedro de Valdivia¹⁴ pasa revista a la plantilla femenina de sus oficinas y aprovecha

¹² El primer capítulo de *Amor se escribe sin hache* lleva un título significativo: «La vida extraordinaria que se ve obligada a llevar una protagonista de novela para no dejar de serlo» (103).

¹³ Los dos primeros personajes aparecen en *¡Espérame en Siberia, vida mía!* y los otros dos en *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*

¹⁴ En el prólogo de la novela, Jardiel explica que el nombre de este conquistador de mujeres «no ha sido elegido al azar, sino que corresponde al de uno de los más ilustres conquistadores que

la ocasión para hacer el recuento de sus conquistas amorosas. Frente a su joven admirador y discípulo, Valdivia ostenta las fichas descriptivas de sus innumerables amantes, entre las cuales destacan dos novicias que se parecen como dos gotas de agua. Pero aquí, Jardiel desarrolla el procedimiento, amplificándolo y desorbitándolo hasta la caricatura. Su fantasía y su creatividad le hacen idear dos nombres tan originales y extravagantes como Sor Reverberación de las Catorce Llagas y Sor Insolación de los Diez Puñales¹⁵.

Aquí las semejanzas estructurales, morfológicas y semánticas se aúnan para hacer del segundo nombre el eco del primero. Ambos se componen, en efecto, de dos sustantivos que entrañan sendos semas de luz y terminan con el mismo sufijo («Reverberación»/«Insolación»). Además, estos nombres llevan un complemento formado de un numeral («catorce»/«diez») y de un sustantivo perteneciente al campo léxico de la agresión y del dolor («llagas»/«puñales»). En este caso, aunque el complemento del nombre («de las Catorce llagas»/«de los Diez Puñales») connota el sufrimiento, la presencia del numeral añade un toque burlesco al conjunto por ser una deformación de la imagen tradicional de las «cinco llagas de Cristo». Además, con la elección de los sustantivos «Reverberación» e «Insolación», Jardiel Poncela enfatiza de manera graciosa el aura que suele emanar de los santos, esa luz sobrenatural que la imaginería popular representa bajo la forma de una aureola. Simultáneamente, se efectúa un desplazamiento del plano espiritual al plano material, por la elección de dos términos que evocan respectivamente un fenómeno científico (la reverberación) y sus consecuencias físicas o médicas (la insolación). Ahora bien como señala el filósofo Henri Bergson:

Se obtendrán efectos cómicos siempre que se desarrolle un símbolo o un emblema en un sentido material y se afecte conservar a esta prolongación igual valor simbólico que al emblema mismo¹⁶.

Entre las conquistas del donjuán de *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, están también Camila y Gela, dos hermanas alemanas muy parecidas. Aunque sus nombres no ostentan una similitud tan obvia como la de las dos monjas, se nota sin embargo que ambos riman. Además, para reforzar el parecido entre los dos personajes, al describirlas el narrador se vale de un homeotéuton, esa figura que consiste en la utilización a intervalos regulares de palabras con igual terminación¹⁷:

resplandecen en la Historia, el conquistador de Chile» (*Virgenes*: 117).

¹⁵ El nombre de las dos monjas puede leerse como una versión paródica del título de la biografía de Benjamín Jarnés, *Sor Patrocinio, la monja de las llagas*, publicada en 1929, año en que Jardiel redactaba el último tomo de su trilogía.

¹⁶ «On obtiendra un effet amusant quand on développera un symbole ou un emblème dans le sens de leur matérialité et qu'on affectera de conserver à ce développement la même valeur symbolique que l'emblème» (Bergson 1969: 89).

¹⁷ A diferencia de la rima, el homeotéuton reúne palabras con terminaciones idénticas, no solo a nivel fonológico sino también en el plano gráfico. Además, estas terminaciones suelen ser un mismo elemento léxico o gramatical como, por ejemplo, un sufijo.



«rubiotas, grandotas, coloradotas, idiotas» (385). Jardiel escoge aquí cuatro palabras que terminan de la misma manera, lo cual corresponde sin duda a la definición de dicha figura retórica. Sin embargo, el último término, «idiotas», desentona en una serie formada por adjetivos compuestos de un radical y del sufijo aumentativo «-otas». La aparición de esta palabra al final de la enumeración da a la presentación de las hermanas un remate cómico, a la par que participa en el proceso de degradación de los personajes, puesto que, a la ausencia de gracia y belleza sugerida por el uso repetitivo del aumentativo «-otas», se añaden la torpeza y la falta de agilidad mental.

Esta técnica de la clonación de los personajes se aprecia también en las otras dos novelas de Jardiel. Por ejemplo, al final de *Amor se escribe sin hache*, el protagonista se encuentra con dos jóvenes encantadoras absolutamente indiferenciadas. En cuanto a sus nombres respectivos, el narrador no los menciona casi nunca por separado, sino tan solo con el sintagma nominal «Dolly y Molly», dos nombres de significantes muy parecidos. Estas «gemelas», de apariencia similar, experimentan los mismos sentimientos y reaccionan de la misma manera. Así, al encontrar al protagonista de la novela, ambas se enamoran de él al instante o se echan a reír al mismo tiempo cuando la conversación les resulta incomprensible. Esta duplicación de los personajes produce un efecto de extrañeza que rompe el hechizo de la lectura y provoca cierto distanciamiento respecto al universo diegético. Por otra parte, Jardiel juega aquí con uno de los resortes cómicos evidenciados por Henri Bergson, según el cual:

Donde quiera que hallemos repetición, semejanza completa, sospechamos que algo mecánico funciona detrás de lo viviente [...]. Tal desviación de la vida en el sentido de lo mecánico es en este caso la verdadera causa de la risa¹⁸.

Así, de «Dolly y Molly» a «Sor Reverberación y Sor Insolación», pasando por «Camila y Gela», los personajes femeninos de la trilogía que forman dúos no gozan del favor del narrador, el cual aprovecha sus semejanzas con fines humorísticos, irónicos, e incluso cómicos. El efecto desrealizador es aún más patente cuando los personajes vienen reunidos, no ya en dúos, sino en tríos, como es el caso en *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* con las tres suizas Milka, Velma y Noissetine, cuyos «nombres se corresponden con tres especialidades de chocolate suizo de la casa «Suchard», que estaban muy en boga en aquella época» (Alemany 1988: 301). Por otra parte, de «lo mecánico funcionando detrás de lo viviente» a la cosificación de los personajes, solo hay un paso, como se puede comprobar con el ejemplo de Mercedes, la secretaria de Valdivia, en la misma novela:

*Entraron en las oficinas. Armarios, ficheros, clasificadores.
Cinco mesas: sobre las que se alzaban sendos ramos de flores junto a sendos retratos de Valdivia [...]*

¹⁸ «Là où il y a répétition, similitude complète, nous soupçonnons du mécanique fonctionnant derrière le vivant [...]. [Et c'est] cet infléchissement de la vie dans la direction de la mécanique [qui est] la vraie cause du rire» (Bergson 1969: 26).

Cuatro máquinas de escribir: «Mercedes».
Una secretaria particular: Mercedes *también* [...] (308, énfasis del autor).

La identidad formal del nombre de la secretaria y de la marca comercial de su máquina de escribir facilita a todas luces la identificación de la mujer y del objeto. Pero el narrador no se contenta con una mera alusión sino que acelera el proceso de cosificación, introduciendo grados de comparación: «Una secretaria particular: Mercedes también, pero más grande que las máquinas y mucho más rubia, aunque tan pulsada y teclada como ellas» (*Virgenes*: 308).

Si los dos primeros elementos comparativos (la secretaria es más grande y más rubia que las máquinas) solo dan al conjunto un tinte absurdo, la oración concesiva introduce dos participios pasivos («pulsada», «teclada»), cuyas connotaciones eróticas rematan el proceso, convirtiendo a la secretaria en objeto sexual. Es de notar que ni siquiera las protagonistas se libran de este tratamiento misógino particularmente degradante, puesto que el narrador de *Amor se escribe sin hache* describe a Sylvia Brums como una especie de autómatas que, en sus momentos de desenfreno erótico, suelta mecánicamente estas cuatro palabras: «stop, thank you, good morning y trade mark», convirtiéndose así en una «máquina sexual», como sugiere el último término de la serie: «trade mark» (*Amor*: 106). A partir de ahí, nada impide a los personajes masculinos de la trilogía trocar esos objetos manufacturados que son las mujeres por otras mercancías que tengan más valor e interés para ellos. Esto es lo que no dudará en hacer el donjuán de *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, cuando, hastiado de su amante inglesa y de sus repetidos «I love you», decidirá cambiarla por unos prismáticos pues:

Por buena que sea una mujer y por malos que sean unos prismáticos, siempre se ven las cosas más claras con la ayuda de los prismáticos que con la ayuda de la mujer (*Virgenes*: 246).

CONCLUSIÓN

«[A las mujeres] la naturaleza las fabrica en «serie»», concluye desengañado el héroe de *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, tras escuchar «el gran drama sin fin de Curcio Pavanelli», otra víctima de los caprichos y de la tiranía de la mujer (277). Esta reflexión no deja de recordar la visión misógina de los hermanos Goncourt, quienes apuntaron con mucha seriedad en su diario: «Parece como si Dios hubiera hecho copias de mujeres cortadas todas por el mismo patrón»¹⁹. Esta obsesión masculina por el «eterno femenino», que corre a través de la literatura finisecular, alimentando incluso la reflexión de algunos filósofos y científicos, es la que recoge Jardiel en su

¹⁹ «[Dieu] semble avoir fait des grosses de femmes sur un seul patron», citado por Mireille Dottin-Orsini (1993: 28).





trilogía. Mientras los personajes masculinos son figuras relativamente diferenciadas, con nombres y apellidos más opacos que los de sus congéneres femeninas, estas parecen repetir un mismo esquema, tanto en su diseño como en su programa narrativo.

Si, como afirma el propio Jardiel, en sus novelas ha dejado correr su rabia²⁰, no cabe duda de que son los personajes femeninos de la trilogía las principales víctimas de su acrimonia. Con su tipificación caricaturesca y su onomástica hipersemantizada, estas figuras se convierten, no solo en el blanco privilegiado de la ironía mordaz del autor, sino también en el soporte de su estética deshumanizadora. El exceso de motivación introduce, en efecto, una disfunción en el sistema de los nombres cuya dimensión artificial, con sus consiguientes efectos desrealizadores, socava las bases de la ilusión realista. Por otra parte, los nombres transparentes de los personajes bloquean los mecanismos de inmersión ficcional, obligando al lector a adoptar una actitud de distanciamiento crítico respecto al universo diegético y a pasar de una lectura de «identificación» a una lectura de «reflexión» (Cordes: 1986).

Por supuesto, el lector de los felices veinte gozaba del privilegio de compartir con el autor el mismo universo referencial, lo cual le permitía descifrar más fácilmente las alusiones culturales o los juegos de palabras que esconden los nombres de los personajes. Para la mayor parte de los lectores modernos, los sintagmas formados por los nombres de Sylvia Brums o Vivola Adamant deben de resultar opacos. No obstante, el género humorístico invita a detectar intenciones cómicas o irónicas tras el nombre más corriente, poniendo a prueba la capacidad descifradora de cada cual. Así es como, al lector modelo «primigenio» postulado por el texto, lo va sustituyendo un lector modelo «secundario», el cual, si bien no posee todas las claves, puede disfrutar intentando descodificar esa onomástica insólita que es parte integrante de la estética desrealizadora e inverosímil de la narrativa jardielesca. En la trilogía humorística, la nominación deja así de ser un instrumento que fomente la ilusión referencial para constituir una finalidad en sí y convertirse en un juego verbal iconoclasta para el que Ángel Iglesias ha propuesto el nombre de «ludonimia»²¹.

RECIBIDO: junio de 2014; ACEPTADO: septiembre de 2014

²⁰ «En las novelas he dejado correr mi rabia. En las comedias no la he dejado aparecer; porque le hubiera sido antipática a la sensibilidad «sui generis» del público teatral», citado por Manuel Ariza Viguera (1974: 174).

²¹ Para Ángel Iglesias, en ciertos contextos, «la ludonimia es, simplemente, un deseo de romper los tópicos» (1990: 101).

BIBLIOGRAFÍA

- ARIZA VIGUERA, Manuel (1974): *Enrique Jardiel Poncela en la literatura humorística española*, Madrid: Fragua.
- BAUDELE, Yves (1995): «Poétique des noms de personnages», en «Le Personnage romanesque» *Cahiers de Narratologie*, Nice: Presses de l'Université.
- BAUDELE, Yves (coord.) (2008): *Onomastique romanesque, Narratologie 9*, Paris: l'Harmattan.
- BERGSON, Henri (1969): *Le Rire*, Paris: Presses Universitaires de France.
- CONDE GUERRI, María José (2001): «Los locos egregios de Jardiel», en «La literatura inverosímil de Enrique Jardiel Poncela», *Ínsula* 660: 20-22.
- CORDESSE, Gérard (1986): «Note sur l'énonciation narrative», *Poétique* 65: 43-46.
- CRiado, Isabel (1991): «De *El movimiento V.P. a Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*», *Ínsula* 529: 7-8.
- DOTTIN-ORSINI, Mireille (1993): *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris: Grasset.
- FRANÇOIS, Cécile (2005): *Enrique Jardiel Poncela et la rénovation de l'écriture romanesque à la fin des années vingt*, Lille: ANRT.
- GARCÍA RUIZ, VÍCTOR (1995): «El joven Jardiel en su contexto: los compañeros y la crítica». *Estreno: Cuadernos del teatro Español Contemporáneo*, 21,1, Pennsylvania: University Park: 32-37.
- GENETTE, Gérard (1976): *Mimologiques, Voyage en Cratylie*, Paris: Seuil.
- GLAUDES, Pierre, REUTER, Yves (1996): *Personnage et didactique du récit*, Metz: Presses de l'Université.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, (1997): *Obras completas X, Novelismo II, Cinelandia y otras novelas (1923-1928)*, Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- GÓMEZ YEBRA, Antonio (ed.) (1990): *Usted tiene ojos de mujer fatal* de Enrique Jardiel Poncela, Madrid: Castalia: 7-66.
- HAMON, Philippe (1981): *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris: Hachette Université.
- HOEK, Leo (1981): *La Marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Haye-Paris-New York: Mouton Editeur.
- IGLESIAS OVEJERO, Ángel (1990): «Cela onomatúrgo: los nombres propios de *El gallego y su cuadrilla*», *Hispanística XX*, 8, Dijon: Presses de l'Université de Bourgogne.
- IGLESIAS OVEJERO, Ángel (2002): «La función eponímica en el nombre de ficción», *Cahiers du P.R.O.H.E.M.I.O* 4, Orléans: P.U.O.: 335-379.
- JARDIEL PONCELA, Enrique (1990): *Amor se escribe sin hache*. Ed. Roberto Pérez. Madrid: Cátedra.
- JARDIEL PONCELA, Enrique (1992): *¡Espérame en Siberia, vida mía!* Ed. Roberto Pérez. Madrid: Cátedra.
- JARDIEL PONCELA, Enrique (1988): *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* Ed. Luis Alemany. Madrid: Cátedra.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1977): *La Connotation*, Lyon: Presses Universitaires.
- LÓPEZ CRIADO, Fidel (1988): *El erotismo en la novelística ramoniana*, Madrid: Editorial Fundamentos.
- MACKLIN, J.J. (1983): «Pérez de Ayala y la novela modernista europea», en *La novela lírica, II, Pérez de Ayala, Jarnés*, Ed. Darío Villanueva, Madrid: Taurus: 34-56.
- MIKHAILOVA, Miléna (1993): «le sujet et le nom dans un discours fondé sur les topoi», en Christian Plantin (dir.). *Lieux communs, topoi, stéréotypes, clichés*. Paris: Kimé: 70-79.
- MONTALBETTI, Christine (2003): *Le Personnage*, Paris: Flammarion.
- MORAND, Paul (1992): *Obras completas*, Paris: Gallimard.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, Herminio (1966): «El teatro de Tono». *El teatro de humor en España*. Madrid: Editora Nacional.



