

Enrique Jardiel Poncela y Cristina Fernández Cubas: a propósito de una clásica historia de amor

BIENVENIDO MORROS MESTRES
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

Recibido: 16 de enero de 2015

Aceptado: 9 de febrero de 2015

Abstract: Enrique Jardiel Poncela and Cristina Fernández Cubas offer a very particular version of the fable of Anaxarete and Ifis in their respective works *El cadáver del señor García* and *La noche de Jezabel*: the lover that, spurned by his beloved, decides to commit suicide before the door of your House or in any stay inside. The two works have, in addition, the motive of the corpse which, after being examined by the forensic doctor, comes to life to die again within five or ten minutes, and also agree on the content of the note that their characters suicide left next to your body.

Keywords: Theatre and story of the 20th century; classical mythology; suicide for love; Detective genre.

Resumen: Enrique Jardiel Poncela y Cristina Fernández Cubas ofrecen una versión bastante particular de la fábula de Anaxárete e Ifis en sus respectivas obras *El cadáver del señor García* y *La noche de Jezabel*: el amante, que desdeñado por su amada, decide suicidarse ante la puerta de su casa o en alguna estancia de su interior. Las dos obras presentan, además, el motivo del cadáver que, tras ser examinado por el médico forense, vuelve a la vida para morir de nuevo al cabo de cinco o diez minutos, y coinciden también en el contenido de la nota que sus personajes suicidas dejan junto a su cuerpo.

Keywords: Teatro y relato del siglo XX; mitología clásica; suicidio por amor; género policiaco.

*Para Jorge García López, por haber entretenido a mis hijos
durante los calurosos días de un curso de verano.*

El dramaturgo y la narradora cuyos nombres aparecen en el título de este trabajo tienen en común el relato de una historia de amor que se remonta a unos cuantos siglos antes de nuestra era. Es la historia de amor en la que el protagonista decide poner fin a su vida ante la puerta de la casa en la que vive la muchacha de la que se ha enamorado para llegar a conmovirla con su muerte. Es una historia de amor que hizo célebre Ovidio en sus *Metamorfosis* y que autores posteriores han seguido contando hasta el siglo XX (especialmente Jorge Guillén en *Homenaje*, publicado en 1967). El poeta latino se inventó el nombre de los personajes (pero no la historia): al muchacho enamorado lo llama Ifis y a la amada desdeñosa e insensible Anaxárete¹. El muchacho se suicida pensando de ese modo despertar cierta piedad en su amada, pero no se cumple su expectativa porque la amada no se inmuta para nada cuando al salir por la puerta de su casa se encuentra con el cadáver de su amante: pasa sobre él y sigue su camino. La diosa Némesis, que es la diosa de la venganza, castiga a la muchacha transformándola en una estatua de duro mármol. La fábula fue muy usada por nuestros poetas del siglo de oro (es, por ejemplo, el argumento de la Oda a la flor del Gnido de Garcilaso) para convencer a las damas más desdeñosas de que no lo sean tanto si no quieren acabar como Anaxárete.

La historia se encuadra dentro de un género muy cultivado por los poetas elegíacos tanto griegos como latinos (y después también por los trovadores provenzales) y que se conoce con el nombre griego de *paraclausithyron* ('junto a la puerta cerrada') y el latino de *exclusus amator* ('amante al que se deja fuera'). En esos poemas el amante se lamenta (generalmente por la noche) ante la puerta de su amada pidiéndole que se la abra, pero la amada nunca se la llega a abrir para dejar muy claro que no corresponde a su amor.²

De los dos autores que vamos estudiar en estas páginas Cristina Fernández Cubas es la que recrea todos los motivos de esta historia clásica (incluido el *paraclausithyron*) con un sentido paródico seguramente inspirado por Enrique Jardiel Poncela. La narradora catalana incluye la historia en cuestión en el último cuento ("La noche de Jezabel") que elige para *Los altillos de Brumal* (Barcelona, 1983)

¹ Para las fuentes de la fábula (y de Ovidio), puede verse el estudio clásico de Castiglioni 246-254; también el de Cristóbal 15-32; y por último el de Morros 2014b y 2016.

² Para el género pueden leerse los trabajos más recientes de Cummings (con abundante bibliografía sobre el tema en las dos primeras notas del trabajo), Frangoulidis y Garakani y Mendelsohn. Pueden también consultarse los trabajos clásicos de Canter, Copley y Sicherl.

mientras que el dramaturgo madrileño la representa (con algunos cambios) en una de sus primeras comedias, *El cadáver del señor García*, que estrena el 21 de febrero de 1930 en el Teatro de la Comedia de Madrid.

En el presente trabajo empezaremos estudiando el uso que Cristina Fernández Cubas hace de esa historia de amor en su cuento para compararla después con la versión que ofrece Enrique Jardiel Poncela en su comedia. En esa comparación entre las dos obras descubriremos unos puntos en común (a veces incluso literales, como el contenido de la nota del suicida) que nos van a permitir la conclusión de que Cristina había leído o visto representar la obra de Enrique, ya sea en el teatro, ya en televisión (el 24 de julio de 1965 la pasó TVE en su programa *Teatro para todos*).

Cristina Fernández Cubas narra esta historia de amor dos veces en “La noche de Jezabel”, pero siempre a través del mismo personaje: el médico rural Arganza.³ Las dos veces el médico la refiere ante un auditorio formado por más de una persona, pero en la primera la destinataria principal es la narradora y en la segunda, en cambio, los destinatarios lo son más los otros personajes del cuento. En la primera parte, la narradora recoge las distintas versiones que su amigo ofrece de la historia a lo largo de los veinte años que hace ya que sucedió, pero no aporta ningún dato para que podamos identificar a las otras personas a las que claramente se está dirigiendo el médico cuando emplea siempre el plural (“como yo estoy aquí entre vosotros” o “A la mujer, como todos habréis adivinado ya”); en la segunda, sin embargo, la narradora apenas oye esa historia (no parece que la segunda parte pueda también incluirse en la primera) porque está en la cocina preparando la cena a los invitados que ha reunido en su casa para en un noche de tormenta contar “historias de duendes y aparecidos”.⁴

El médico, licenciado en medicina, destinado a un pueblo del interior de no se sabe qué lugar pero de unos mil habitantes, cuenta que una madrugada oyó golpear con cierta impaciencia a la puerta de su casa. Era un guardia civil (o quizá una pareja) que lo venía a buscar para confirmar el fallecimiento de un hombre al que había encontrado tendido en el interior de un cobertizo y en medio de un charco de

³ Para el título del cuento, seguramente inspirado en la tragedia *Athalie* de Jean Racine, véase Morros 2015.

⁴ Todas las citas proceden de la edición conjunta, en un mismo volumen, 1988: 176 y 180. De ahora en adelante nos limitaremos a consignar los números de las páginas de esta edición después de reproducir el texto que las comprende.

sangre. El médico describe con cierto detalle el cadáver en el que hubo de constatar la falta de vida:

En el interior un hombre yacía en el suelo empapado de sangre. Una de sus manos sostenía sin fuerzas un puñal teñido de rojo. La otra reposaba inerte sobre un papel arrugado en el que Arganza, con sólo inclinarse, pudo leer con claridad: “*Que a nadie se culpe de...*”. El resto se hallaba sumergido en el charco púrpura (174).

Arganza, tras comprobar que el hombre estaba efectivamente muerto, impresionado por tan sangriento espectáculo, opta por airearse dando una vuelta por la plaza del pueblo. Cuando al cabo de diez minutos vuelve al cobertizo se encuentra a uno de los guardias civiles con la nota del muerto en su mano y con una expresión en su cara de evidente estupor. El cadáver había desaparecido. El médico y el guardia civil, sin perder en ningún momento la calma, deciden seguir el reguero de sangre que había dejado el cadáver en su huida y que conducía al interior de la casa para retornar al cobertizo y dirigirse finalmente a las calles oscuras del pueblo. Al cabo de unos metros, después de recorrerlos a la luz de una linterna sin apartar la vista del suelo, volvieron a encontrar el mismo cadáver, pero en un lugar que llama la atención por evocar claramente el motivo del *paraclausithyron*:

El cadáver estaba allí, *junto a la puerta cerrada de un caserón en sombras*. Yacía en el suelo, y su aspecto no difería en nada del hombre de quien, poco antes, Arganza constatará su defunción. Con la salvedad de que ahora vestía una americana impecable y el olor a muerte se confundía con un perfume intenso y dulzón (175).

El médico y la pareja de guardias civiles prefirieron guardar silencio sobre el traslado del muerto del cobertizo a la puerta de un caserón y acabaron certificando que la defunción se había producido por suicidio en el segundo lugar en que había aparecido el cadáver. La narradora deja claro que en el pueblo nadie supo que el cadáver había recorrido esos metros y que su muerte fue en principio por suicidio porque al cabo de unos días le dieron sepultura fuera del cementerio (es precisamente el lugar elegido para enterrar a los que se quitaban voluntariamente la vida).

El médico recuerda también los rumores que circulaban en la comunidad sobre la segunda parte de la historia. Los mentideros del pueblo (el mercado y el café, especialmente) llamaban la atención

sobre la costosa americana que llevaba puesta el suicida y los chorros de perfume que había derramado sobre esa prenda: pensaban que el desdichado amante se había vestido como si el pueblo se hallara en fiestas o como si él se dispusiera a ir al baile. También aludían al lugar que el difunto había elegido para morir: la puerta de una casa a la que ahora se identifica como la casa del alcalde, del que se nos informa que era un sesentón casado con una muchacha hermosa de veinte años pero pobre. En este punto de la historia el narrador reproduce las distintas y contradictorias versiones que presuntos testigos ofrecen del misterioso suceso:

Algunos aseguraban haber visto desde sus ventanas cómo el joven desesperado, momentos antes de expirar, intentaba aferrarse a la aldaba y pedir auxilio. Otros lo rebatían con energía. Porque no pedía auxilio. Se limitó a pronunciar un nombre de mujer y acariciar, en su caída, el portón que nunca en la vida le había abierto (176-177).

Las dos versiones de la muerte del misterioso personaje barajadas por los vecinos del pueblo suponen que transcurrió junto a la puerta de la alcaldesa, pero una la interpreta como un asesinato y la otra como un suicidio al estilo de Ifis. La primera de las versiones imagina al hombre pidiendo auxilio cuando el asesino ya le ha asestado la puñalada y la segunda en cambio lo cree pronunciando el nombre de la amada al exhalar su último aliento de vida ante una puerta que nunca se le abrió (es literalmente el motivo del *paraclausithyron*). La primera versión podría dar a entender que la joven alcaldesa (presentada también como la típica malcasada) había correspondido al amor que debía haberle manifestado su pretendiente mientras la segunda, al insistir que el portón de la casa siempre estuvo cerrado, deja claro que la muchacha no llegó a amar al que ha decidido morir precisamente por culpa de su desdén. Pero la primera versión tiene un inconveniente para aceptarla en los términos que la he planteado: si el difunto fue asesinado en la puerta de la mujer a la que amaba y a la que seguramente iba a ver ¿por qué al ser objeto de la letal agresión intenta hacer sonar la aldaba y se dirige al interior de la casa para pedir socorro? No es que sea una conducta totalmente ilógica pero si un tanto extraña si realmente la víctima estaba siendo atacada por alguno de sus habitantes (el alcalde o la propia alcaldesa, como veremos).

Esas versiones del suceso presuponen que el médico se ha equivocado cuando certifica que el cadáver es realmente un cadáver. Solo son verosímiles si suponemos que el difundo en el cobertizo aún no

estaba muerto y que se ha levantado por su propio pie para encaminarse a la casa de la alcaldesa y morir definitivamente ante su puerta: incluso puede llegar a tener sentido la versión del asesinato porque los presuntos testigos han visto caer a la víctima pidiendo ayuda en la puerta del alcalde (puestos a reclamar justicia es lógico que se llame a esa puerta), pero ninguno menciona al asesino que debería haberle provocado la letal herida (porque el asesino, si es que realmente lo hubo, cometió el crimen en el cobertizo y abandonó el cuerpo de su víctima pensando que lo había matado).

Para la segunda versión la autora sin duda ha recordado la fábula de Ifis y Anaxárete, pero también ha tenido en cuenta la poéticas formas de morir de Orfeo y Céix tal como las narran respectivamente Virgilio en sus *Geórgicas* (IV, 520-526) y Ovidio en sus *Metamorfosis* (XIV, 562-570). Son formas de morir que posteriormente se atribuyeron a otros personajes de la mitología y también de la literatura: los casos más conocidos son los de Leandro, Hero y Tristán.⁵

El mítico músico Orfeo fallece víctima de la violencia de las bacantes, quienes descuartizan su cuerpo a orillas del río Hebro enfurecidas por haberlas despreciado y desdeñado. La cabeza de Orfeo cae al río, y cuando está prácticamente anegada por el agua, su lengua, ya fría por la muerte, al exhalar el último aliento de vida, puede aún hacer oír una postrera palabra, que no es otra que el nombre de su esposa Eurídice, cuyo sonido las ondas del río van repitiendo a modo de eco.⁶

El rey de Tracia Céix muere ahogado en el mar en que ha naufragado el barco en que iba para consultar el oráculo de Apolo. Cuando está en el agua nada con todas sus fuerzas para poder superar las altísimas olas que se han levantado a causa del mal tiempo. Cuando se da cuenta de que no va salvarse y de que la muerte es ya irremediable intenta volver la vista hacia el lugar en que sabe que lo espera Alcione y en su boca mientras agoniza medio sepultado por las olas no suena más nombre que el de su esposa (y cuando la boca la tiene completamente sumergida bajo el agua lo susurra o murmura).

El médico tras exponer las dos versiones que sobre los hechos circulaban en el pueblo pretende recapitularlas cuando primero exclama “Una historia de amor” y en seguida añade “O de odio, de venganza” para concluir “Del odio más aberrante que jamás haya podido albergar

⁵ Para el tema del amante que al morir pronuncia el nombre de la amada, véase Morros 2013 y 2014b.

⁶ Para la muerte de Orfeo en la literatura antigua y contemporánea, véase Morros 2013b, 2013c y 2014.

corazón alguno”. ¿Qué pretende dar a entender Arganza con esa disyuntiva? ¿Que el pueblo estaba dividido entre los partidarios de la historia de amor (el suicidio) y los defensores de la historia de odio y venganza (el asesinato)? ¿O que él también contemplaba esas dos posibilidades? ¿O incluso que la historia tejida e imaginada entorno al trágico suceso podía ser producto de odios y venganzas contra sus protagonistas?⁷

Pero los habitantes del pueblo pronto dejaron de llamar al difunto “suicida enamorado” para calificarlo de “amante ofendido”: todos acabaron convencidos de que su paisano no se había suicidado sino que había sido asesinado. Para llegar a semejante conclusión consideraron fundamentales dos circunstancias nuevas: el testimonio del cartero y la aparición de pétalos de rosa esparcidos en el lugar en que había sido enterrado el difunto. El cartero recordaba haber recogido cartas enviadas desde el pueblo para gente del mismo pueblo: era extraño que entre sus escasos mil habitantes se eligiera ese medio para comunicarse. Una mujer anciana y con muchas dioptrías en sus gafas creía haber visto en una noche oscura a una mujer envuelta en una capa negra merodear por el lugar en que al día siguiente hallaron los pétalos de rosas (son flores asociadas desde antiguo a la diosa Venus).

Es más que probable que Cristina Fernández Cubas para esta escena fantasmagórica sobre la tumba del amante se haya inspirado en las visitas que un admirador desconocido, también vestido de oscuro, realizaba cada diecinueve de enero a la tumba de Edgar Allan Poe para

⁷ El relato del médico Arganza contiene, en efecto, como él mismo acaba reconociendo con el tiempo, muchos ingredientes del drama rural: “Arganza había conseguido arrinconar lo inexplicable a favor de un simple, común y cotidiano drama rural” (p. 179). El más llamativo es el de la esterilidad de la protagonista como causa importante de su infelicidad: “precisamente la vivienda del alcalde y su mujer, una agraciada muchacha obligada, por la pobreza, a entregar su juventud a un arrugado sesentón y a quien la Naturaleza no había consolado de su infortunio con el regalo de la esperada descendencia” (176). Es la misma situación que plantea Federico García Lorca en su tragedia *Yerma* con la única diferencia de la persona asesinada: si Yerma decide asesinar a su marido porque por su peculiar concepto de la honra no puede engañarlo con el hombre al que ama, el pastor Víctor, la mujer del alcalde, en cambio, por no compartir ese mismo concepto de honra, mata a su amante después de haberse entregado a él (y quizá lo mata porque tampoco le ha dado hijos). Cuando la narradora del cuento de Cristina Fernández asegura que Arganza en su versión de la historia había “arrinconado” lo inexplicable que había en ella “en favor [...] de un drama rural” (179) lo hace pensando también en los ejemplos del género ofrecidos por Jacinto Benavente, y en concreto en la protagonista de *La Infanzona*, quien al final acaba asesinando al padre de su hijo, que no es, como suponía todo el pueblo, un criado y amante suyo sino su propio hermano (véase Benavente 207-260).

dejar junto a su lápida una botella de coñac Martell y tres rosas rojas. En un principio Poe había sido enterrado en un sepulcro sin ninguna inscripción que lo identificara, y hubo de esperar casi cuarenta años para que la ciudad de Baltimore le construyera un mausoleo con su efigie y sus datos personales. Nuestra novelista pudo aprovecharse también de las diversas versiones que circulaban sobre las causas de la muerte del poeta norteamericano: una conspiración para asesinarlo o incluso el suicidio relacionado con una depresión (Walsh). De hecho, Fernández Cubas rinde un homenaje explícito a Poe cuando, en la segunda parte del relato, pone en boca de Jezabel, la amiga de la narradora, la historia de “El retrato oval” (187).

Los mil habitantes casi al unísono imaginaron que la mujer de negro (quizá iba vestida así por señal de luto) había decidido llevar a cabo ese gesto por tener “los remordimientos de la malmaritada” (178). Están dando a entender que la muchacha había obrado de esa manera con los escrúpulos propios de quien, siendo desgraciada en su matrimonio, se había arrepentido de haber tratado mal al amante al que al principio había correspondido y al que después habría provocado directa o indirectamente su muerte. Los vecinos del pueblo siempre han tenido muy claro que la amada del difunto era la alcaldesa porque el trágico suceso ha ocurrido en la puerta de su casa, pero ofrecen de la veinteañera dos visiones distintas al cuestionar su “pasividad” en la muerte de su presunto amante: habían empezado creyéndola una simple Anaxárete que había desempeñado el papel de amante desdeñosa (papel pasivo) y después la consideraron ya responsable directa de la muerte de su amante (papel activo).

El médico resume en unas pocas pero iluminadoras líneas esas dos visiones que los habitantes de pueblo tienen de su alcaldesa. Sus convecinos la habían tenido por una criatura inocente pero la habían acabado convirtiendo en una mujer fatal capaz de despertar las pasiones más incontrolables en los hombres:

Y la imagen de la virtuosa veinteañera, a quien, hasta hacía muy poco, todos compadecían, fue cobrando con irremisible rapidez los rasgos de una bíblica adúltera, de una castiza malcasada, de una perversa devoradora de hombres a los que seducía con los encantos de su cuerpo para abandonarlos tras saciar sus inconfesables apetitos (177-178).

El médico, antes de estas líneas, había confesado que en su pueblo “los ánimos” estaban “demasiado enardecidos” (177) para que nadie

podiera ser imparcial y objetivo en el examen y la valoración de los hechos. Cuando un poco antes se ha referido a la muerte del amante como una historia de odio y de venganza podría estar pensando (pero tampoco es seguro) en los ánimos de sus conciudadanos que llevados por esos dos sentimientos se habían ensañado con la alcaldesa y le habían dado el máximo protagonismo en un suceso en que no debía o parecía tenerlo.

Los miembros de la comunidad no albergan ya ninguna duda de que el misterioso hombre no se suicidó porque sufragan, con el consentimiento del párroco, misas por su alma, en la convicción de que el amante en el mismo instante de la muerte (habiendo recuperado la fe) no pronunció el nombre de la amada sino el de Jesús.⁸ Habiendo dictado, pues, sentencia sobre la trágica muerte de su vecino acaban por provocar la expulsión de la alcaldesa de la comunidad al considerarla directamente implicada en el suceso.

El médico pide otro destino y abandona el pueblo el mismo día que la alcaldesa, con quien coincide en el vagón del tren. Tras presentarla como un “compendio de maldades y perversiones”, intenta ser amable con ella al tenderle la mano para dársela en un gesto de cortés saludo. La mujer reacciona de manera inesperada al rechazar la mano de su compañero de vagón y mirar a través de la ventanilla del tren el pueblo del que había sido expulsada. El médico, víctima de un excesivo sentido del ridículo, sale del vagón para ocupar otro en la parte opuesta del tren: la narradora (o quizá la autora) intenta justificar la actitud de la alcaldesa al advertir que Arganza cuando decide alejarse de su fugaz compañera de vagón “no se paró a pensar que el recelo y el resentimiento se habían señoreado de aquella criatura” (179).

La narradora cierra la primera parte de su relato (al menos esa es la impresión que da) con una reflexión sobre la evolución que había experimentado el médico (pero que en realidad no experimentó) en los veinte años que habían transcurrido desde el trágico suceso hasta la última vez en que se lo había oído contar. En ese tiempo el médico había dejado de prestar atención a la parte más inexplicable de la historia (el aspecto que ofrecía el cadáver la segunda ocasión en que lo

⁸ El motivo del moribundo que pronuncia la palabra Jesús al exhalar el último aliento aparece ya en *Soledades de la vida y desengaños del mundo* (1658) de Cristóbal de Lozano. En la soledad segunda Clemencia decide poner fin a su vida tras la muerte de su marido y en el instante de rendir su alma dice la palabra Jesús: “La última razón articulada/ (que fue decir Jesús) cuando en mis brazos/ llegué a mirar cadáver lo que amaba,/ su rostro celestial hecho pedazos,/ muertas las luces con que me alumbraba” (54).

examinó) para centrarla casi toda en la figura de la alcaldesa como *femme fatale*:

El extraño caso del cadáver que se acicala y perfuma más allá de la muerte pasaba a desempeñar un papel secundario; y la desgraciada e indefensa alcaldesa, cuya hermosura se acrecentaba por momentos, terminaba en erigiéndose en la víctima-protagonista de odios ancestrales, envidias soterradas y latentes anhelos de pasionales y escandalosos acontecimientos. Arganza había conseguido arrinconar lo inexplicable a favor de un simple, común y cotidiano drama rural (179).

La narradora, pues, ha asumido la voz del otro narrador de esa parte, que es el médico, para subrayar que ese otro narrador (y también protagonista) de la historia ha admitido con el paso de los años la versión que sus conciudadanos, influidos por prejuicios y odios, acabaron dando del trágico suceso. La narradora es la que también aporta un juicio más objetivo de la muerte del misterioso amante al considerar inocente a la alcaldesa (la llama, como hemos visto, “desgraciada e indefensa”) y parece sugerir una explicación más objetiva de los hechos al insistir tanto en el detalle del aspecto que presentaba el cadáver cuando apareció en la Plaza del pueblo.

La narradora vuelve a referirse a ese detalle cuando (ya en la segunda parte del cuento) estando en su casa junto a sus invitados oye al médico Arganza anunciar el criterio que van a seguir para determinar el orden de sus respectivas intervenciones (la narradora ha reunido en su casa a amigos para que cada uno de ellos contara en torno a una chimenea “historias de duendes y aparecidos”):

Sabía lo que presagiaba aquel inocente *por orden de edades*: un pueblo de mil almas, un extraño hecho que la razón de Arganza pretendía minimizar... (184).

La narradora tras los dos puntos podría estar reproduciendo el principio del relato del médico que ya se sabe de memoria (“un pueblo de mil almas...”), pero lo que en realidad está haciendo es subrayar los dos elementos más importantes de la historia de su amigo: el lugar donde transcurre y el suceso más misterioso e inexplicable de toda la historia, que no es otro que el del cadáver que se perfuma después de la muerte. Utiliza dos veces el mismo calificativo de “extraño” para identificar un suceso al que la razón del que lo ha vivido le resta importancia.

Si la narradora (y también la autora) ha insistido tanto en el suceso en cuestión es porque debe considerarlo clave para resolver un caso que tiene más ingredientes policiales que fantásticos.⁹ El cadáver que desaparece del primer lugar en que se ha encontrado para reaparecer en otro distinto al cabo de poco tiempo debe de ser un motivo que posiblemente pueda documentarse en alguna novela policiaca. Me da la impresión de que debe ser menos habitual el motivo del cadáver que al cambiar de lugar cambia también de aspecto: el cadáver que cuando aparece por segunda vez lleva una prenda de vestir que no llevaba la primera vez y huele a un perfume al que antes tampoco olía.¹⁰

En su segunda comedia, *El cadáver del señor García*, Enrique Jardiel Poncela también trata el tema del amante desdeñado que decide suicidarse no en la puerta sino dentro de la casa de su amada. La única diferencia con respecto a la versión tradicional del tema es que el amante no se suicida en la casa de su amada sino en la de otra mujer a la que no conoce de nada: se equivoca de balcón cuando lo escala para entrar en la casa en cuyo interior pretende quitarse la vida de un disparo en la sien.

⁹ Dentro del género del relato fantástico lo ha estudiado exclusivamente Castro Díez 241.

¹⁰ Para el tema de la falsa muerte Cristina Fernández Cubas habría podido inspirarse en la novela policiaca *Jezebel's Daughter* (Leipzig, 1888). Madame Fontaine, que encarna el papel de Jezabel, es la viuda de un médico y químico que utiliza con fines criminales las dos clases de venenos de la familia de los Borgia que su marido había logrado recomponer en un laboratorio alemán: le administra el más letal de los dos a la señora Wagner, quien la ha amenazado con denunciarla si en un par de días no devuelve los 5.000 florines que ha robado (con esa suma de dinero Madame Fontaine pretende saldar las deudas contraídas en vida de su marido). La señora Wagner parece haber muerto tras beber la copa de vino con el veneno pero el médico encargado de certificar su defunción para el entierro no lo hace porque sospecha que su muerte no ha sido por causas naturales (demora su entierro porque pretende provocar la apertura de una investigación legal sobre el caso): estando en el depósito de cadáveres la señora Wagner vuelve a la vida. El médico había creído firmemente que la resucitada estaba muerta porque no había percibido en su cuerpo ninguna señal de vida. El fiel servidor de la señora Wagner, Jack Straw, un retrasado mental liberado del manicomio londinense de Bedlam, le había dado a su ama un antídoto para el veneno que la había sumido en una especie de estado cataléptico que había confundido al médico. Tanto Cristina como Collins deciden (quizá por separado) que el personaje que han caracterizado como Jezabel intente asesinar a otro que de manera inesperada retorna a la vida (y solo en el caso español para volver a morir al cabo de pocos minutos). Los dos autores (inglés y español) han elegido en parte el género de la novela policiaca como escenario de unas obras que tienen como protagonista a una mujer que representa una de las versiones de la reina bíblica (la que ordena el asesinato de otras personas contrarias a sus intereses).

Antes de levantarse el telón Hortensia y su prometido, Abelardo, junto a su futuro cuñado, un amigo y dos criadas, oyen tres detonaciones en la casa, y todos se dirigen a la salita porque las creen procedentes de ese lugar. Cuando llegan los seis descubren tumbado en el diván a un señor al que nunca habían visto antes y que dan por muerto. Para comprobarlo el amigo, que se llama Hipo (de Hipólito, no de Hipócrates) y dice ser médico, se acerca al presunto cadáver, le ausculta el corazón y dictamina:

HIPO.---A ver el corazón... Nada... Absolutamente nada... Ni un latido

ABELARDO.-- ¿Muerto?

HIPO.--- Muerto.¹¹

Abelardo le vuelve a preguntar a su amigo si está seguro de que el muerto está muerto, y el amigo, que le recuerda que es médico, le contesta “¡Muerto y bien muerto!” (146). Entonces, no teniendo ninguna duda sobre el estado del cadáver, consideran conveniente llamar por teléfono al juez para que proceda al levantamiento del cadáver (y la expresión perteneciente al lenguaje jurídico acabará teniendo al final de la obra un sentido literal). Al no poder comunicarse por teléfono con el juez de guardia (no hay que olvidar que son las tres de la madrugada) deciden que unos pocos vayan al juzgado con una carta para pedirle que acuda cuanto antes a la casa de Hortensia. Mientras unos intentan redactar la carta que habrán de entregar al juez otros van recibiendo a todos los vecinos que se presentan en el lugar del suicidio al haber oído las detonaciones o informados por otros vecinos de lo que ha ocurrido en el vecindario. En medio de diálogos absurdos Abelardo se pregunta por qué el suicida ha elegido la casa de su novia para matarse:

Esta casa es tuya... Tú sola vives en ella... Yo me enamoro de ti. Decidimos casarnos... Hoy nos reunimos aquí con mi hermano y un amigo a comer y a celebrar la cosa... Y un hombre entra por el balcón y se pega un tiro en tu propio saloncito y aparece muerto en tu propio diván... ¿Y qué? ¿Es que no tengo derecho a que mi fe vacile y no solo a que vacile sino a que se desplome? Ese hombre, ¿quién es? ¡Dime! ¿Por qué se tumba en tu diván? ¡Contesta! (155).

¹¹ Jardiel Poncela 146. Todas las citas posteriores de la segunda de las comedias se hacen indicando sólo la o las páginas de esta edición.

Si Abelardo se formula tantas preguntas para las que no obtiene ninguna respuesta es porque conoce el motivo del amante que decide suicidarse en casa de su amada. Sospecha que el cadáver que está tumbado en el diván de su novia y prometida puede ser algún hombre que la haya pretendido o se haya enamorado de ella. Incluso una de las vecinas se permite un comentario ofensivo sobre Hortensia dirigido a otra vecina que nadie más oye: “[C]omo que ella es una fresca y yo creo que ése se ha suicidado por...” Al cabo de un rato aparecen en escena el juez y el forense estupefactos porque al entrar en el saloncito donde está el cadáver se encuentran a todos los vecinos de la comunidad riendo a mandíbula abierta por un chiste que unos a otros se han ido contando en ese momento. El juez tras recriminar a los asistentes su falta de respeto hacia el muerto elogia la belleza de Hortensia y pide al forense que lo reconozca para proceder al levantamiento del cadáver. El forense se niega a hacer su trabajo porque recuerda una mala experiencia que tuvo con otro cadáver que también se había suicidado pero no en casa ajena sino propia. Necesita contar con cierto detalle ese caso porque sospecha que pueda volver a repetirse con el muerto al que de momento aún no se ha acercado:

Pues una noche... No; sí, necesito contarlo; necesito contarlo para convencerme de que aquello no fue una pesadilla... Pues, una noche avisaron al Juzgado de la calle de Espoz y Mina que un señor se había suicidado en su propio domicilio... Cuando yo acudí, el juez no estaba allí, porque había tenido que ir antes a un incendio. Llegué. La cara era triste y lóbrega. Era en el último piso, y la escalera, tortuosa y empinada... El suicida, que estaba en la miseria, se hallaba en una habitación de techo abuhardillado y telarañoso... Me acerqué, y cuando ya estaba a su lado, entonces, ise apagó la luz!... Y ahora viene lo más horrendo, lo más asqueroso... Encendimos la luz de nuevo, me rehice y me acerqué otra vez al suicida. El sereno se acercó también. Y ya iba a ponerle una mano encima..., cuando..., cuando se levantó!... Fue un caso de mala pata; porque cinco minutos después se moría de veras y me pudo evitar aquel trago. Pero desde entonces, a mí, suicidas, no. Yo no reconozco suicidas. No los reconozco más que de lejos y con la nariz (166-168).

El juez procede a interrogar a todos los vecinos de la comunidad para esclarecer el suceso ocurrido en una de sus casas. Pide otra vez al forense que reconozca el cadáver porque quiere saber el número de impactos de balas que le han provocado la muerte. El forense obedece

sin rechistar y examina uno a uno los objetos que encuentra junto al cuerpo que yace en el diván. Llama especialmente la atención sobre la pistola y la nota firmada por el propio suicida:

Que no se culpe a nadie de mi muerte, señor juez; me mato por propia voluntad, y con el corazón destrozado por un desengaño... La mujer que lo fue todo en mi existencia va a casarse con otro; por ello elijo su casa para matarme...

El juez reconstruye tan bien los hechos producidos esa misma noche, que suenan dos disparos más cuando ya ha situado a los vecinos en los lugares que habían ocupado en el preciso momento en que se produjeron los tres primeros disparos. Sale a la calle para averiguar la procedencia de los que cree que han sido dos tiros y se encuentra a un chofer que le asegura que al hinchar los neumáticos de su coche se le han llegado a reventar hasta cinco en lo que va de noche (tres a las once y media y otros dos hace un momento). Por semejante testimonio está seguro de que el señor del diván no ha muerto a tiros porque esa noche no se había disparado ninguno. Urge ahora más que nunca al forense para que haga un reconocimiento minucioso del cadáver: pretende llegar a saber la verdadera causa de su muerte. El forense se acerca despacio al diván rogando a la virgen del Pilar que el cuerpo sin vida que hay en él no se levante. Cuando está ya a punto de tocarlo, el muerto se incorpora hasta quedarse sentado en el diván y se frota los ojos con una mano. El forense padece un ataque de nervios y queda bastante afectado por la nueva experiencia.

El señor García contesta a todas las preguntas que le formula el juez y reconoce que había entrado en la casa en que se hallaba con la intención de suicidarse porque se había enterado de que su dueña, a la que amaba y sigue amando profundamente, se iba a casar. Aclara que precisamente cuando se disponía a apretar el gatillo de su pistola oyó tres tiros (así también ha interpretado el reventón de los tres neumáticos) y de la impresión cayó desmayado en el diván. Antes de llevar a cabo su plan había merodeado muchas noches la calle de su amada para observar el balcón de su casa y encontrar el modo de acceder a su interior. Al encontrar una noche abierto el balcón no se lo piensa dos veces y sube por él hasta llegar a la salita en la que acaba perdiendo el sentido:

Hace mucho tiempo que tenía planeado el suicidio, señor juez: desde que supe por los periódicos que ella iba a casarse... Hacía dos

años que no la veía, pero la herida de mi corazón continuaba abierta... Un día..., el lunes pasado, resolví venir a matarme en su propia casa. ¿Qué mejor lección para su desvío? Averigüé el domicilio, y durante varias noches he vagado bajo estos balcones, esperando una ocasión. Y hoy la ocasión se presentó. Al llegar encontré abierto el balcón de esta salita... Subí, entré y llegue hasta aquí. Dentro se oían voces y risas... ¡Se divertían! Se divertían mientras yo sufría en las tinieblas... Entonces me acerqué la pistola a la sien y, antes de apretar el gatillo, sonaron tres tiros... (187).

El señor García cuando ve a la dueña de la casa (Hortensia) no la reconoce como su amada y se da cuenta entonces (por una observación del forense) de que se ha equivocado de balcón: justifica su error por recordar que en esa comunidad todos los balcones están pegados unos con otros. No tarda demasiado en identificar a su amada entre las mujeres del vecindario que vive justamente en la casa de al lado. Cuenta que con esa mujer (Delfina se llama) había tenido un hijo que en ese momento ya ha cumplido diez años. Delfina confirma el relato de don García y al final decide quedarse con él y abandonar al hombre (Mirabeau) con el que pretendía casarse.

Las historias que representa Enrique Jardiel Poncela en su comedia y la que relata el doctor Arganza en el cuento de Cristina Fernández Cubas tienen bastantes puntos en común como para sugerir la posible influencia (más o menos directa) de una sobre la otra. El dramaturgo madrileño incluye en su obra dos historias que el forense que las protagoniza se encarga de presentar como casi idénticas. La historia principal (la que abarca la comedia entera) contiene ingredientes que aparecen también en el relato de Cristina: un médico certifica la defunción de un cuerpo que en un caso no está muerto y que en el otro también podía no estarlo.

Jardiel Poncela pone en boca del forense una historia aún más similar a la que cuenta Cristina. El forense y Arganza llegan a reconocer el cadáver de un suicida en dos ocasiones (es verdad que el forense apenas llega a tocarlo). Los dos médicos han de esperar muy poco tiempo entre uno y otro reconocimiento: cinco minutos el forense y diez Arganza. Los dos médicos padecen algún tipo de trauma psicológico al creer muerto a quien en un caso no lo está y en el otro podría también no estarlo.

El dramaturgo y la cuentista conceden también importancia a la nota que en casi todos los suicidios escribe el protagonista antes de poner fin a su vida. El señor García y el misterioso personaje al que

atiende Arganza la empiezan prácticamente con la misma frase: “No se culpe a nadie” y “A nadie se culpe”. Es verdad que son frases que pueden haber tomado de cualquier escena similar (o incluso de la propia lengua coloquial) pero su aparición en obras que tratan paródicamente el mismo tema podría sugerir la posibilidad de que una influyera directamente sobre la otra.¹²

No cabe ninguna duda de que Cristina Fernández Cubas se aprovechó de los ingredientes de varias fábulas de la mitología clásica para ofrecer las bases de una historia de amor dentro de un relato que mezcla el género policíaco con el fantástico. Para una de esas fábulas pudo haber tenido en cuenta la parodia que de ella había hecho Enrique Jardiel Poncela en una de sus primeras comedias: la coincidencia con el tema de la falsa muerte o muerte aparente, también presente en la novela policíaca de Wilkie Collins, permite llegar a esa conclusión. En la novela inglesa sin embargo su autor no introduce ninguna referencia a la clásica historia de amor que sin duda recrean tanto el dramaturgo madrileño como lo novelista catalana.

Obras citadas

- Benavente, Jacinto. *Dramas rurales. Señora ama-La Malquerida-La Infanzona*. Ed. Eduardo Galán. Madrid: Editorial Magisterio Español y Casals, 1994.
- Canter, H. V. “The *Paraclausithyron* as a Literary Theme”. *The American Journal of Philology* 41 (1920): 355-68.
- Castiglioni, Luigi. *Studi intorno alle fonti e alla composizione delle Metamorfosi di Ovidio*. Roma: L’Erma, 1964.
- Castro Díez, Asunción. “El cuento fantástico de Cristina Fernández Cubas”. *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*. Ed. Marina Villalba Álvarez. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, 237-46.
- Collins, Wilkie. *La hija de Jezabel*, traducción al castellano por Esther Pérez Pérez. Barcelona: Montesinos, 2006.

¹² La frase que utiliza el misterioso personaje de Cristina CORDE sólo la documenta en dos obras (y las dos literarias): *El abuelo (novela en cinco jornadas)* (1897) de Benito Pérez Galdós y *El curandero de su honra* (1926) de Ramón Pérez de Ayala. Los suicidas de estas novelas (la primera lo es pero dialogada), Pío Coronado y Tigre Juan, son muy diferentes al señor García y al anónimo amante de nuestro cuento. El primero ni tan siquiera pretende suicidarse por amor, y ninguno de los dos planea poner fin a sus vidas en casa de la amada (se podría decir que Tigre Juan sí lo hace porque comparte la suya con su esposa pero tampoco es lo mismo).

- Copley, Frank D. *“Exclusus amator”: A Study in Latin Love Poetry*. Nueva York: American Philological Association, 1956.
- Cristóbal, Vicente. *Mujer y piedra. El mito de Anaxárete en la literatura española*: Huelva, Universidad, 2002.
- Cummings, Michel S. “The early Greek *Paraclausithyron* and Gneissippus”. *Scholia: Studies in Classical Antiquity* 10 (2001): 38-53.
- Fernández Cubas, Cristina. *Mi hermana Elba y Los atillos de Brumal*. Barcelona: Tusquets, 1988.
- Frangoulidis, Stravos. “Transformations of *Paraclausithyron* in Plautus’ *Curculio*”. *Generic Interfaces in Latin Literature: Encounters, Interactions and Transformations*. Ed. Theodore D. Papanghelis, Stephen J. Harrison y Stavros Frangoulidis. Berlín: Walter de Gruyter, 2013. 267-82.
- Garakani, Amir, y Nathaniel Mendelsohn. “Iphis and Anaxarete. Ovid’s *Metamorphoses*: Poem of the Shut-Out Lover”. *The American Journal of Psychiatry* 170 (2013): 721-22.
- Jardiel Poncela, Enrique. *Tres comedias con un solo ensayo*. “Una noche de primavera sin sueño”, “El cadáver del señor García”, “Margarita, Armando y su padre” y un Ensayo sobre el teatro seguido de la “Historia” de las tres comedias. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.
- Lozano, Cristóbal de. *Soledades de la vida y desengaños del mundo*. Madrid: Viuda de Barco López, 1812.
- Morros, Bienvenido. “La moralización del *Leandro* de Boscán: orígenes, difusión e interpretación de una fábula”. *Studia Aurea* 7 (2013): 199-266.
- . “El Orfeo homosexual en *Los placeres prohibidos* de Luis Cernuda”. *Crítica Hispánica* 35.2 (2013b): 87-102.
- . “Diré amargamente cómo te amo’: el deseo prohibido de Luis Cernuda por Serafín Fernández Ferro”. *Rivista di Filologia e Letteratura Ispaniche* 16 (2013c): 289-323.
- . “La muerte de Orfeo en un poema de *Los placeres prohibidos* de Luis Cernuda”. *Minerva. Revista de Filología Clásica* 27 (2014): 239-69.
- . “La *Favola di Leandro e d’Ero* de Bernardo Tasso: fuentes y contaminación con otras fábulas”. *Studi Rinascimentali*, 12 (2014b): 131-56.
- . “Irène Némirovsky y Cristina Fernández Cubas: dos versiones de Jezabel a través de la tragedia *Athalie* de Jean Racine”. *Boletín de la Real Academia Española*, 95 (2015), en prensa.

---. "Fortuna literaria de unos versos de Ovidio (*Metamorfosis*, XIV, 718-725): ecdótica e interpretación". *Bulletin Hispanique* 118 (2016), en prensa.

Morros, Bienvenido, e Irene Sebastián Perdices. "Interpretación y sentido de un verso de Ovidio: a propósito del suicidio por amor y de ecdótica". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 62 (2014c): 1-32.

Sicherl, M. "El *Paraclausithyron* en Teócrito". *Boletín del Instituto de Estudios Helénicos* 6 (1972): 57-62.

Walsh, John Evangelist, *Midnight Dreary: The Mysterious Death of Edgar Allan Poe*. New Brunswick, Rutgers U P, 1998.