

En el laboratorio teatral de Enrique Jardiel Poncela: de *La sin título* a *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*

Carlotta PARATORE
Università degli Studi Roma Tre

Resumen

Aun teniendo en cuenta la distancia cronológica que separa la primera versión del I acto de *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*, escrito en 1926 y publicado en *Gutiérrez* en 1932 como *La sin título*, y la obra definitiva (1936), y también el hecho de que esta versión temprana representa un primer borrador de una comedia que el mismo autor no supo desarrollar sino a distancia de muchos años, este artículo pretende subrayar los cambios más llamativos relativos al humor y a su función. De tal forma –además de señalar las transformaciones más superficiales– este cotejo apunta a evidenciar algunas huellas de la evolución de la escritura cómica de Jardiel a lo largo de la génesis de una de sus más exitosas piezas.

Palabras clave: Enrique Jardiel Poncela, teatro español del siglo XX, mecanismos del humor, *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*, *La sin título*.

Abstract

Even taking into account the chronological distance that separates the first version of Act I of *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*, which was written in 1926 and published in *Gutiérrez* in 1932 as *La sin título*, and the definitive version of the play (1936), and also the fact that this early version represents a draft of a comedy that the same author was able to develop only years later, this article aims to underline the most striking changes related to humor and its function. In doing so –in addition to indicating the most trivial transformations– this comparison intends to focus on some traces of the evolution of Jardiel's comic writing throughout the genesis of one of his most successful plays.

Keywords: Enrique Jardiel Poncela, XXth century Spanish theatre, mechanisms of humor, *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*, *La sin título*.

1. INTRODUCCIÓN

Los hechos relacionados con la génesis de *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (1936), una de las comedias más notorias de Jardiel Poncela, constituyen un asunto bastante conocido, también porque el mismo escritor ofrece muy detalladas

informaciones en el preámbulo a la edición de la pieza¹. De manera que sabemos que en 1926, es decir, diez años antes del estreno en el teatro Infanta Isabel de Madrid, Jardiel compuso una versión del acto primero de la obra que pasaría a conocerse bajo el título de *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*; también nos enteramos de que en 1929 el comediógrafo entregó un primer borrador de la comedia al caricaturista K-Hito, quien entonces dirigía la revista humorística *Gutiérrez*, y además entendemos que en 1932 este acto primero se publicó en el mismo periódico, en una especie de certamen literario por el que se invitaba a los lectores a proponer una continuación de la obra inacabada².

Esta publicación por entregas empieza a partir del número del 15 de octubre de 1932, y un pequeño preámbulo introduce la obra ahí definida *La sin título*, mera indicación con la que se comunica tanto la falta de una denominación clara y definitiva de la pieza, como también la de una idea de organización global de la misma. De hecho, la breve introducción avisa a los lectores de que, antes de marcharse a Hollywood, Jardiel Poncela dejó en mano de la redacción de la revista “el primer acto de una comedia –la mejor de todas las suyas– que tenía en preparación”, puntualizando que: “Está escrito, en efecto, el primer acto; pero no tiene ni el título ni idea de lo que va a ocurrir en los siguientes” (*Gutiérrez*, 15 de octubre de 1932). Las dos últimas líneas de dicha premisa añaden que posiblemente Menda y Dalmáu pudieran completar la obra para en futuro llevarla a la escena³.

Lo que de inmediato se nota al comparar las dos versiones es que todos los nombres de los personajes son diferentes, con la única excepción de Heliodoro, y que la larga acotación que abre el primer acto de *Cuatro corazones*, describiendo con minucia la decoración y los objetos escénicos, en *La sin título* se detiene en indicaciones concisas

¹ Las muchas noticias que el mismo Jardiel nos brinda sobre el nacimiento y el desarrollo de su “farsa humorística” se encuentran en las “Circunstancias en que se imaginó, se escribió y se estrenó *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*” (Jardiel Poncela, 1960: 847-875). También en la introducción de Valls y Roas a su edición de la comedia (Jardiel Poncela, 2000) los editores ofrecen muchos detalles en torno a la cuestión. Sobre cómo nació el primer esbozo de la pieza que analizamos en este artículo, véase también García Pavón (1966: 96). En su interesante estudio dedicado a la influencia de las compañías teatrales en el proceso de creación de las comedias de Jardiel, Stuart Green (2014) toma en consideración –entre otras cosas– esta “versión temprana del primer acto” de *Cuatro corazones*.

² Relata Jardiel que el primer acto “Apareció en forma de folletón, en cinco o seis números consecutivos de la revista [...] y con un *entrefilete* en el que se invitaba al lector, estableciendo una especie de concurso, a continuar la comedia iniciada” (Jardiel Poncela, 1960: 857). Los números de *Gutiérrez* que acogieron esta versión del acto primero de la comedia se encuentran digitalizados en la web de la Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh.bne.es>. En apéndice se ofrece una transcripción del texto, en la que entre corchetes se señalan unos puntos dudosos y se enmiendan algunos errores de imprenta. En otros casos, como el de la falta de acento gráfico en las mayúsculas, el uso gráfico de la época se ha normalizado según los criterios actuales. Cabe indicar que no sabemos con seguridad si el texto publicado se corresponde con el que Jardiel dejó a la redacción de la revista humorística, dado que desconocemos la existencia de manuscritos de las primeras versiones de la obra; además, no extrañaría suponer que la redacción de *Gutiérrez* pudiera haber alterado el texto original de la comedia.

³ Se hace referencia a Ángel Dalmáu y Fernando Perdiguero, quien colaboraba con la revista bajo el seudónimo de “Menda” (Pueo, 2016: 368). Esta especie de prólogo se cierra con una afirmación que pretende subrayar el valor de la comedia, aunque *in fieri* todavía: “Así, sin darle importancia a Sevilla ni al Guadalquivir, empezó Cervantes a escribir su *Quijote*”.

en las que se señala que la acción tiene lugar de día, “Alrededor de las doce”. En cambio, en *Cuatro corazones* la escena inicial se cumple a las siete de la tarde, dilatándose sensiblemente el tiempo de espera del cartero con respecto a esta primera versión.

De los doce personajes que aparecen en el primer acto de *Cuatro corazones*, solo diez se encuentran ya en *La sin título*, sin considerar a los implícitos, como el tío Roberto (aquí, Raimundo) y Heliodoro. De hecho, faltan el cochero José y una de las cinco doncellas de servicio que aparecen en el primer acto de la comedia. Para mayor claridad, a continuación se muestran los cambios que afectan a los nombres de los personajes y las posibles correspondencias en casos dudosos:

<i>La sin título</i>	<i>Cuatro corazones con freno y marcha atrás</i>
Venancio: cartero	Emiliano: cartero
Dulzura: parienta lejana de Alberto y enamorada de Bermúdez	Hortensia: prometida de Bremón
Gabriela: novia de Alberto	Valentina: novia de Ricardo
Alberto Cienfuegos: dueño de la casa y víctima de la infame cuestión de la herencia de su tío	Ricardo Cifuentes: dueño de la casa y víctima de la infame cuestión de la herencia de su tío
El profesor Hipólito Bermúdez: científico e inventor de las sales de la inmortalidad	El doctor Ceferino Bremón: científico e inventor de las sales de la inmortalidad.
Camacho: agente de seguros de vida	Corujedo: agente de seguros de vida
El tío Raimundo: tío de Alberto	El tío Roberto: tío de Ricardo
Irene ⁴ : criada	Adela: criada
Socorro: ama de llaves	Doña Luisa: ama de llaves
Rufa ⁵ : criada	María: criada
Justa: criada del piso de arriba ⁶	Juana: la portera
Heliodoro: primer marido de Dulzura desaparecido en un naufragio	Heliodoro: primer marido de Hortensia y náufrago ultra centenario

Como ya señaló Stuart Green (2014: 2), el argumento de *La sin título* coincide con el de *Cuatro corazones*: un cartero llamado Venancio espera horas en vano a que alguien

⁴ De la descripción física del personaje se entiende la correspondencia: “Por la derecha entra Irene, una muchacha bastante bonita que viste traje de calle y lleva sombrero” (Gutiérrez, 15 de octubre de 1932); “Por la derecha sale entonces Adela, una muchacha de unos veinticinco años, muy bonita; lleva traje de calle y la capotita puesta” (Jardiel Poncela, 2000: 85-86).

⁵ Una huella de la posible correspondencia puede percibirse en la coincidencia de algunas frases, así como (aunque parcialmente) en algunas descripciones. Véase la siguiente acotación: “(Por el foro entra Rufa, una criada de diez y ocho años, que viene cargada de paquetes y corriendo a todo correr)” (Gutiérrez, 15 de octubre de 1932); en *Cuatro corazones* se indica que María es “otra doncella de la casa” y que llega desde fuera “cargada de paquetes, jadeando por una larga carrera” (Jardiel Poncela, 2000: 87).

⁶ El elemento que pone en relación a las criadas es que ninguna de las dos pertenece a la servidumbre de la casa, y por eso están parcialmente implicadas en los asuntos del dueño.

le atiende en una casa burguesa para entregar al propietario un giro de dos pesetas (en *Cuatro corazones*, el cartero Emiliano debe entregar una carta certificada), entre el vaivén de las criadas que salen a escena y desaparecen enseguida, en manos de la agitación y sin atender al cartero. Cabe subrayar que en esta primera redacción el acto inicial se desarrolla en el tiempo presente, como sugieren varios indicios cronológicos⁷. Por el contrario, en la versión definitiva, la acción tiene lugar en tres épocas distintas, y empieza a mitad del siglo XIX (1860) concluyéndose setenta y cinco años más tarde.

La entrada de las parejas protagonistas conduce la acción a la revelación del descubrimiento del filtro de la inmortalidad de Bermúdez (Bremón), que representará el remedio a los problemas económicos y sentimentales de los cuatro personajes. De esta manera, Alberto (Ricardo) podrá esperar antes de apropiarse de la herencia de su tío —quien, como en *Cuatro corazones*, para evitar que su sobrino derroche su riqueza, ha puesto condición que el joven reciba el dinero después de muchos años— y casarse con Gabriela (Valentina). Bermúdez esperará a que la ley permita a Dulzura (Hortensia) contraer matrimonio tras la desaparición del marido en un naufragio para pedirle la mano y, mientras tanto, se irá a África en compañía de Venancio (quien, como ocurrirá en *Cuatro corazones*, ha sido despedido por el “Noble Cuerpo de Carteros” y ha entrado al servicio de Bermúdez); de esta manera parece esbozarse el tema del aislamiento voluntario en un lugar lejano y exótico presente en el segundo acto de *Cuatro corazones*, donde, en cambio, los cinco protagonistas se refugian en una isla desierta del Pacífico.

Las dos parejas y el cartero se aprestan entonces a convertirse en objeto de un rocambolesco asunto, en el que el tema de la vida eterna representa el eje en torno al que se intuye que girará el posible desarrollo de la historia.

2. LA COMICIDAD EN DIÁLOGOS, PERSONAJES, REFERENCIAS CULTURALES: CAMBIOS DE PERSPECTIVA EN LA CREACIÓN DEL HUMOR

2.1 LA DOSIFICACIÓN DEL HUMOR VERBAL

Atendiendo a la opinión de Stuart Green (2014: 2), la discrepancia cronológica representaría la “única diferencia significativa entre ambas versiones”; sin embargo, cabe señalar que los diálogos y los chistes de *La sin título* que no encontramos en *Cuatro corazones* representan un claro cambio de estrategia del autor en la creación del efecto cómico. El intercambio de palabras entre Venancio (Emiliano) y las doncellas de servicio ofrece enseguida, como en la comedia, la oportunidad de poner en marcha la máquina de la comicidad. Con todo, en *La sin título* estos diálogos se caracterizan por la presencia de varios equívocos concatenados, basados en una serie de dobles sentidos.

⁷ A este respecto, nótese algunas afirmaciones de Bermúdez: “Descubierta la sal en 1923 se la hice tomar a un conejo que tenía siete años [...]. Después de una ansiosa espera de cinco años, ayer tarde encontré al conejo” (*Gutiérrez*, 19 de noviembre de 1932).

El primer caso lo representa la elección del nombre propio del ama de llaves Socorro, que Venancio confunde con la interjección, es decir, con una petición de ayuda⁸:

IRENE. –¡Socorro! ¡¡Socorro!! (*A Venancio se le cae la carpeta.*)
 VENANCIO. –¡Caramba! ¿Qué pasará?
 IRENE. –Socorro! ¡Doña Socorro!
 VENANCIO. –¡Ah, vamos! Era nombre femenino... (*Recoge la carpeta.*).
 (*Gutiérrez*, 15 de octubre de 1932)

El equívoco desaparece en *Cuatro corazones* junto con el cambio del nombre del personaje (doña Luisa); sin embargo, el mismo mecanismo vuelve a utilizarse en el tercer acto de *Un adulterio decente* (1935), y representa –en opinión de Ariza Viguera (1974, 204)– un ejemplo de la “gran influencia que ejerció Pedro Muñoz Seca sobre Jardiel” y de las “reminiscencias astracanescas” de su teatro:

CUMBERRI. ¡Socorro! ¡Socorro!
 LÓPEZ. (*Asustado.*) ¿Qué es eso? ¿Qué pasa?
 MELECIO. Nada, pollo. Achántese. Eso es que el Genio llama a su ayudanta.
 (*Jardiel Poncela*, 1960: 727)

Otro juego de palabras que en *La sin título* tiene que ver con el vaivén de las criadas y las peculiaridades del cartero se basa en la palabra *giros*. Venancio, como nos indica la acotación, es un “cartero de giros”; sin embargo, su juego se apoya en otro significado del término, que en su primera acepción es sinónimo de *vuelta* (“Puede que no estén para giros, pero se pasan la vida dando vueltas”) y en este sentido se refiere –irónicamente– a las continuas entradas y salidas de escena de las doncellas de servicio.

Inmediatamente después, la expresión *volver (en sí)*, que Venancio confunde con la acepción general del verbo *volver* (“regresar”)⁹, plasma otro equívoco verbal:

SOCORRO. ¿No está usted viendo que llevo vinagre y una esponja para espurrearle la cara a ver si vuelve?
 VENANCIO. A ver si vuelve, ¿quién?
 SOCORRO. Don Alberto.
 VENANCIO. Pero ¿es que se ha ido?
 SOCORRO. Es que está privado.
 VENANCIO. Que está privado, ¿de qué?
 SOCORRO. ¡Que está privado de narices!

⁸ Además, aquí (como en otros muchos casos detectables en las comedias del autor) el mecanismo del juego semántico, basado en un doble significado o en la doble personalidad semántico gramatical de una palabra, “Queda explicado [...] pues Jardiel quiere divertirnos y, a la vez, burlarse del procedimiento retórico con el que nos divierte” (*Gallud Jardiel*, 2011: 155-156).

⁹ Además de la concentración sorprendente de juegos de palabras en *La sin título*, lo que extraña es la recurrencia de algunos chistes, que da lugar a efectos de redundancia. En este caso, un tipo de polisemia similar vuelve a emplearse poco después, cuando la criada Rufa informa al ama de llaves de que “Al saber lo ocurrido, a la novia del señor le dio un ataque, y me dijo el papá que la señorita volvería aquí en cuanto volviese allí” (*Gutiérrez*, 5 de octubre de 1932).

VENANCIO. Entonces, eso es que es chato. Haberlo dicho antes.
(*Gutiérrez*, 15 de octubre de 1932)

Para aclarar el sentido de su afirmación, Socorro emplea el verbo *privarse* (sinónimo de *desmayarse*), dando lugar a otro malentendido (“Que está privado, ¿de qué?”). La secuencia se cierra con la exclamación de Socorro (“¡Que está privado de narices!”) en la que se emplea la locución coloquial *de narices*, que tiene valor intensificador de ‘muy grande/mucho’ y que una vez más Venancio confunde con el sentido literal al afirmar: “Entonces, eso es que es chato” (es decir, que tiene nariz chata).

La serie de malentendidos pronto conduce a otro chiste fácil, basado en la polisemia del término *chico* (niño de tienda, taller, oficina):

RUFA. Por cierto que el droguero estaba de muy mal humor porque se acababa de enterar de que su mujer se había ido con uno de los chicos.

VENANCIO. Lo llevaría al colegio.

RUFA. No, señor, que era uno de los chicos que despachaban en la droguería. Baldomero, uno que cantaba tangos y hacía juegos de manos.

VENANCIO. Pues a lo mejor le cambia la mujer por un exprime-limonas.
(*Gutiérrez*, 15 de octubre de 1932)

Y en la misma secuencia, la expresión *juego de manos* da lugar a la afirmación burlona del cartero (“Pues a lo mejor le cambia la mujer por un exprime-limonas”).

En las dos versiones el comienzo del primer acto parece construirse por lo tanto a partir de la búsqueda de efectos cómicos diferentes: en *La sin título* se intenta reforzar la comicidad de la acción a través de unos juegos de palabras y chistes verbales, también relacionados con el nombre y la profesión de unos personajes; en el primer acto de *Cuatro corazones* la comicidad es más escénica que verbal, por fundarse esencialmente en la espera del cartero que repite su petición (“Estoy aquí desde las doce y media, porque traigo un certificado para don Ricardo Cifuentes”) en un contexto de confusión y agitación en el que nadie le hace mucho caso¹⁰.

En el tránsito de *La sin título* a *Cuatro corazones* la frecuencia total de los juegos de palabras en el acto primero se reduce sensiblemente; cabe recordar a este respecto que a lo largo de su proceso de gestación la obra sufrió, desde luego, muchos cambios, debidos no solo a una evolución artística de su autor, sino también a factores externos. Cuando en 1935 Martínez Sierra le pidió una comedia que pudiera estrenarse en Broadway, le especificó a Jardiel (según él mismo refiere) que además de ser muy entretenida, la pieza debería tener “la mayor universalidad” (Jardiel Poncela, 1960: 854); atendiendo a estas indicaciones, el autor recuperó entonces el “primer acto y la idea general” de *La sin título* para componer *Cuatro corazones*, cuya acción arranca en buena medida de “aquel primer acto escrito en 1926 y publicado en *Gutiérrez* en 1932” (Jardiel

¹⁰ El propio Jardiel Poncela (1960: 856) declaró que el asunto inicial era “esquemático e incompleto” y salió de un “impulso inicial” de su imaginación sin llegar a concluirse; al terminar la escritura, el texto le “pareció flojísimo” y el escritor se encontró ante varias dificultades para seguir en la escritura. Además, el comediógrafo informaba de que sus “recursos artísticos eran aún, por entonces, muy deficientes, y la magnitud de la obra, en total, desproporcionada” con sus fuerzas.

Poncela, 1960: 858). Después, cuando volvió a manejar los actos ya compuestos para el estreno en Madrid, el dramaturgo decidió rehacerlos, puesto que se enteró de que le “resultarían excesivamente largos al nervioso público de España, y su acción, demasiado diluida” (Jardiel Poncela, 1960: 862).

2.2 LOS PERSONAJES Y EL HUMOR. EL PESO (¿INCÓMODO?) DE LA CARACTERIZACIÓN

Como se va a comentar en este parágrafo, la reelaboración de la comedia tuvo que afectar también a la caracterización de los personajes; en algunas ocasiones, los cambios parecen manifestarse sobre todo a nivel lingüístico. Es el caso de la criada Rufa, que en *La sin título* se particulariza por su forma de expresarse: a nivel fonético, el carácter popular de su habla se manifiesta en la caída de la /d/ intervocálica (dao, enfadao, etc.) y en fenómenos como la relajación de la consonante implosiva interior (“Doña Dulzura se afezto mucho”). Pero antes que nada el habla de Rufa se distingue por el empleo constante de invocaciones usadas para reivindicar —de manera muy enfática— la absoluta autenticidad de lo que se afirma¹¹, lo que hace que el personaje destaque de manera muy marcada. Además, la criada se hace notar constantemente por su tosquedad; amén de los elementos ya señalados, mencionamos otra secuencia en la que se pone de relieve la ignorancia de Rufa:

VENANCIO. (*Consultando su reloj.*) Y son las doce y media. Y me quedan diez y siete giros por repartir. (*A Rufa.*) Oye, muchacha ¿tú sabes firmar?

RUFA. Con mi nombre, no, señor.

VENANCIO. ¿Es que firmas con seudónimo?

RUFA. Es que todavía no sé escribir más que el nombre de mi novio. Me da clase hace un año.

VENANCIO. ¿Y cómo se llama tu novio?

RUFA. Pi.

VENANCIO. ¿Cómo Pi?

RUFA. Pifanio. Pero él se pone Pi.

VENANCIO. ¡Qué ahorrativo! Bueno, chica, ¿y qué es lo que ocurre en esta casa, que parece un país balcánico?

(*Gutiérrez*, 15 de octubre de 1932)

Parece bastante evidente que este tipo de intercambio, además de darle demasiado relieve al personaje de la doncella en perjuicio del cartero y de su función cómica, corta la continuidad del diálogo y sobre todo pone obstáculos al desarrollo de la acción, representando en la puesta en escena un elemento incómodo¹². Posiblemente sean estas

¹¹ Citemos solo algunos ejemplos: “SOCORRO. ¿Has ido a la farmacia? RUFA. [...] ¡Que me caiga muerta si no he ido a la farmacia! [...] RUFA. ¡Ah! Y el alcohol... (*Le da a Socorro una botella.*) SOCORRO. ¿Lo has pedido de noventa grados? RUFA. ¡Sí, señora, sí! ¡Que nos de el tifus a todos si no lo he pedido de noventa grados! [...] SOCORRO. ¿Y has avisado a la novia del señor? RUFA. ¡Pues claro! ¡Vamos! ¡Que se pierda la cosecha de mi pueblo si no la he avisao!” (*Gutiérrez*, 15 de octubre de 1932).

¹² Lo mismo se podría opinar de la larga disputa entre Justa y Rufa al principio de la segunda parte de *La sin título* (*Gutiérrez*, 22 de octubre de 1932), en la que las dos criadas usan un lenguaje muy coloquial lleno de expresiones coloridas, no exento de dobles sentidos: “JUSTA. Que me ha mandao bajar mi señora pa que os diga de su parte que por qué no le dáis el biberón a tu señorito a ver si se calla. RUFA. ¡Ay! ¿Sí?

unas de las razones por las que en la versión definitiva de la comedia Jardiel decidió eliminar este aspecto: de hecho, en *Cuatro corazones* ninguna de las criadas se caracteriza por su manera de hablar y lo único que sobresale es —a nivel diastrático— una tendencia al uso de exclamaciones populares de carácter piadoso e invocatorio (Válgame Dios/ la Santísima Virgen, etc.)¹³.

En otros casos, se evidencian unas discrepancias por lo que concierne a la descripción de algunos personajes, otro factor que parece remitir a una intención de buscar un nuevo equilibrio en la caracterización y, por consiguiente, en el funcionamiento global de la máquina del humor. En particular, el profesor Bermúdez en *La sin título* posee características marcadamente cómicas, mientras que el doctor Bremón en *Cuatro corazones* se describe como un hombre excéntrico pero carismático, y que infunde un cierto temor reverencial. En *La sin título* la aparición del científico está precedida por unas informaciones que lo caracterizan como un personaje esencialmente grotesco:

SOCORRO. Eso es. De ese señor que dicen que sabe tantísimo y que cada vez que viene aquí tenemos que quitar todo lo que hay en el perchero, porque siempre se lleva un sombrero que no es suyo

VENANCIO. ¡Vaya un tío!

DULZURA. Bermúdez es distraidísimo.

SOCORRO. ¡Miren ustedes que el día que se subió a uno de los leones de la plaza de las Cortes creyendo que se subía a un tranvía de Hermosilla!...

VENANCIO. Es el colmo, confundir un león con un ‘cangrejo’...

DULZURA. Y el día que se fue al Museo del Prado a empeñar una gabardina...

GABRIELA. Y el día que se metió en la iglesia de San Luis, confundiéndola con *Romea*, y le preguntó al párroco a qué hora debutaba la ‘Argentinita’...

(*Gutiérrez*, 5 de noviembre de 1932)

En este sentido, más que al Bremón de *Cuatro Corazones*, Bermúdez se parece al doctor Cumberri de *Un adulterio decente* (1935), en cuyo segundo acto el mayordomo Eladio comenta y anticipa las peculiaridades del excéntrico científico poco antes de que entre en escena, poniendo de relieve su distracción: “y vive en la luna; se lleva siempre

Pues, mira, le contestas de mi parte a tu señora que baje ella a cantarle la ‘nana’, porque el biberón ya no le gusta. JUSTA. ¡Qué rica! Da gracias a que me he dejao el aceite en la lumbre, hija, que si no, ya te diría yo despacio cuántas son tres y dos. RUFA. Pues, chica, por eso no te prives... Precisamente, ¡que vuelque el auto de mi pueblo con toda mi familia dentro si no estoy yo deseando bajarte los humos!... JUSTA. ¿Tú? RUFA. Yo. Rufa Cifuentes y Bermejillo. VENANCIO. ¡Ay, que se enzarzan! JUSTA. ¡Valiente chula! RUFA. ¿Chula yo? VENANCIO. Jóvenes, por Dios... Que hay un accidentado en la casa, joven... Joven, que se ha dejado usted el aceite en la lumbre... JUSTA. ¡Quítese usted de delante que la voy a enseñar a esa a tener vergüenza!... RUFA. Aquí la única que no tiene vergüenza eres tú, que ya sé que le has comprado a tu novio un chaleco de punto con las sisas. VENANCIO. Pero, mujer, ¿cómo le iba a comprar sin sisas un chaleco? JUSTA. ¡Ea! ¡Pues ahora es cuando te voy a hacer yo una ondulación permanente! RUFA. Tengo ondulado natural, a Dios gracias. VENANCIO. (*Interponiéndose.*) ¡Jóvenes, compostura! ¡Jóvenes, un poco de respeto! ¡Que soy un funcionario público, jóvenes!... (*Le tiran la carpeta.*)”

¹³ A pesar de todo, no es de olvidar que la presencia de criados “caracterizados por sus manías o tics, y cuyos defectos tienen siempre un efecto cómico” (Jardiel Poncela, 2000: 58) es típica en muchas comedias de Jardiel.

los sombreros de los demás, se ata el pantalón con una corbata...” (Jardiel Poncela, 1960: 703). También la catadura de Cumberri suscita desconcierto, ya que, como se indica en una acotación, “Viste ligeramente mejor que un pordiosero” y lleva un “sombrero de la juventud de Narváez” (Jardiel Poncela, 1960: 708); del mismo modo, una criada confunde al Bermúdez de *La sin título* con un vagabundo y le da limosna ofreciéndole de comer: “BERMÚDEZ. Pues la Anastasia me ha mirado de arriba a abajo, ha dicho: *Aguarde usted, buen hombre, que mis señores son muy caritativos*, y ha vuelto trayéndome ese panecillo, que tiene dentro una sardina” (*Gutiérrez*, 5 de noviembre de 1932). Cumberri es tan distraído que, en ocasiones, incluso se olvida de su nombre: “CUMBERRI. [...] Yo, Leopoldo Menacho... MAGDALENA. Cumberri, doctor” (Jardiel Poncela, 1960: 714); al final de *La sin título*, al firmar el seguro de vida, Bermúdez se ve afectado por el mismo tipo de amnesia:

CAMACHO. (*A Bermúdez*,) ¿El nombre de usted, caballero?
 BERMÚDEZ. Cristóbal Colón.
 CAMACHO. ¿Eh?
 BERMÚDEZ. Perdone usted... ¿Cómo me llamo yo de nombre?
 ALBERTO. Hipólito Bermúdez.
 (*Gutiérrez*, 3 de diciembre de 1932)

Además, para ambos personajes (aunque este elemento es más abundante en Bermúdez) el nombre de Colón representa un motivo de confusión:

CUMBERRI. Es el huevo de Pizarro...
 EDUARDO. Colón
 CUMBERRI. ¿Me he equivocado? Colón, eso es.
 (Jardiel Poncela, 1960: 716)

Análogamente, al confesarle el sensacional descubrimiento de las sales de la inmortalidad, Bermúdez les comenta a los demás personajes que su “idea es sencilla como el huevo de... ¿Cómo se llamaba de nombre Colón?” (*Gutiérrez*, 19 de noviembre de 1932).

De los elementos citados se puede desprender que el personaje del doctor de *La sin título* pudo representar un auténtico punto de partida para desarrollar el de *Un adulterio decente*; en cambio, en *Cuatro corazones* el doctor Bremón pierde las peculiaridades caricaturescas de Bermúdez, lo que, como ya hemos señalado en otros casos, una vez más podría manifestar una voluntad de no disminuir la función del cartero-gracioso, sobre el que en la versión definitiva de la pieza recae plenamente el peso cómico de la obra.

En cuanto a Dulzura, como en el caso de la Hortensia de *Cuatro corazones*, su característica principal es la de componer versos que, por su escaso valor poético, representan un elemento paródico más, convirtiendo a la poetisa en un equivalente del cartero y de las criadas, por ser “portavoces de la comicidad que apreciaba el espectador medio, acostumbrado a los chistes castizos, al humor trillado” (Jardiel Poncela, 2000: 39). Sin embargo, en *La sin título* esta peculiaridad está más marcada: los poemas de

Hortensia en el I acto de *Cuatro corazones* son tres (uno de ellos lo recita Bremón), mientras que contamos con cinco poemas de Dulzura, y uno de ellos lo recita Bermúdez. En *La sin título* encontramos, con algunas variantes, dos de los tres poemas que terminarán en *Cuatro corazones*: “Papá Pancho”, que el personaje declama recordando a su padre asesinado en Venezuela, y que solo presenta unas variantes gráficas; y la poesía que, casi en el cierre del acto, se pide a la “poetisa cursi” para brindar a la ingestión de las sales de la inmortalidad, y en la que se nota la dislocación de los dos primeros versos, la variante *cruel/mordaz*, y otras variantes gráficas:

<i>La sin título</i>	<i>Cuatro corazones con freno y marcha atrás</i>
¡Por la inmortalidad, que ya no tiene duda! ¡Por la burla mordaz que a la muerte le hacemos! ¡Por el vivir eterno y dichoso! ¡Brindemos... con champán de la Viuda! (Gutiérrez, 26 de noviembre de 1932)	Por la burla cruel que a la muerte le hacemos; por la inmortalidad, que ya no tiene duda... Por el vivir eterno y dichoso... ¡Brindemos con <i>champagne</i> de la Viuda! (Jardiel Poncela, 2000: 123)

Las tres composiciones restantes no se incluyen en *Cuatro corazones*: la primera en realidad representa solamente la última estrofa de un poema dedicado por Dulzura a su marido Heliodoro, desaparecido en mar¹⁴:

Unos se salvaron,
 otros zozobraron, y al fin se marcharon
 a aumentar del fondo del mar el tesoro:
 ¡el amplio tesoro de corales, de perlas y de oro!
 Entre éstos se hallaba Heliodoro...
 (Gutiérrez, 22 de octubre de 1932)

Sin embargo, señalamos que dicha estrofa se encuentra en el manuscrito 21844 (30), un autógrafo de la comedia custodiado en la BNE (Jardiel Poncela, 1936), fechado a 29 de abril de 1936, es decir, tres días antes del estreno de la obra en el teatro Infanta Isabel. La composición, por lo tanto, representaría otro ejemplo de la trayectoria textual de la pieza y de los retoques a la que esta fue sometida antes de llegar a su versión

¹⁴ En general, en *La sin título* parece revestir importancia mayor el asunto de Heliodoro, del que se ofrecen detalles ausentes en *Cuatro corazones*. Amén de esbozarse la incertidumbre sobre el destino del naufrago (“BERMÚDEZ. El principal obstáculo es su marido, que vive. No se sabe dónde, pero vive”), perfilando la supervivencia del primer marido de la novia del doctor que se desarrollará en *Cuatro corazones*, Bermúdez dice de Heliodoro que es un sinvergüenza, “y los sinvergüenzas no se mueren aunque se caigan de cabeza por el cráter del Vesubio”. Tras esta afirmación, Dulzura echa más leña al fuego y contesta que “si Heliodoro se hubiera caído alguna vez en el cráter del Vesubio lo había [sic.] congelado” (Gutiérrez, 12 de noviembre de 1932). En cuanto a la relación de Dulzura con el esposo desaparecido, Bermúdez habla de “matrimonio equivocado”, de “divorcio moral”, proporcionando detalles negativos sobre el personaje de los que no queda huella en *Cuatro corazones*, a excepción de los “ojos de loco” (Jardiel Poncela, 2000: 151) que constituyen el indicio mediante el que, al final del II acto de la comedia, Hortensia reconoce al marido desaparecido años atrás, y convertido ahora en el anciano salvaje que aparece en la isla desierta en la que se desarrolla la acción de dicho acto.

definitiva, diferente (en este y otros aspectos) de la que fue representada, por lo menos inicialmente, en las tablas del teatro.

La segunda poesía la recita la mujer para celebrar uno de los inventos de Bermúdez¹⁵:

DULZURA. [...] Su descubrimiento del suero para impedir dormirse en la Ópera ha sido un triunfo mundial. Cuando lo descubrió yo canté la hazaña en unos versos, que empezaban diciendo:
*Al descubrir ese suero,
 que por muy poco dinero
 hace la gran maravilla
 de oír entero El barbero
 de Sevilla...*

(Gutiérrez, 5 de noviembre de 1932)

La tercera la recita Bermúdez, para demostrar su admiración hacia la mujer, cuyos versos son “lo único que yo no olvido nunca” (Gutiérrez, 5 de noviembre de 1932):

BERMÚDEZ. [...] Esto me recuerda aquella composición de usted que se publicó en “Nuevo Mundo” y que se titulaba “Fiebres de Malta”.
 “Con el pulso alterado y la vista extraviada,
 empapado del frío sudor de la agonía,
 En un sillón de yute el enfermo yacía...
 ¡Para que luego digan que la fiebre no es nada!”

(Gutiérrez, 5 de noviembre de 1932)

La reducción de las incursiones poéticas de Hortensia con toda probabilidad se puede considerar otro indicio de la ya mencionada necesidad de recortes señalada por el mismo Jardiel, y –una vez más– una posible señal de una búsqueda de equilibrio de los recursos cómicos, orientada a destacar la función predominante de Emiliano.

2.3 LOS REALIA Y EL PAPEL DE LOS ELEMENTOS CULTURALES

En el cotejo entre las dos versiones del primer acto destaca otro elemento de interés, es decir, la presencia abrumadora en *La sin título* de referencias culturales específicas, lo que le otorga al contexto situacional un carácter marcadamente local.

Al respecto, véanse las muchas indicaciones relativas a la ambientación madrileña de la comedia, mediante la presencia de lugares reales y emblemáticos de la ciudad: la plaza de las Cortes, la calle de Hermosilla, el Museo del Prado, la Iglesia de San Luis, el teatro *Romea*¹⁶ (Gutiérrez, 5 de noviembre de 1932), la Gran Vía (Gutiérrez, 19 de

¹⁵ En *Cuatro corazones* encontramos el mismo tema: “LUISA. Una de las cosas que dicen que ha inventado es unas píldoras para no dormirse en la ópera!” (Jardiel Poncela, 2000: 98). En nota los editores avisan de que “Los inventos sorprendentes y casi siempre inútiles fueron un tema recurrente en la narrativa española desde las últimas décadas del XIX [...] en las revistas de humor del siglo [...] y entre los vanguardistas” (Jardiel Poncela, 2000: 98, nota 21).

¹⁶ En el que, atendiendo a las informaciones proporcionadas por Ariza Viguera (1974, 25), en el año en que compuso *La sin título* Jardiel estrenó su “sketch lírico” *El truco de Wenceslao* y el “sketch histórico” titulado *¡Qué Colón!*, escrito en colaboración con Serafín Adame y que “ofreció a los jóvenes autores ‘una

noviembre de 1932), el cine de la Flor (*Gutiérrez*, 26 de noviembre de 1932); repárese también en la mención de personajes de la contemporaneidad o de la historia nacional más o menos reciente: la Argentinita (*Gutiérrez*, 5 de noviembre de 1932), Verdugo Landí, los siete niños de Écija (*Gutiérrez*, 12 de noviembre de 1932), Matías López¹⁷ (*Gutiérrez*, 26 de noviembre de 1932). Incluso aparecen referencias a periódicos y revistas de la época¹⁸, como *La Voz*¹⁹ (*Gutiérrez*, 26 de noviembre de 1932) y *Nuevo Mundo* (*Gutiérrez*, 5 de noviembre de 1932).

En todo caso, la presencia de dichos elementos resulta siempre útil en la creación de algún efecto cómico, y parece establecer un guiño de complicidad con un potencial espectador castizo, capaz de reconocer las alusiones y sus efectos humorísticos. En algunas ocasiones, los elementos culturales sirven para crear juegos de palabras:

SOCORRO. ¡Miren ustedes que el día que se subió a uno de los leones de la plaza de las Cortes creyendo que se subía a un tranvía de Hermosilla!...

VENANCIO. Es el colmo, confundir un león con un ‘cangrejo’...²⁰

En otros casos, su presencia parece teñir los enunciados de ironía sarcástica:

ALBERTO. Voronoff dijo que él alargaba la vida por medio del mono y nos ha dado un mico. En cambio, Bermúdez, ¡el inmenso y el modesto!, consigue con un producto químico que no nos muramos jamás y que podamos asistir en plena juventud a la total inauguración de la Gran Vía.

A pesar de que en *Cuatro corazones* siguen apareciendo de vez en cuando referencias al ámbito local/nacional, dichos elementos son mucho más diluidos a lo largo de la comedia; en *La sin título*, en cambio, esta marcada y constante vinculación con la cultura de pertenencia –además de chocar con la ya mencionada necesidad de universalidad sugerida por Martínez Sierra– rompe la fluidez del diálogo y, en la versión definitiva

ocasión de lucir las galas de su ingenio’ sobre el mítico viaje de Colón al Nuevo Mundo” (Vilches de Frutos, Dougherty, 1997: 182).

¹⁷ Siendo la única referencia que se mantiene en *Cuatro corazones*. Al principio del II acto, el cartero le dice al doctor Bremón: “Me da usted miedo, porque como tiene usted más talento que Matías López...” (Jardiel Poncela, 2000: 128); lo mismo afirma Venancio en *La sin título* al referirse a Bermúdez: “Algo genial se le habrá ocurrido porque don Hipólito tiene más talento que Matías López” (*Gutiérrez*, 26 de noviembre de 1932).

¹⁸ Un caso análogo aparece también en *Cuatro corazones*, cuando en el II acto Emiliano menciona el periódico *La Correspondencia de España* (Jardiel Poncela, 2000: 134), en cuya redacción Jardiel colaboró en los años Veinte. Sobre las obras de Jardiel publicadas en el periódico (novelas cortas, artículos, etc.) véase Ariza Viguera (1974: 22-23).

¹⁹ En los años en que compone *La sin título* (1926) Jardiel publicaba en *La Voz* algunos artículos singulares, ya que –como señala Ariza Viguera (1974: 37)– “les falta una vocal a cada uno”.

²⁰ Aludiendo, quizás, a unos tranvías de Madrid de color rojo “y por ello llamados vulgarmente ‘cangrejos’” (López Gómez, 1983: 43); podría tratarse del mismo medio de transporte que menciona González Ruano (2017: 55), al contar que “Por la calle del Barquillo pasaba el ‘cangrejo’, un tranvía de raíles más estrechos que los otros, lento y familiar, que venía del bullicioso centro”.

(junto con algunos de los aspectos ya analizados), hubiera podido provocar efectos indeseados en la recepción.

3. CONCLUSIONES

El análisis comparativo entre *La sin título* y *Cuatro corazones* permite reflexionar sobre el proceso creativo del autor. A pesar de que el humor verbal presente en la versión primitiva del primer acto de la comedia se va depurando en el camino hacia la definitiva, esta redacción temprana ya manifiesta, aunque de una forma todavía rudimentaria, aquella tendencia a la “explotación exhaustiva de las posibilidades humorísticas del lenguaje” (Jardiel Poncela, 1992: XXIV) que caracterizaría el teatro de madurez de Jardiel, que se alejará del teatro cómico anterior también mediante la “destipificación del lenguaje” y la “dosificación de la comicidad” en los diálogos (Ruiz Ramón, 1977: 274).

No es de olvidar que en 1926, año en el que compone *La sin título*, Jardiel se encuentra en una encrucijada en su vida artística, que al año siguiente se manifestará con el repudio de toda su obra anterior, dando paso a una época nueva de su producción con el estreno de la comedia *Una noche de primavera sin sueño*²¹.

La versión primigenia del primer acto de *Cuatro corazones* se colocaría a las puertas de un cambio, manifestando todavía la vinculación con el teatro cómico “derivado del género chico, especialmente en la vertiente del astracán” (Alás-Brun, 1995: 49), cuyas huellas de toda forma estarán presentes en todo el teatro de Jardiel; en las obras más logradas del autor, “su rechazo a las formas de comicidad propias del astracán, consistentes en acumular chistes ajenos a la trama” (Pueo, 2008: 145) le llevará a perseguir “una estructura situacional de lo inverosímil” en la que “lo cómico surge a partir del desarrollo del argumento” (Conde Guerri, 1982: 76).

En definitiva, en la época de la redacción de *La sin título*, Jardiel estaba aún bien lejos de componer “las piezas que romperían abiertamente con el teatro cómico coetáneo” (Ruiz Ramón, 1977: 321). En este borrador de una de sus más exitosas y novedosas piezas parecen percibirse con claridad los ecos de aquellas “limitaciones tradicionales del género cómico” frente a las que, para alcanzar universalidad, hay que deshacerse “de los rasgos regionales o locales estereotipados” (Alás-Brun, 1995: 70).

²¹ Sobre los elementos rupturistas de esta comedia, véase Paco (1993). En palabras del crítico, con esta pieza se “muestra un teatro distinto en el que lo inverosímil es valor fundamental, en el que temas y situaciones que, a primera vista, parecen habituales y gastadas se cubren de originalidad y en el que el diálogo llega al humor por caminos distintos” (Paco, 1993: 110). Por lo que se refiere al lenguaje, en la obra se destacaría “una innegable pericia en reducir al absurdo una situación a partir de una apreciación o un comentario; en proporcionar la distancia humorística mediante la ruptura de un tópico o de un sistema lógico de diálogo, provocando el chiste; pero, a diferencia de los procedimientos utilizados en la comicidad de la época, ese chiste no tiene efecto fuera del contexto lingüístico y situacional en el que se produce, porque el resorte que lo provoca es justamente el contraste que con ese contexto se establece a partir de la inversión e, incluso, a veces, del cambio radical del sentido de un mismo término o de una frase” (Paco, 1993: 115).

Rasgos, estos, que en *La sin título* aparecen con evidente énfasis en diálogos y personajes, planteando una diferencia sustancial entre ambas versiones.

La sin título, sin embargo, no representa solo un caso interesante de obra abierta, fruto del impulso primigenio de un joven autor en evolución que irá puliendo su humor, hasta alcanzar la armonía entre humor verbal y situacional típica de sus piezas más logradas: como se ha esbozado en este artículo, se trataría también de un caudal del que sacar elementos, presentes también en otras comedias, como en el caso de la figura del doctor y de sus analogías con el de *Un adulterio decente*. Aunque nos ceñimos solo a algunos casos, la comparación llevada a cabo podría considerarse por lo tanto un testimonio de la intertextualidad típica en Jardiel²², que en cuanto autor prolífico y constantemente ocupado en la producción de obras que estrenar, volvía a utilizar su propio material, lo que posiblemente se deba no solo a la necesidad de producir más y, en muchos casos, rápidamente, sino también a la voluntad de crear un estilo reconocible, una especie de ‘marca de fábrica’ que a nivel literario/dramatúrgico, y también comercial, le diera la posibilidad al autor de hacerse con el favor de un público fiel y estimador de su comicidad.

El cotejo entre *Cuatro corazones* y su primer esbozo puede constituir una pieza de una futura y más sistemática reconstrucción de la evolución de la escritura teatral de Jardiel Poncela y –desde una óptica comparativa– también de la de otros autores que pertenecen a la misma generación de humoristas. Cabe recordar que, como señala Alás-Brun (1995: 24-25), en aquella época había una gran variedad y cantidad de obras que se estrenaban, la competencia del cine, “la presión ejercida sobre los autores por el público, ávido de estrenos, y por empresarios y actores” (Alás-Brun, 1995: 25), por lo que para tener éxito e imponerse a la atención del público, los dramaturgos de la llamada “Otra generación del 27” –en palabras de González Grano de Oro (2005: 391)– debieron salir todos “en busca de otro humor”.

²² A este respecto, es curioso señalar el ejemplo siguiente, aunque este –más que un caso de intertextualidad– pudiera constituir un germen desarrollado por Jardiel en su primera novela: “GABRIELA. Bueno, pero ¿qué decía la carta que ha hecho desmayarse a Alberto? SOCORRO. Aquí la tengo, sólo que yo no la entiendo... (*Saca una carta.*) DULZURA. A ver, a ver... (*Todos se agrupan alrededor de Gabriela, que ha cogido la carta.*) [...] GABRIELA. (*Leyendo en voz alta, muy emocionada.*) *Querido Alberto...* Y pone Alberto con hache... VENANCIO. Será una distracción. DULZURA. Seguramente. Yo, a veces, pongo amor sin ella, y es que me distraigo” (*Gutiérrez*, 5 de noviembre de 1932). Aquí, la remisión a *Amor se escribe sin hace*, novela escrita en 1928 (es decir, dos años después de *La sin título*) es inmediata, aunque –por lo que parece– sería arriesgado suponer una relación directa entre las dos obras. De hecho, según lo referido por Pérez (Jardiel Poncela, 1999: 14) en su introducción al libro, Jardiel empezó a escribir la obra en el mismo 1928, a petición del editor Ruiz-Castillo quien estaba a punto de crear una colección de novelas de humor. En el caso de Dulzura, la afirmación parece constituir un recurso cuyo fin es el de poner de relieve la ignorancia de la poetisa, lo que junto a un uso impropio ocasional de los tiempos verbales (“BERMÚDEZ. Si usted supiera que no se iba a morir nunca y que siempre iba usted a ser joven y hermosa, ¿tendría inconveniente en aguardar veinte o treinta años a que se muriera su marido o a que la ley la autorizase para casarse? DULZURA. Si yo no envejecía, ni me moría, claro que no, pero eso es una fantasía que...”, *Gutiérrez*, 19 de noviembre de 1932), debería chocar aún más con su presunta sensibilidad literaria.

BIBLIOGRAFÍA

- ALÁS-BRUN, M. Montserrat (1995): *De la comedia del disparate al teatro del absurdo (1939-1946)*, Barcelona: PPU.
- ARIZA VIGUERA, Manuel (1974): *Enrique Jardiel Poncela en la literatura humorística española*, Madrid: Fragua.
- CONDE GUERRI, María José (1982): *El teatro de Enrique Jardiel Poncela (Una aproximación a los humoristas de la vanguardia española)*, Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja.
- GALLUD JARDIEL, Enrique (2011): *El teatro de Jardiel Poncela. El humor inverosímil*, Madrid: Fundamentos.
- GARCÍA PAVÓN, Francisco (1966), “Inventiva en el teatro de Jardiel Poncela, *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*”, en Carballo, Juan Rolf (ed.): *El teatro de humor en España*, Madrid: Editora Nacional.
- GONZÁLEZ GRANO DE ORO, Emilio (2005): *Ocho humoristas en busca de un humor. La Otra Generación del 27: Mihura, Tono, Herrerros, Neville, Jardiel, López Rubio, Perdiguero y Laiglesia*, Madrid: Ediciones Polifemo.
- GONZÁLEZ RUANO, César (2017): *Memorias: mi medio siglo se confiesa a medias*, Sevilla: Renacimiento.
- GREEN, Stuart (2014): “‘La casualidad es la décima musa’: Enrique Jardiel Poncela y la compañía Infanta Isabel”, *Don Galán: revista de investigación teatral*, 4.
- JARDIEL PONCELA, Enrique (1932): “La sin título”, *Gutiérrez*, 15 de octubre, s. n.
- JARDIEL PONCELA, Enrique (1932): “La sin título”, *Gutiérrez*, 22 de octubre, s. n.
- JARDIEL PONCELA, Enrique (1932): “La sin título”, *Gutiérrez*, 5 de noviembre, s. n.
- JARDIEL PONCELA, Enrique (1932): “La sin título”, *Gutiérrez*, 12 de noviembre, s. n.
- JARDIEL PONCELA, Enrique (1932): “La sin título”, *Gutiérrez*, 19 de noviembre, s. n.
- JARDIEL PONCELA, Enrique (1932): “La sin título”, *Gutiérrez*, 26 de noviembre, s. n.
- JARDIEL PONCELA, Enrique (1932): “La sin título”, *Gutiérrez*, 3 de diciembre, s. n.
- JARDIEL PONCELA, Enrique (1936): *Morirse es un error*, Mss. 21844 (30), Madrid: Biblioteca Nacional de España.
- JARDIEL PONCELA, Enrique (1960): *Obras completas*, vol. I, México: AHR.
- JARDIEL PONCELA, Enrique (1992): *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*, Barcelona: Vicens Vives.
- JARDIEL PONCELA, Enrique (1999): *Amor se escribe sin hache*, Madrid: Cátedra.
- JARDIEL PONCELA, Enrique (2000): *Cuatro corazones con freno y marcha atrás-Los ladrones somos gente honrada*, Barcelona: Austral.
- LÓPEZ GÓMEZ, Antonio (1983): *Los transportes urbanos de Madrid*, Madrid: CSIC.
- PACO, Mariano de (1993): “Los inicios teatrales de Jardiel: humor y renovación”, en Baena Peña, Enrique (ed.): *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor*, Barcelona: Anthropos, pp. 99-118.
- PUEO, Juan Carlos (2008): “La poética teatral de Enrique Jardiel Poncela”, en VV. AA.: *Pensamiento literario español del siglo XX*, vol. 2, Zaragoza: Tropelías, pp. 136-147.
- PUEO, Juan Carlos (2016): *Como un motor de avión: biografía literaria de Enrique Jardiel Poncela*, Madrid: Verbum.

RUIZ RAMÓN, Francisco (1977): *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid: Cátedra.

VILCHES DE FRUTOS, María Francisca; DOUGHERTY, Dru (1997): *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, Madrid: Fundamentos.

(*Gutiérrez*, 15 de octubre de 1932)

¡AHÍ VA UNA COMEDIA!

LA SIN TÍTULO

Jardiel Poncela ha marchado a Hollywood, contratado aún no sabe para qué. El día antes le ofrecimos un banquete unos cuantos amigos, y Enriquito no acudió para darnos detalles de su marcha fugaz. Costumbre suya.

En nuestro poder ha dejado el primer acto de una comedia –la mejor de todas las suyas– que tenía en preparación. Está escrito, en efecto, el primer acto; pero no tiene ni el título ni idea de lo que va a ocurrir en los dos siguientes.

GUTIÉRREZ comienza la publicación de la obra, que a lo mejor continúan MENDA y Dalmáu, y... se estrena, o a lo peor no sigue nadie.

Así, sin darle importancia a Sevilla ni al Guadalquivir, empezó Cervantes a escribir su *Quijote*.

Conque...

DECORACIÓN

Un despacho puesto con gusto, pero sin grandes alardes. Al foro, una puerta que se supone que da al recibimiento de la casa. En la derecha, último término, otra puerta; y otra puerta en la izquierda, primer término. Un ventanal en el foro izquierda. Mobiliario y atrezzo adecuados. Es de día. Alrededor de las doce.

(*Al levantarse el telón la escena sola. Dentro, de vez en cuando, se oyen unos ayes lastimeros. Al poco rato entra por el foro VENANCIO. Venancio es un cartero 'de giros', de unos cuarenta años, que lleva en la mano la carpeta de recibos. Venancio tiene el aire de un hombre que está muy extrañado de lo que le sucede y da la impresión de que anda buscando a alguien por la casa. Cada vez que suena dentro uno de los ayes, Venancio se sobresalta visiblemente.*)

Empieza la acción.

VENANCIO. –(*Deteniéndose en la puerta del foro.*) Pues, señor, llevo en el oficio diez y ocho años, dos meses y un día y nunca me ha pasado nada igual.

(*Por la derecha entra IRENE, una muchacha bastante bonita que viste traje de calle y lleva sombrero, dando muestras de una gran nerviosidad, Irene se dirige precipitadamente a la puerta de la izquierda y llama por ella a voces.*)

IRENE. –¡Socorro! ¡¡Socorro!!

(*A Venancio se le cae la carpeta.*)

VENANCIO. –¡Caramba! ¿Qué pasará?

IRENE. –¡Socorro! ¡Doña Socorro!

VENANCIO. –¡Ah, vamos! Era nombre femenino... (*Recoge la carpeta.*)

- IRENE. —(*Hablando desde la puerta con alguien que se supone que está dentro.*) ¡Ese vinagre! ¡Pronto! (*Vuelve a cruzar la escena e inicia el mutis por la derecha.*) ¡Dios mío! ¡Dios mío, qué apuro!
- VENANCIO. —(*Saliéndole al paso.*) Oiga usted, señorita, que soy el cartero de giros y estoy aquí desde hace dos horas para...
- IRENE. —¡Déjenos ahora, buen hombre!
- VENANCIO. —(*Yendo tras ella.*) Señorita, que tienen que firmar en el libro y que yo no puedo esperar más, porque...
- IRENE. —¡Pero no ha oído usted que me deje en paz! ¡Qué me-de-je-en-paz! ¡Madre mía qué disgusto, qué disgusto! (*Se va por la derecha hablando sola.*)
- VENANCIO. —(*Sentándose en el sillón del despacho.*) Nada: no hay forma. Bueno, ¿y cómo me marchó yo sin dejar el giro y sin que me firmen el cuaderno? Porque en las dos horas que llevo esperando han pasado por este despacho cinco personas acongojadas y como si hubieran pasado cinco banderines de la legión...

(*Por la izquierda entra SOCORRO: es un ama de llaves de unos cincuenta años; lleva en la mano una botella y una esponja y se dirige precipitadamente a la derecha.*)

SOCORRO. —¡Madre mía! ¡Madre mía, qué desgracia!

(*Dentro se oyen nuevos ayes.*)

- VENANCIO. —(*Levantándose y saliendo al encuentro de Socorro.*) Oiga usted, señora. A ver si hay alguien que me firme el...
- SOCORRO. —¡Quítese de en medio, hombre de Dios!
- VENANCIO. —Escuche usted, que es que traigo un giro para don Alberto.
- SOCORRO. —¿Y usted cree que nosotros estamos para giros?
- VENANCIO. —Puede que no estén para giros, pero se pasan la vida dando vueltas.
- SOCORRO. —¿No está usted viendo que llevo vinagre y una esponja para espurrearle la cara a ver si vuelve?
- VENANCIO. —A ver si vuelve, ¿quién?
- SOCORRO. —Don Alberto.
- VENANCIO. —Pero ¿es que se ha ido?
- SOCORRO. —Es que está privado.
- VENANCIO. —Que está privado, ¿de qué?
- SOCORRO. —¡Que está privado de narices!
- VENANCIO. —Entonces, eso es que es chato. Haberlo dicho antes.

(*Dentro se oyen nuevos ayes.*)

- SOCORRO. —¡Ay! ¡Que me parece que se pone peor! (*Inicia el mutis derecha. Venancio la sigue.*)
- VENANCIO. —Señora: usted no se va de esta habitación sin pasar por encima de mi cadáver.
- SOCORRO. —¿Eh?

VENANCIO. –O sin firmarme el giro, que da igual. Porque yo vengo con un giro y...

SOCORRO. –¡Quite usted de ahí! No digo yo con un giro: hoy viene usted aquí con el autogiro Cierva tripulado por Lindbergh, y ni le miramos a la cara siquiera. ¡Pues sí que está una para bromas! (*Se va a la derecha.*)

VENANCIO. –(*Desesperado.*) ¡Bueno, esto lo cuento yo luego en Correos y se me ríen hasta los buzones!

(*Por el foro entra RUFÁ, una criada de unos diez y ocho años, que viene cargada de paquetes y corriendo a todo correr.*)

RUFÁ. –¡Señora Socorro! ¡Señora Socorro!

VENANCIO. –El ordinario de Jadraque con delantal.

RUFÁ. –Señora Socorrooooo.

SOCORRO. –(*Entrando de nuevo por la derecha, siempre con la botella y la esponja.*) ¿Qué pasa? ¿Qué ocurre?

RUFÁ. –Los paquetes, que ya están aquí. (*Va dándole cuanto nombra.*) El aceite alcanforado... La botella de champán... Los pasteles...

SOCORRO. –¿Has ido a la farmacia?

RUFÁ. –¡Claro que sí! ¿Pero es que no lo cree? ¡Que me caiga muerta si no he ido a la farmacia!

SOCORRO. –Bueno, no digas barbaridades. ¿Traes el éter?

RUFÁ. –¡Pues natural que traigo el éter! Como que yo me iba a venir sin el éter... Tome usted el éter.

VENANCIO. –(¡Qué encargos tan heterogéneos!)

RUFÁ. –¡Ah! Y el alcohol... (*Le da a Socorro una botella.*)

SOCORRO. –¿Lo has pedido de noventa grados?

RUFÁ. –¡Sí, señora, sí! ¡Que nos dé el tifus a todos si no lo he pedido de noventa grados!

VENANCIO. –(¡Caramba, el tifus precisamente!...)

SOCORRO. –Te he dicho que no hace falta barbarizar.

RUFÁ. –Por cierto que el droguero estaba de muy mal humor porque se acababa de enterar de que su mujer se había ido con uno de los chicos.

VENANCIO. –Lo llevaría al colegio.

RUFÁ. –No, señor, que era uno de los chicos que despachaban en la droguería. Baldomero, uno que cantaba tangos y hacía juegos de manos.

VENANCIO. –Pues a lo mejor le cambia la mujer por un exprime-limones.

SOCORRO. –¿Y has avisado a la novia del señor?

RUFÁ. –¡Pues claro! ¡Vamos! ¡Que se pierda la cosecha de mi pueblo si no la he avisado! Al saber lo ocurrido, a la novia del señor le dio un ataque, y me dijo su papá que la señorita volvería aquí en cuanto volviese allí.

SOCORRO. –¿Y le diste el recado a doña Dulzura?

RUFÁ. –¡No faltaba otra cosa! Doña Dulzura se afeztó mucho, pero ya sabe usted lo tranquila que es. Dijo que en cuanto que acabase unos versos que estaba haciendo que vendría.

(*Dentro suenan ayes y gritos.*)

- SOCORRO. –Bueno, estate al cuidado por si tienes que volver a la farmacia.
- RUFA. –Sí, señora, señora Socorro.
- SOCORRO. –¡Ay, señor! ¡Señor! (*Se va por la derecha.*)
- VENANCIO. –(*Consultando su reloj.*) Y son las doce y media. Y me quedan diez y siete giros por repartir. (*A Rufa.*) Oye, muchacha ¿tú sabes firmar?
- RUFA. –Con mi nombre, no, señor.
- VENANCIO. –¿Es que firmas con seudónimo?
- RUFA. –Es que todavía no sé escribir más que el nombre de mi novio. Me da clase hace un año.
- VENANCIO. –¿Y cómo se llama tu novio?
- RUFA. –Pi.
- VENANCIO. –¿Cómo Pi?
- RUFA. –Pifanio. Pero él se pone Pi.
- VENANCIO. –¡Qué ahorrativo! Bueno, chica, ¿y qué es lo que ocurre en esta casa, que parece un país balcánico?
- RUFA. –El señor, que le ha dao un ataque esta mañana y aún está con él. A mí me mandaron avisar a su novia y a doña Dulzura, una señora que hace versos y que es parienta lejana suya. Y fui además a casa del médico.
- VENANCIO. –Oye, ¿y el médico qué ha dicho?
- RUFA. –El médico ha dicho que no viene hasta que no le pague las cincuenta y dos visitas que le debe. Estaba la mar de enfadao con el señor, y es que el señor no sé cómo se las arregla que siempre queda mal con la gente.
- VENANCIO. –Pero, ¿cómo no va a quedar mal con la gente debiendo cincuenta y dos visitas?
- RUFA. –Y si no fuera más que eso... Pero al ama de llaves, a doña Socorro, y a mí nos debe ya once meses de sueldo.
- VENANCIO. –¿Y cómo le servís?
- RUFA. –De muy mala gana. ¡Que salga soldado mi hermano el mayor si no estoy yo deseando marcharme de esta casa! (*Confidencial.*) Por el patio dicen que mi señor está arruinado...
- VENANCIO. –Yo le traigo un giro, pero como es de dos pesetas puede que no le saque de apuros.

(*Por el foro entra JUSTA. Es otra criada y viene en traje de faena.*)

JUSTA. –Oye, tú, Rufa.

RUFA. –¿Qué hay? (*A Venancio.*) Es la Justa, la criada del piso de arriba.

(*Se continuará*)

(*Gutiérrez*, 22 de octubre de 1932)
(Continuación.)

VENANCIO. —Ya.

JUSTA. —Que me ha mandao bajar mi señora pa que os diga de su parte que por qué no le dais el biberón a tu señorito a ver si se calla.

RUFA. —¡Ay! ¿Sí? Pues, mira, le contestas de mi parte a tu señora que baje ella a cantarle la 'nana', porque el biberón ya no le gusta.

JUSTA. —¡Qué rica! Da gracias a que me he dejao el aceite en la lumbre, hija, que si no, ya te diría yo despacio cuántas son tres y dos.

RUFA. —Pues, chica, por eso no te prives... Precisamente, ¡que vuelque el auto de mi pueblo con toda mi familia dentro si no estoy yo deseando bajarte los humos!...

JUSTA. —¿Tú?

RUFA. —Yo. Rufa Cifuentes y Bermejillo.

VENANCIO. —(¡Ay, que se enzarzan!)

JUSTA. —¡Valiente chula!

RUFA. —¿Chula yo?

VENANCIO. —Jóvenes, por Dios... Que hay un accidentado en la casa, joven... Joven, que se ha dejado usted el aceite en la lumbre...

JUSTA. —¡Quítese usted de delante que la voy a enseñar a esa a tener vergüenza!...

RUFA. —Aquí la única que no tiene vergüenza eres tú, que ya sé que le has comprao a tu novio un chaleco de punto con las sisas.

VENANCIO. —Pero, mujer, ¿cómo le iba a comprar sin sisas un chaleco?

JUSTA. —¡Ea! ¡Pues ahora es cuando te voy a hacer yo una ondulación permanente!

RUFA. —Tengo ondulaos natural, a Dios gracias.

VENANCIO. —(*Interponiéndose.*) ¡Jóvenes, compostura! ¡Jóvenes, un poco de respeto! ¡Que soy un funcionario público, jóvenes!... (*Le tiran la carpeta.*)

(*En este momento, por el foro, entra DULZURA. Es una hermosa mujer de unos cuarenta años, elegantísima, que viste traje de calle y habla con una ligerísima blandura tropical. Sus gestos son siempre dulces y lentos, y su acento, insinuante y cautivador.*)

JUSTA. —(*A Venancio.*) ¡Suélteme usted, que la depilo [sic]!

VENANCIO. —¡Chist! ¡Compostura, jóvenes, que hay visita!

RUFA. —¿Visita?

JUSTA. —¿Eh?

RUFA. —¡Doña Dulzura! ¡Ay, Dios mío, pase la señora!... Siéntese la señora... (*La ofrece un sillón. Justa se va por el foro.*) Perdone la señora... Es que no la había visto... Que se le quemén las viñas a mi padre si yo había visto a la señora...

VENANCIO. —(Como sea de la familia ésta es la que me firma el giro...) (*Recoge la carpeta y la ordena.*)

(*Dulzura avanza pausadamente, se sienta, se retoca la cara ante un espejito que saca de su bolso y por fin se encara con Rufa.*)

- DULZURA. —¿Alguna de ustedes ha sufrido lesiones de importancia?
- RUFA. —¿Lesiones? No, no, señora. No ha sido más que que ha venido Justa y me ha faltao.
- VENANCIO. —Que ya ve usted si es raro...
- DULZURA. —Más vale así. Pero en cualquier caso, no olvide que yo soy una mujer a la que se le puede decir todo. La cualidad dominante de mi carácter es la entereza, la serenidad. Hasta tal punto que cuando tomo un taxi siempre le advierto al chófer: *Puede usted atropellar a todo el que quiera, que yo no me asusto.*
- VENANCIO. —(¡Caramba, qué mujer para la carrera de las XII horas!...)
- DULZURA. —A los trece años vi fucilar a mi padre, allá en Venezuela. Cuestiones políticas, porque él era liberal. Pues bien: yo no lloré. Me adelanté al grupo y grité: *¡Mueran los tiranos!*
- VENANCIO. —¡Muy bien!
- DULZURA. —Entonces se me acercó el oficial que mandaba el piquete y me dijo: *Toma, muchacha. Te lo has ganado por patriota.* Y me dió un plátano.
- VENANCIO. —¡Caray! Bueno, es que en Venezuela son terribles.
- DULZURA. —¡Pobre papá! Murió joven y mi primer[a] poesía la compuse a su muerte. Se titulaba *Papá Pancho.*
- VENANCIO. —¿Papapancho? ¿Eso será alguna fruta?
- DULZURA. —¿Cómo una fruta? Es que mi padre se llamaba Pancho, y allá en Venezuela a los padres se les dice papás.
- VENANCIO. —Y en España también. Sobre todo cuando se les va a pedir dinero.
- DULZURA. —Todavía recuerdo los versos aquellos. Eran sencillos y juveniles. Terminaban diciendo:
- “¡Papá Pancho, papá Pancho!
Tú, que amabas las hamacas,
y el ‘mate’ y el sombrero ancho,
fuiste a morir entre estacas
en un rancho de Caracas.
¡En un rancho!
¡Papá Pancho, papá Pancho!”
- VENANCIO. —¡Pero qué bonito!
- DULZURA. —Y es que ante todo, hay que tener entereza frente a la desgracia. Mire usted: mi marido murió en un naufragio.
- VENANCIO. —(Interesadísimo.) ¡Qué familia tan novelesca!
- DULZURA. —La noche era oscurísima y las olas baldeaban con sus espumas la cubierta. El buque se hundía con un hervor que aterraba. No teníamos más que un salvavidas para mi esposo y para mí. Yo dudé, luché, pero sólo un segundo. Me revestí de entereza y le dije al pobre Heliodoro: *Abógate tú, que eres reumático.* Y se tiró al mar de cabeza.
- VENANCIO. —¡Qué obediente!
- DULZURA. —También con ese motivo escribí un poema.
- VENANCIO. —Y ¿no lo recuerda usted?
- DULZURA. —Sólo la última estrofa, en que se hablaba de los náufragos, y decía:

“Unos se salvaron,
 otros zozobraron, y al fin se marcharon
 a aumentar del fondo del mar el tesoro;
 ¡el amplio tesoro de corales, de perlas y de oro!
 Entre éstos se hallaba Heliodoro...”

VENANCIO. –Da gusto ahogarse para que luego le hagan a uno versos así.

DULZURA. –En fin... Prescindamos de los recuerdos. Recordar es envejecer. (*A Rufa.*)
 Dígame sin temor qué es lo que ocurre para que me hayan avisado tan urgentemente.

RUFA. –Pues hemos avisado a la señora al respetive de que...

SOCORRO. –(*Entrando por la derecha.*) ¡Rufa! (*Al ver a Dulzura.*) ¡Ay, señora! ¡Gracias a Dios que ha venido la señora!... ¡Qué desgracia tan grande! (*Se abraza a ella.*) ¡Señora, qué desgracia!...

VENANCIO. –(*Consultando su reloj.*) ¡La una! Hoy es cuando me echan del Cuerpo...

DULZURA. –Vamos, Socorro... Tranquilidad, serenidad, calma... Entereza, mucha entereza. Todo tiene arreglo en este mundo... El tren que descarrila sabe que le enviarán otro tren de socorro. El hidroplano que hace un amaraje violento puede esperar el auxilio de un paque-bote. La mujer que se casa no ignora que las hay que se quedan viudas al año... Cuénteme lo ocurrido. Cuénteme.

(*Por el foro entra entonces GABRIELA. Gabriela es una muchacha veinteañera, bonita y elegante. Viste traje de calle y viene en un estado de excitación tremendo que contrasta con la calma de Dulzura. Entra como una tromba.*)

GABRIELA. –¡Rufa! ¡Socorro! ¡Dulzura! Ay, ¡¡que me den algo! ¡Que me den algo, que sí no me va a dar algo!

DULZURA. –¿Eh?

RUFA. –¡Señorita Gabriela! (*Va hacia ella.*)

SOCORRO. –¡Ay, señorita, qué desgracia! (*Se abrazan.*)

VENANCIO. –(Yo me quedo cesante, pero me entero de lo que pasa aquí...)

GABRIELA. –¡Dios mío! Pero, ¿qué ha sido? ¿Qué ha pasado? ¡Alberto de mi alma! ¡Y ayer que me dijo que nos casaríamos en enero! ¡Ay! No puedo más... ¡Quiero verlo! ¡Que me lo traigan! ¡¡Pobrecito!! ¡Y yo que le había comprado una corbata a rayas, que son las que más le gustan!... ¡Ay! (*Se va a desmayar en una silla, pero Venancio retira la silla, y en vista de eso, no se desmaya.*) ¡Dulzura, que me expliquen, que me digan!... Lo prefiero todo a esta incertidumbre...

DULZURA. –Ahora sabremos, hija; ahora sabremos. Tranquícese. Socorro, explique usted lo sucedido de una vez...

SOCORRO. –Sí, señora, sí...

VENANCIO. –A ver qué ha pasado...

SOCORRO. –Pues verán ustedes lo ocurrido... (*Se agrupan alrededor de ella.*) Yo llamé al señor a las nueve, como todas las mañanas, y él hizo lo que hace siempre.

GABRIELA. –¿El qué? ¿El qué?

SOCORRO. –Tirarme un zapato y volverse del otro lado.

- GABRIELA. –¡Huy, qué gracioso!
- DULZURA. –Es muy simpático.
- SOCORRO. –Le dejé el correo en la mesita de noche y me fui. A las diez llegó la manicura y se puso a hacerle las manos al señor.
- RUFA. –Y que debía de estar muy contento, porque yo oí que ella le preguntaba: *¿Le quito a usted la cutícula[?]*, y que él le contestaba: *¡Me quitas el sueño!*
- GABRIELA. –¡Pobrecillo! Eso es que deliraba.
- SOCORRO. –No es posible que dijera eso.
- RUFA. –¡Sí lo es! ¡Que haya un terremoto que dure diez días si no es verdad lo que digo!...
- VENANCIO. –¡Un terremoto de diez días! ¡Eso es un terremoto con side-car!
- SOCORRO. –Conque en esto oímos un grito muy grande.
- RUFA. –¡Muy grande, muy grande!
- SOCORRO. –Y fuimos a la alcoba y vimos que el señor estaba desmayado y que la manicura le daba aire con el *polissoir*.
- RUFA. –Y desde esa hora, pues, que el señor no ha vuelto en sí.
- DULZURA. –Es raro.
- SOCORRO. –Y dice la manicura que antes de privarse mandó que trajesen una botella de champán y pasteles...
- DULZURA. –¿Pasteles?
- GABRIELA. –(*Absorta.*) ¡Y champán!
- SOCORRO. –Y, según parece, todo ha sido por una de las cartas que yo le dejé al señor en la mesilla.
- GABRIELA. –¿Una carta?
- SOCORRO. –Sí. De su amigo el profesor Bermúdez.
- DULZURA. –(*Con alegre sorpresa.*) ¡De Bermúdez!

(*Se continuará*)

(*Gutiérrez*, 5 de noviembre de 1932)
(Continuación)

- GABRIELA. —¡Del célebre sabio!
- SOCORRO. —Eso es. De ese señor que dicen que sabe tantísimo y que cada vez que viene aquí tenemos que quitar todo lo que hay en el perchero, porque siempre se lleva un sombrero que no es suyo.
- VENANCIO. —(¡Vaya un tío!)
- DULZURA. —Bermúdez es distraidísimo.
- SOCORRO. —¡Miren ustedes que el día que se subió a uno de los leones de la plaza de las Cortes creyendo que se subía a un tranvía de Hermosilla!...
- VENANCIO. —Es el colmo, confundir un león con un ‘cangrejo’...
- DULZURA. —Y el día que se fué al Museo del Prado a empeñar una gabardina...
- GABRIELA. —Y el día que se metió en la iglesia de San Luis, confundiéndola con *Romea*, y le preguntó al párroco a qué hora debutaba la ‘Argentinita’...
- DULZURA. —Las distracciones del sabio Bermúdez sólo son comparables a su talento. Yo le admiro hasta la veneración. Su descubrimiento del suero para impedir dormirse en la Ópera ha sido un triunfo mundial. Cuando lo descubrió yo canté la hazaña en unos versos, que empezaban diciendo:

*Al descubrir ese suero,
que por muy poco dinero
hace la gran maravilla
de oír entero el barbero de Sevilla...*

- GABRIELA. —Bueno, pero ¿qué decía la carta que ha hecho desmayarse a Alberto?
- SOCORRO. —Aquí la tengo, sólo que yo no la entiendo... (*Saca una carta.*)
- DULZURA. —A ver, a ver... (*Todos se agrupan alrededor de Gabriela, que ha cogido la carta.*)
- VENANCIO. —(*Mirando su reloj.*) (La una y cuarto... Me estoy jugando el porvenir, pero yo no me voy sin ver en qué para esto...)
- GABRIELA. —(*Leyendo en voz alta, muy emocionada.*) *Querido Alberto...* Y pone Alberto con hache...
- VENANCIO. —Será una distracción.
- DULZURA. —Seguramente. Yo, a veces, pongo amor sin ella, y es que me distraigo.
- GABRIELA. —(*Leyendo.*) *El éxito ha coronado todos los esfuerzos. Mis quince años...* ¡Dice que sus quince años!
- DULZURA. —Será otra distracción.
- GABRIELA. —(*Leyendo.*) *Mis quince años de investigaciones han resultado útiles.* ¡Ah, vamos!
- DULZURA. —Ya decía yo, porque ya desgraciadamente el profesor Bermúdez tiene más años que el faro de Vigo.
- GABRIELA. —(*Leyendo.*) *Mis quince años de investigaciones han resultado útiles. He triunfado. A la una y cuarto iré a verte para hacer el gran experimento. El mundo es tuyo y mío. Tuyo. Bermúdez. Nota. Para cuando yo vaya, procura tener bien presente cómo se llamaba de nombre Cristóbal Colón, que se me ha olvidado. Vale.*
- DULZURA. —(*Con admiración.*) ¡Qué hombre!
- GABRIELA. —Pues no hemos quedado igual que estábamos.

- RUFA. —¡Que nos pongamos malos del estómago todos los presentes si entiendo algo!
- SOCORRO. —Por lo visto se trata de que el profesor Bermúdez va a darle al señor una buena noticia.
- RUFA. —Y entonces, ¿por qué se ha desmayao?
- VENANCIO. —(Pierdo el empleo y además no me entero de nada... Está visto.)
- DULZURA. —Bermúdez no tardará en venir, y entonces sabremos...

(Por el foro entra JUSTA, la criada de antes.)

- JUSTA. —¿Se puede?
- VENANCIO. —(La del aceite en la lumbre.)
- SOCORRO. —Adelante.
- JUSTA. —Que venía a preguntar si esperan ustedes la visita de un señor viejo y con cara de primo que dice que se llama Bermúdez.
- DULZURA. —¿Eh?
- JUSTA. —Porque este señor hace diez minutos que está llamando en todos los pisos de la casa y dice mi señora que si vendrá aquí, que es donde ocurren todas las cosas raras.
- SOCORRO. —Sí, sí; viene aquí.
- JUSTA. —(Asomándose hacia el interior del foro.) ¡Caballero!... Que es aquí... Sí, señor.
- BERMÚDEZ. —(Dentro.) Gracias. Muchas gracias.
- DULZURA. —Lo distraidísimo que es...
- JUSTA. —Aquí está ya. (Se marcha.)

(En el foro aparece el profesor BERMÚDEZ. Es un hombre de unos cincuenta años que efectivamente tiene bastante cara de primo, esa cara de primo propia de las personas que viven preocupadas por una idea fija. Entra con el sombrero puesto, viste una serie de prendas bien cortadas, pero que no acaban de sentarle bien, y es simpatiquísimo, educadísimo y amabilísimo. Trae un panecillo en la mano.)

- DULZURA. —(Avanzando hacia él.) Admirado profesor...
- SOCORRO. —Don Hipólito...
- BERMÚDEZ. —(Acudiendo al encuentro de Dulzura.) Señora... Permítame que bese esas manos que traen y llevan a las musas... (Le besa las manos.)
- DULZURA. —Gracias, Bermúdez... (Es encantador...)
- BERMÚDEZ. —(Dándole la mano a Gabriela.) Hola, Rufa. (Saludando a Socorro.) Hola, Gabrielita. (A Rufa.) Hola, Socorro... ¡Ah! (Yendo hacia Venancio, cordialísimo.) ¿Cómo está usted?
- VENANCIO. —(Extrañado.) Bien, ¿y usted?
- BERMÚDEZ. —¿La marquesa sigue bien?
- VENANCIO. —¿La marquesa? ¡Mí madre! ¿Qué marquesa?
- BERMÚDEZ. —¡Caracolas! Perdone usted. Es que le confundía con un marqués amigo mío que tiene sus mismas narices.
- VENANCIO. —(Aparte, mirándose las narices, muy bizco.) (¡Y yo que no me había enterado de que tengo narices de marqués!...)

- BERMÚDEZ. —(*A Socorro.*) Tome, hija. ¿Quiere usted dejar esto por ahí?... (*Le da el panecillo que traía.*)
- SOCORRO. —¡Un panecillo!
- DULZURA. —¿Un panecillo?
- BERMÚDEZ. —Un panecillo, sí. Me lo acaban de dar en el principal.
- GABRIELA. —¿Cómo en el principal?
- BERMÚDEZ. —Sí. Ha sido incomprendible. Como tengo esta dichosa cabeza, no me acordaba del piso, y en la duda he subido hasta el último y he ido bajando y llamando en todos los demás. Bueno, pues al llegar al principal ha salido una doncella muy mona...
- RUFA. —¡La Anastasia! ¡Que me dé un parálisis [sic.] ahora mismo si no era la Anastasia!
- BERMÚDEZ. —Pues la Anastasia me ha mirado de arriba a abajo, ha dicho: *Aguarde usted, buen hombre, que mis señores son muy caritativos*, y ha vuelto trayéndome ese panecillo, que tiene dentro una sardina.
- DULZURA. —¡Por Dios!
- GABRIELA. —¡Qué grosería!
- BERMÚDEZ. —La verdad es que yo no comprendo por qué me ha dado un panecillo con sardina...
- VENANCIO. —(Menos mal.)
- BERMÚDEZ. —¿Y cómo ustedes aquí tan temprano? Venía a ver a Alberto. Por cierto que pensaba escribirle anunciándole la visita y se me ha olvidado.
- DULZURA. —No se le ha olvidado, Bermúdez. Alberto ha recibido la carta esta mañana.
- BERMÚDEZ. —¡Ah! ¿Sí? Entonces lo que se me ha olvidado ha sido el haber escrito la carta. Como la mandé por un continental...
- SOCORRO. —Ha venido por correo, don Hipólito.
- BERMÚDEZ. —¡Es verdad, es verdad! Lo que he mandado por continental ha sido una estufa de petróleo que me he comprado.
- GABRIELA. —¿Se ha comprado una estufa de petróleo?
- BERMÚDEZ. —Sí. Para afeitarme en casa, porque me molesta ir a la peluquería.
- VENANCIO. —(Este señor está hecho un cacharro.)
- GABRIELA. —Alberto ha recibido la carta y al leerla le ha dado un ataque del que no ha vuelto todavía, señor Bermúdez.
- BERMÚDEZ. —¿Un ataque?
- SOCORRO. —Está muy mediano, don Hipólito. (*A Rufa.*) Anda, Rufa, vete a ver y pregúntale a la manicura cómo sigue el señor...
- RUFA. —Sí, señora. (*Se va por la derecha.*)
- VENANCIO. —(Por lo visto, también la manicura se ha quedado a vivir aquí...)
- BERMÚDEZ. —¿Un ataque por mi carta? Bueno, es que ese muchacho es sensible como un trozo de galena... (*A Dulzura*) Esto me recuerda aquella composición de usted que se publicó en *Nuevo Mundo* y que se titulaba “Fiebres de Malta”.

“Con el pulso alterado y la vista extraviada,
empapado del frío sudor de la agonía,
en un sillón de yute el enfermo yacía...
¡Para que luego digan que la fiebre no es nada!”

DULZURA. —¿Se sabe usted mis versos?

BERMÚDEZ. —Sus versos es lo único que yo no olvido nunca, Dulzura.

DULZURA. —También usted tiene algo de poeta, amigo mío.

BERMÚDEZ. —Los mineros y los seres sentimentales llevamos una luz en la frente... Pero, ¡pobre de mí!, no soy más que un ferviente admirador de usted, y desde que la conozco tengo colgada en mi despacho una vista de la ciudad de Caracas.

DULZURA. —¡Qué galantería tan panorámica!

(Por la derecha entra RUFA asustada)

RUFA. —¡El señorito! ¡Que viene el señorito!

GABRIELA. —¿Eh?

RUFA. —¡Que al saber que estaba aquí el señor Bermúdez se le ha pasao el ataque y ha dao un salto y viene hacia aquí!...

(Por la derecha entra IRENE, la joven que apareció al principio del acto.)

IRENE. —¡Ay, que yo creo que se ha vuelto loco! ¡Viene tropezando en todos los muebles y diciendo que se va a comer a besos al señor Bermúdez!

SOCORRO. —¡Jesús!

GABRIELA. —¡Virgen del Carmen!

VENANCIO. —¡Se ha vuelto tarumba!

RUFA. —¡Ya está aquí!

(En la derecha aparece ALBERTO. Es un joven de unos treinta años, guapo y simpático. Viene en pijama, con una zapatilla puesta y un pie descalzo; trae el pelo alborotadísimo y, efectivamente, el aspecto es el de un hombre que no anda bien de la cabeza.)

ALBERTO. —¿Dónde está Bermúdez? ¡Bermúdez! *(Cruza la escena sin ver a nadie, se agarra a Bermúdez y le da un abrazo que casi le asfixia.)* ¡Bermúdez de mi alma! ¡Bermúdez de mi corazón! ¡Eres sobrehumano! ¡Eres divino! ¡Eres más grande que diez y siete pirámides empalmadas!

BERMÚDEZ. —Pero, hombre...

ALBERTO. —¡Déjame que te estreche! ¡Déjame que te apretuje! ¡Tu nombre y tus apellidos hay que escribirlos con letras de oro y diamantes!

(Continuará)

(*Gutiérrez*, 12 de noviembre de 1932)
(Continuación)

- BERMÚDEZ. —¡Gracias, Alberto, gracias! Pero tu entusiasmo me arruga el traje...
- ALBERTO. —¿Y qué le importa un traje al cerebro más grande del Universo?
- BERMÚDEZ. —Además, están aquí Gabriela y Dulzura, y...
- ALBERTO. —Sí, es verdad. ¡Gabriela mía! (*La abraza.*) Dulzura... (*La tiende una mano.*) Os suplico que me disculpéis...
- GABRIELA. —¡Por Dios, Alberto! Serénate... Me das miedo...
- ALBERTO. —¡Serenidad! ¿Pero cómo puede tenerse serenidad delante del hombre más inmenso de todos los tiempos y de todas las civilizaciones? ¡Cuando sepáis!... ¡Ah, cuando sepáis! Eso (*Por Bermúdez.*) no es un hombre; ¡es un Dios con cuello de pajarita!
- BERMÚDEZ. —Alberto, que exageras tu entusiasmo...
- ALBERTO. —(*Mirándole arrobado.*) Ni la humildad del genio le falta... También la fuente da su agua sin ufanarse y la violeta brinda su perfume sin ponerse moños... ¡Es sencillo como la violeta y es modesto como la fuente! ¡Salve, gran hombre!
- VENANCIO. —Caballero, usted es don Alberto Cienfuegos, ¿verdad?
- ALBERTO. —Sí, señor.
- VENANCIO. —Lo he deducido al ver las iniciales del *pijama*, A.C. Alberto Cienfuegos.
- ALBERTO. —Pues le advierto a usted que las iniciales del *pijama* quieren decir “Almacenes Carrasco”.
- VENANCIO. —Es lo mismo, aunque reconozco la coladura. Puesto que es usted don Alberto, me va a hacer el favor de firmarme el recibito de este giro de dos pesetas que le traigo. Viene de San Feliú de Llobregat, y como estoy esperándole a usted desde la lejana fecha en que unos desalmados mataron al general Prim...
- ALBERTO. —Traiga usted... (*Coje la carpeta.*)
- GABRIELA. —Por Dios, Alberto, siéntate, que estás muy débil.
- SOCORRO. —Sí, sí, aquí... (*Le llevan a un sillón, le sientan y forman un grupo.*)
- ALBERTO. —Lo que estoy es emocionadísimo... Este Bermúdez me ha estropeado los nervios. Tengo el pulso que me salta.
- VENANCIO. —(*Ofreciéndole una estilográfica.*) Firme ahí, donde dice ‘el destinatario’.
- ALBERTO. —Ya, ya...
- VENANCIO. —(Las dos menos cuarto y por fin no he conseguido enterarme de lo que ocurre en la casa...)
- ALBERTO. —(*Echándose hacia atrás.*) No puedo firmar. Se me va la cabeza... Me gira todo...
- VENANCIO. —¿Decía usted?
- ALBERTO. —Que me gira todo.
- VENANCIO. —Le gira dos pesetas, caballero.
- BERMÚDEZ. —(*Quitándole la carpeta a Alberto y devolviéndosela a Venancio.*) Tome usted. Este señor no está en condiciones de ocuparse ahora de eso.
- VENANCIO. —¿Que no?

BERMÚDEZ. —No, señor; váyase y vuelva.

VENANCIO. —¿Y quién me firma el giro?

GABRIELA. —Pero, hombre, ¿usted cree que es esta ocasión de firmar giros de dos pesetas?

SOCORRO. —¡Hace falta ser tonto!...

DULZURA. —Vuelva mañana. Lo mejor es que vuelva mañana.

ALBERTO. —Sí. Eso es lo mejor.

VENANCIO. —(*Rabioso.*) ¡Bueno, hay para darse un tiro!

BERMÚDEZ. —(*A Socorro, Rufa e Irene.*) Y ustedes, váyanse también. Necesitamos quedarnos solos con don Alberto.

ALBERTO. —Váyanse y ya llamaremos si necesitamos algo.

SOCORRO. —(¡Cuántos misterios!) Vamos, hijas, vamos...

RUFA. —(*En el mutis.*) (¡Que se hunda el Metro estando yo dentro si entiendo lo que pasa aquí!)

VENANCIO. —(*En el mutis.*) La verdad es que ahora siento mucho marcharme, porque ya le iba tomando cariño a la casa. (*Se van por el foro Socorro, Irene, Rufa y Venancio.*)

(*Al quedarse solo con Dulzura, Gabriela y Alberto, Bermúdez se dirige a las puertas y las cierra cuidadosamente.*)

DULZURA. —(*Extrañada.*) ¿Qué hace usted?

BERMÚDEZ. —Cerrar las puertas.

DULZURA. —¿Pero qué ocurre, Bermúdez? ¿Por qué esas precauciones?

BERMÚDEZ. —Es necesario. Tenemos que tratar una cuestión tan importante que una indiscreción podría ser fatal. Lo que aquí hablemos hoy no debe salir jamás de entre nosotros, porque si lo divulgásemos la Humanidad entera se nos echaría encima.

DULZURA. —¿La Humanidad entera?

BERMÚDEZ. —La Humanidad entera y algunos habitantes de Marte.

GABRIELA. —(*A Alberto.*) ¿Pero tú oyes eso?

ALBERTO. —Lo oigo y lo suscribo.

BERMÚDEZ. —(*A Alberto.*) ¿Te encuentras ya mejor?

ALBERTO. —Sí, Bermúdez, sí. Tu palabra me electriza. ¡Eres portentoso! (*Mirándole con el arrobo de antes.*) ¡Parece mentira que dentro de ese cráneo se alberguen tantas maravillas!

BERMÚDEZ. —Suprime los elogios, que me azaras. Y tapa los agujeros de las cerraduras con papeles para evitar miradas indiscretas.

ALBERTO. —Enseguida. (*Hace unas bolitas de papel y tapa con ellas las cerraduras.*)

GABRIELA. —Pero, ¿tan importante es lo que tienen que decirnos?

BERMÚDEZ. —¿Importante? Ya saben que a Alberto le dió un ataque al enterarse. Pues es posible que a ustedes les den media docena.

DULZURA. —¡Dios mío! Van a conseguir ponerme nerviosa.

BERMÚDEZ. —A propósito... ¿Cómo se llamaba de nombre Colón, que no consigo acordarme desde ayer?

DULZURA. —Se llamaba Cristóbal.

BERMÚDEZ. —Es verdad. Gracias. Y ahora sentémonos.

- ALBERTO. —(*A Gabriela y Dulzura, mientras se sientan.*) ¡Ya veréis! ¡Ya veréis lo que ha inventado este genio!
- DULZURA. —¿Se trata de un invento?
- ALBERTO. —¡Del invento más grandioso que han contemplado los siglos! Cada vez que pienso en ello siento vértigos.
- GABRIELA. —¿Ha inventado la fabricación del oro?
- ALBERTO. —¿Has oído? ¡La fabricación del oro! ¡Qué risa! ¡Ja, ja!
- BERMÚDEZ. —¡Qué risa! ¡La fabricación del oro! ¡Ja, ja, ja! (*Se ríen como locos.*)
- GABRIELA. —(*A Dulzura.*) ¡Ay, me dan miedo!
- DULZURA. —(Entereza, niña, mucha entereza...)
- BERMÚDEZ. —En fin... No lo adivinarían ustedes nunca. Vamos al asunto. Encenderé un cigarrito, y... (*Después de buscarse en los bolsillos.*) ¡Caramba! No tengo tabaco.
- ALBERTO. —Toma. Tengo yo...
- BERMÚDEZ. —No, no, déjalo. Ahora me acuerdo de que yo no fumo. Y vamos al caso. Alberto las ha hecho venir a ustedes porque el asunto de que se trata es la felicidad de los cuatro.
- GABRIELA. —¿Nuestra felicidad? A ver, a ver...
- BERMÚDEZ. —Empecemos por el principio. Entre nosotros cuatro existen dos problemas: el problema de Alberto y Gabriela, y el problema nuestro, Dulzura. O, como si dijéramos, el problema AB, y el problema A prima, B primo. Nosotros somos AB, y A prima, B primo son éstos.
- ALBERTO. —Agradecidísimos.
- BERMÚDEZ. —Gabriela y Alberto se aman. A usted, Dulzura, yo le soy bastante agradable, y yo a usted la adoro hasta el entusiasmo literario.
- DULZURA. —Bermúdez..., por Dios.
- BERMÚDEZ. —Si usted no quiere no tiene necesidad de ruborizarse; se trata de hablar con serenidad. ¿Por qué entonces no somos felices ninguno de los cuatro? Sencillamente, porque una serie de obstáculos se oponen a la satisfacción de esos amores. Estudiemos primero nuestro problema, el problema AB. ¿Qué obstáculos me impiden a mí caer a sus pies diciéndola: *Dulzura, ámame, porque la vida sin ti es una birria?* El principal obstáculo es su marido, que vive. No se sabe dónde, pero vive.
- DULZURA. —¿Eh? No, no... Le juro que murió en un naufragio una noche en que el mar enbravecido baldeaba con su espuma la cubierta del buque...
- BERMÚDEZ. —Es un hermoso cuadro para el pincel de Verdugo Landí, pero desgraciadamente incierto. Sé que usted preferiría que no viviese: un matrimonio equivocado, el divorcio moral, la separación... Sin embargo, él vive, Dulzura... Vive porque es un sinvergüenza, y los sinvergüenzas no se mueren aunque se caigan de cabeza por el cráter del Vesubio.
- DULZURA. —¡Ay! Terrible verdad... Y si Heliodoro se hubiera caído alguna vez en el cráter del Vesubio lo había [sic.] congelado.
- BERMÚDEZ. —Exacto. Y habría habido que sacarle con un trineo. Pero por si eso fuera poco, aun existe otro obstáculo mayor: la diferencia de edades.
- DULZURA. —Eso no, Bermúdez. Yo no puedo tolerar que...

BERMÚDEZ. –Estamos en la hora y cuarto de la sinceridad, Dulzura. Usted es joven, usted es mórbida, usted entra en un sitio público y produce disturbios, se halla usted en el verano de la vida. Yo soy viejo, los trajes me sientan peor que el agua de lithinés y estoy en pleno invierno de la existencia; pero en un invierno de lluvias, nieves y siniestros ferroviarios. Soy un facha.

DULZURA. –No...

BERMÚDEZ. –Sí, sí... Además el estudio ha debilitado mi salud. ¿Qué va a esperar usted de un hombre que cuando le piden limosna en la calle le da el reloj al mendigo y luego se pasa todo el día mirando la hora que es en el portamonedas? Por eso la he querido a usted siempre en silencio...

DULZURA. –(Con ternura.) Bermúdez...

BERMÚDEZ. –Pero pasemos ahora al problema de Alberto y Gabriela, que no es menos importante. Ambos se adoran y son jóvenes, pero se hallan en la misma situación que diez y nueve millones y medio de habitantes: son pobres. Alberto no sólo es pobre, sino que tiene más trampas que un drama policíaco.

ALBERTO. –Es verdad.

BERMÚDEZ. –Confiaba en la herencia de su tío Raimundo, que está si se muere o no se muere a consecuencia de una *endobisatepicarditis fulminante*. Pero el viernes, el tío Raimundo hizo testamento. Me lo leyó, porque soy albacea, y resulta que para evitar que Alberto derroche el dinero con la inexperiencia de la juventud, ha dispuesto que sus tres millones de capital pasen a Alberto... Cuando... ¿Saben ustedes cuándo?

GABRIELA. –¿Cuándo?

DULZURA. –¿Cuándo?

BERMÚDEZ. –Siéntense ustedes bien para no caerse. ¡Cuando Alberto haya cumplido los ochenta años!

GABRIELA. –¡Dios mío!

DULZURA. –¡Qué vileza! ¿Pero es posible?

ALBERTO. –Es posible porque eso no es un tío, es el primogénito de los siete niños de Écija.

BERMÚDEZ. –Y hasta entonces las rentas del capital las disfrutará el Estado para obras benéficas.

ALBERTO. –¡La de *kermesses* que se van a organizar con ese dinero!...

(Continuará)

(*Gutiérrez*, 19 de noviembre de 1932)
(Continuación)

- BERMÚDEZ. —Lo cual quiere decir que si yo no estuviera en el mundo para evitar esa pollinada, Alberto sería rico en la época en que tendrían que sacarle al sol en una carretilla.
- GABRIELA. —¿Y usted va a evitarlo?
- BERMÚDEZ. —Yo voy a resolver el problema de ustedes y el problema nuestro.
- ALBERTO. —Este cerebro genial lo ha resuelto todo.
- DULZURA. —Por lo que usted más quiera, hable ya, Bermúdez.
- BERMÚDEZ. —Hipólito. Llámeme Hipólito, que es más esdrújulo y más familiar.
- GABRIELA. —¿Cuál es su solución?
- BERMÚDEZ. —Mi solución es el tiempo.
- ALBERTO. —Eso es. El tiempo.
- DULZURA. —¿El tiempo?
- BERMÚDEZ. —¿No han oído ustedes decir que el tiempo lo soluciona todo? Mi idea es sencilla como el huevo de... ¿Cómo se llamaba de nombre Colón?
- DULZURA. —Cristóbal.
- BERMÚDEZ. —Mi idea es sencilla como el huevo de Cristóbal Colón. (*A Dulzura.*) ¿Qué tenía que suceder para que usted estuviera en condiciones de casarse?
- DULZURA. —Que muriera mi marido.
- BERMÚDEZ. —Pues usted deja pasar el tiempo, espera a que se muera su marido, y, ¡ya está!
- DULZURA. —Pero, Bermúdez...
- BERMÚDEZ. —¿Qué hace falta para que Alberto entre en posesión de los tres millones de su tío Raimundo? Que pase el tiempo hasta que Alberto cumpla los ochenta años, ¿no es eso? Pues se deja pasar el tiempo, y Alberto hereda, y se casa con Gabriela y todos contentos...
- GABRIELA. —(*Estupefacta.*) ¡Pero, don Hipólito!
- BERMÚDEZ. —¿Qué hace falta, por fin, para que yo pueda ofrecerle mi mano a Dulzura? Que ella se quede viuda y que yo sea más joven, ¿verdad? Pues espero tranquilamente a que ella enviude y conforme pase el tiempo, yo me rejuveneceré...
- ALBERTO. —¡Eso es! ¡Eso es! ¡Qué genio! (*Le abraza.*)
- DULZURA. —(*A Gabriela.*) (Hija mía, yo creo que se han vuelto locos...)
- GABRIELA. —(Tengo miedo... Debíamos llamar a las criadas.)
- BERMÚDEZ. —¡Ahora se creerán que estamos locos!
- ALBERTO. —¡Sí! Se creen que estamos locos...
- BERMÚDEZ. —¡Qué gracia! Nosotros locos... ¡Ja, ja!
- ALBERTO. —¡Qué risa! ¡Ja, ja!
- BERMÚDEZ. —Bueno, claro, es natural. Eso decía la gente al principio de Edison [sic] y de Marconi...
- ALBERTO. —Y de Miguel Servet, y de Franklin.
- BERMÚDEZ. —Y de Pasteur.
- ALBERTO. —Y de Papin.

- BERMÚDEZ. –Y de Newton.
- ALBERTO. –Y de Stephenson...
- DULZURA. –(Vamos a llamar...)
- GABRIELA. –(Hay que pedir socorro...) (*Van hacia el foro.*)
- ALBERTO. –¡Chist! Gabriela, no llames.
- BERMÚDEZ. –Un segundo, Dulzura. (*Las llevan al prosenio.*) Vamos a ver. Si un hombre, a fuerza de trabajos y de insomnios, hubiera descubierto la manera de que las personas que él quisiese no se murieran jamás y fueran eternamente jóvenes, ¿tendría alguna importancia para esas personas el paso del tiempo?
- DULZURA. –¿Cómo?
- BERMÚDEZ. –Si usted supiera que no se iba a morir nunca y que siempre iba usted a ser joven y hermosa, ¿tendría inconveniente en aguardar veinte o treinta años a que se muriera su marido o a que la ley la autorizase para casarse?
- DULZURA. –Si yo no envejecía, ni me moría, claro que no, pero eso es una fantasía que...
- ALBERTO. –(*Dando un puñetazo en la mesa.*) ¡Eso es una realidad del tamaño de un dirigible!
- DULZURA.
- ¿Eh?
- GABRIELA.
- ALBERTO. –(*Señalando a Bermúdez.*) ¡Si este genio quiere, tú no te morirás nunca y serás siempre joven! ¡Y a Gabriela le sucederá lo propio! ¡Y a mí lo mismo! ¡Y a todos igual!
- GABRIELA. –(*Corriendo asustada hacia el foro.*) ¡Doña Socorro!
- BERMÚDEZ. –¡¡Silencio!! ¡Que nadie venga!
- ALBERTO. –¡No estamos locos! ¡Estoy diciendo una verdad! ¿Os habéis olvidado de que Bermúdez es un sabio? ¿No os acordáis de que la Ciencia le ha proclamado el primer histólogo del mundo?
- DULZURA. –(¡Dios mío, qué sospecha! ¿Si será cierto?)
- ALBERTO. –¡Estáis delante del cerebro más potente que ha confeccionado la Naturaleza! Quince años hace que Bermúdez persigue en su laboratorio la obtención de una sustancia que diese a los humanos la inmortalidad... ¡Y la ha encontrado! ¿Qué son a su lado todos los sabios de todos los tiempos? ¡Polvo, tierra, humo, nicotina, nada!
- GABRIELA. –(*A Bermúdez.*) ¿Pero usted ha descubierto una medicina para no morir nunca?
- ALBERTO. –¡Y para no envejecer jamás, que es lo más grande! Al dudar de ello le ofendéis... Voronoff dijo que él alargaba la vida por medio del mono y nos ha dado un mico. En cambio, Bermúdez, ¡el inmenso y el modesto!, consigue con un producto químico que no nos muramos jamás y que podamos asistir en plena juventud a la total inauguración de la Gran Vía.
- GABRIELA. –¡Virgen Santa!
- DULZURA. –Explique usted, Hipólito. La emoción me ahoga...
- BERMÚDEZ. –Es fácil de explicar.
- GABRIELA. –A ver, a ver...
- ALBERTO. –(¡Qué humildad la suya! ¡¡Es el San Francisco de Asís del microscopio!)

BERMÚDEZ. —Hace quince años, como ha dicho Alberto, se me ocurrió buscar, por primera vez, una sustancia que al ser inyectada o ingerida impidiese la vejez y la muerte. Senté mis trabajos en un razonamiento sencillo. Yo me decía: la causa de la muerte por vejez es el empobrecimiento, el desgaste, la decadencia de los tejidos humanos; un hombre joven vive, se mueve, piensa y ama con intensidad, porque sus tejidos son jóvenes; con los años, los tejidos decaen, se depauperan, se desgastan y sobreviene la muerte por vejez.

DULZURA. —Adivino el razonamiento.

BERMÚDEZ. —Ahora bien: cualquier sal tiene condiciones para conservar la materia.

ALBERTO. —Véase el bacalao, la mojama, las almendras saladillas, etc.

BERMÚDEZ. —Luego todo consistía en encontrar una sal que, convenientemente transformada, conservase los tejidos humanos.

DULZURA. —¡Genial!

ALBERTO. —Es un portento.

BERMÚDEZ. —La sal buscada la encontré en las algas marinas.

GABRIELA. —¡Hay que ver, en las algas!

ALBERTO. —¡Nadie creería que en las algas se pudiese encontrar algo!

BERMÚDEZ. —Y de todas ellas, la más rica en sal es la denominada ‘alga frigidaria’, que se cría en temperaturas muy bajas y que pertenece a la familia de las ‘talofitas-acuáticas’, orden de las ‘filamentosas’.

ALBERTO. —¡De las filamentosas, eso es!

BERMÚDEZ. —Y en ella se hallan principalmente un carbonato, un clorhidrato, un sulfato y un oxalato.

DULZURA. —¿Y el que se tome el oxalato, el sulfato, el clorhidrato y el carbonato?...

ALBERTO. —El que se tome el sulfato, el oxalato, el clorhidrato y el carbonato tiene vida para un rato.

GABRIELA. —¡Dios mío!

DULZURA. —¿Y cómo llama usted a esas sales?

BERMÚDEZ. —Las llamo ‘sales de Bermúdez’.

ALBERTO. —Pues las debía de llamar ‘sales de los cien años y sigues joven’.

GABRIELA. —¿Y tomando la sal no se muere uno nunca?

BERMÚDEZ. —Nunca, salvo accidente.

GABRIELA. —¿Y se es siempre joven?

BERMÚDEZ. —Siempre. El que es joven, sigue eternamente joven; el que es viejo, se rejuvenece.

GABRIELA. —¡Es maravilloso!

DULZURA. —¡Es formidable!

ALBERTO. —¡Es la sal de la vida!

BERMÚDEZ. —La sal de la vida, sí.

DULZURA. —¡Virgen Santa! ¡Da vértigo!

BERMÚDEZ. —Hasta ayer no pude convencerme de mi triunfo. Descubierta la sal en 1923 se la hice tomar a un conejo que tenía siete años y que estaba próximo a morirse de viejo, y poniéndole un anillo en una pata con la fecha de la operación, le solté en el jardín de mi finca de Palencia. Después de una ansiosa espera de cinco años, ayer tarde encontré al conejo con el anillo ya

oxidado por el tiempo y triscando como si sólo tuviera unos meses. La vida media de un conejo son cinco años y el mío tiene doce y energías para vivir otros tantos. De modo que, como la vida media de un hombre son los setenta, nosotros podemos llegar a cumplir los ciento sesenta años en plena juventud y estar dispuestos a seguir viviendo lo que nos dé la gana.

ALBERTO. —(*Entusiasmado.*) ¡Viva Bermúdez! (*Le abraza.*)

GABRIELA. —¡Ay, yo creo que sueño!...

DULZURA. —Yo creo que sueño y que ronco.

BERMÚDEZ. —Regresé a Madrid, escribí a éste participándole el éxito, y aquí estoy dispuesto a que nos tomemos la sal y a que seamos felices eternamente. (*Saca un frasquito del bolsillo.*)

GABRIELA. —¿Ese es el frasco de la sal?

BERMÚDEZ. —Este.

ALBERTO. —¡Qué frasco tan salado!

DULZURA. —¡Dios mío! ¡Que en un frasco tan pequeño quepa una cosa tan grande!...

(*Suenan unos golpes en la puerta del foro.*)

ALBERTO. —¿Qué pasa? (*Va a abrir.*) ¿Qué hay?

RUFA. —Que ha vuelto el cartero de antes y quiere hablar urgentemente con el señor.

ALBERTO. —Dígale usted que pase.

BERMÚDEZ. —(*A Rufa.*) Oiga... Y tráigase una jarra con agua y una copas.

ALBERTO. —Y traiga también el champán que encargué esta mañana.

RUFA. —Sí, señor. (*Se va.*)

ALBERTO. —Hay que brindar por el grandioso acontecimiento. He dicho que pase el cartero porque me da pena. ¡Pobrecillo! Después de todo, es de los que se morirán cualquier día...

(*Continuará*)

(*Gutiérrez*, 26 de noviembre de 1932)
(Continuación)

- VENANCIO. —(*Por el foro. Viene muy triste y sin la cartera de giros.*) ¿Dan su permiso?
- ALBERTO. —Adelante. Pase usted... En un momento se lo firmo.
- VENANCIO. —¿El qué?
- ALBERTO. —¿Qué va a ser? El giro.
- VENANCIO. —Pues no se moleste. Ya se lo firmará usted a otro cartero. Me han echado del cuerpo.
- ALBERTO. —¿Que le han echado?
- VENANCIO. —Sí, señor. Como en lugar de repartir los 18 giros que me habían entregado, me he estado aquí toda la mañana interesándome por su salud..., pues he llegado al 'Palacio' y me ha dicho el jefe de servicio que iba a dar parte para que me dejaran cesante, porque yo en materia de carteros soy una patata. Claro que ésta ya me la llevaba yo tragada...
- BERMÚDEZ. —¿La patata?
- VENANCIO. —La cesantía.
- ALBERTO. —¡Caramba! Pues no sabe usted lo que lo siento...
- VENANCIO. —Más lo siento yo, que me encuentro a los cuarenta años sin poder dar de comer a mis hijos...
- GABRIELA. —¡Huy, pobrecillo!
- DULZURA. —¿Cuántos hijos tiene usted?
- VENANCIO. —Ninguno. Por eso digo que no puedo dar de comer a mis hijos.
- BERMÚDEZ. —No se preocupe, cartero. Yo le tomo a mi servicio como secretario.
- VENANCIO. —¿Y qué tengo que hacer?
- BERMÚDEZ. —Por ahora nada.
- VENANCIO. —Entonces ya verá usted qué bien cumplo. ¡Si por algo le había tomado yo cariño a la casa!
- BERMÚDEZ. —Pero pasado mañana por la noche debe usted estar dispuesto a salir conmigo.
- VENANCIO. —¿Dónde iremos? ¿A la verbena?
- BERMÚDEZ. —No. Al Senegal.
- VENANCIO. —¡Caray!
- DULZURA. —Pero, Hipólito...
- ALBERTO. —Pero, Bermúdez...
- BERMÚDEZ. —Estoy decidido. Después de tomar la sal me marcharé a África a esperar el día en que rejuvenecido yo y viuda usted (*A Dulzura*), pueda volver a pedir su mano.
- DULZURA. —Hipólito...
- BERMÚDEZ. —Es cosa resuelta. No puedo vivir a su lado sin llamarla mía. Y ya que el destino ha puesto a mi disposición un secretario, nos iremos al Senegal.
- VENANCIO. —Después de todo, a mí me da lo mismo el Senegal que el cine de la Flor.
- ALBERTO. —Entonces ¿también tomará la sal el cartero?
- BERMÚDEZ. —También. ¿Quieres que se la demos a alguien más? ¿A la criada, al ama de llaves?

- ALBERTO. –No, a la criada, no, que ayer la mandé comprarme cigarros de treinta y me los traje de dos reales... Que se fastidie y se muera.
- BERMÚDEZ. –¿Y a doña Socorro?
- ALBERTO. –Tampoco, que tiene muy mal genio. Además, me ha visto nacer y las gentes que nos han visto nacer no nos dejan vivir. Que se muera también.
- VENANCIO. –Pero, oiga usted, y usted perdone, ¿es que el que se toma esta sal no se muere?
- ALBERTO. –Ni se muere ni se vuelve viejo. Es un invento de don Hipólito Bermúdez.
- VENANCIO. –¿Habla usted en broma o en guasa?
- ALBERTO. –Hablo en serio. Y se dará usted cuenta de por qué esta mañana no tenía yo ganas de firmar giros. (*Venancio desorbita los ojos.*)
- VENANCIO. –(*A Bermúdez.*) Don Hipólito, y usted dispense la confianza, ¿pero eso es fetén, fetén?
- BERMÚDEZ. –Sí.
- VENANCIO. –(*A Dulzura y Gabriela.*) Pero ¿no es una chirigota científica, señoras?
- DULZURA. –Es una asombrosa verdad.
- VENANCIO. –¿Y no se vuelve uno viejo, ni se muere uno nunca, nunca, nunca?
- DULZURA. –No, señor.
- VENANCIO. –(*Sacando una navaja del bolsillo y abriéndola, con gesto feroz.*) Bueno, pues a mí me dan la sal ahora mismo o me cargo a los cuatro...
- GABRIELA. –¡Ay!
- ALBERTO. –¡Caramba!
- BERMÚDEZ. –¡Suelte eso, cartero! (*Todos huyen a los rincones.*)
- SOCORRO. –(*Entrando por el foro; trae una bandeja con varias copas, una jarra de agua y una botella de champán.*) El agua y el champán.
- DULZURA. –(*A Venancio.*) ¿Ve usted? Es para tomar la sal...
- VENANCIO. –¡Ah! Bueno... (*Se guarda la navaja.*)
- ALBERTO. –(*A Socorro.*) Déjalo todo aquí. (*Por la mesa.*)
- SOCORRO. –(*Dejando la bandeja.*) ¿El señorito está ya mejor?
- ALBERTO. –Ya estoy bien. Anda, vete, que estamos tratando un asunto muy importante.
- SOCORRO. –(¡Dios mío, pero cuánto misterio!...) (*Se va de nuevo y Alberto cierra la puerta.*)
- VENANCIO. –¡Y pensar que esa vieja acabará muriéndose! ¡Qué idiota es la gente!
- BERMÚDEZ. –Y ahora a preparar la sal... (*Va a la mesa con el frasquito en la mano y echa determinadas cantidades de sales en cinco vasos de agua. Los demás se agrupan alrededor.*)
- GABRIELA. –¡Qué emoción!
- VENANCIO. –Se me bambolea el corazón como un andamio.
- DULZURA. –Es grandioso... (*Se limpia una lágrima.*)
- BERMÚDEZ. –¿Qué es eso, Dulzura? ¿Llora usted?
- ALBERTO. –¿Por qué lloras?
- DULZURA. –Disculpádmelo... ¡Es que en estos momentos sobrehumanos... Me acuerdo mucho de Caracas!
- VENANCIO. –Vamos, señora, anímese. Yo soy de Huesca y se me ha olvidado hasta la jota...

- ALBERTO. –No hay que llorar. Gracias a Bermúdez todos nuestros problemas están resueltos. Gabriela y yo seremos felices. Y en cuanto yo cumpla los ochenta años, que estaré tan joven y tan ágil como hoy, heredaré los millones del tío Raimundo, y ¡a vivir por una eternidad!
- VENANCIO. –Y yo en cuanto lleguemos al Senegal, me liaré a plantar aceitunas y a la vuelta de sesenta o setenta años que ya habrán nacido los olivos, seré el rey del aceite.
- BERMÚDEZ. –Yo me rejuveneceré y vendré a casarme con usted, Dulzura, en cuanto se quede viuda. ¿Qué puede vivir su marido? ¿Cien años? ¿Ciento diez? ¡Eso es una pequeñez insignificante!
- DULZURA. –Una pequeñez, Bermúdez...
- BERMÚDEZ. –¡Una pequeñez, sí! Docientos, trecientos años, no son para nosotros más que el principio de la vida.
- ALBERTO. –¡Caray, Bermúdez!
- BERMÚDEZ. –Y cuando su marido tenga cien años, si los llega a tener, usted, Dulzura, tendrá noventa y será una tobillera.
- DULZURA. –¡Dios mío! Me asusta pensarlo. Voy a ser la Ninón de Lenclos de Venezuela...
- VENANCIO. –Los que se van a volver locos serán los redactores de *La Voz* encargados de visitar a los centenarios, porque como tendrán que venir a hacernos interviús todos los días primeros de siglo...
- BERMÚDEZ. –Sólo pido una cosa...
- ALBERTO. –¿Y es?
- BERMÚDEZ. –Que no se le diga a nadie la existencia de la sal de la vida.
- ALBERTO. –¡A nadie, a nadie!
- DULZURA. –Este secreto morirá con nosotros.
- GABRIELA. –¡Pero si nosotros no nos vamos a morir!
- ALBERTO. –¡Es verdad!
- VENANCIO. –¡Es verdad! (*Todos rién alborozadamente.*)
- BERMÚDEZ. –La sal está dispuesta...
- ALBERTO. –Brindemos antes con champán. (*Todos levantan sus copas de champán.*)
- BERMÚDEZ. –El brindis corre a su cargo, Dulzura.
- DULZURA. –(*Después de un instante de pausa.*)

¡Por la inmortalidad, que ya no tiene duda!
 ¡Por la burla mordaz que a la muerte le hacemos!
 ¡Por el vivir eterno y dichoso! ¡Brindemos...
 Con champán de la Viuda!

- BERMÚDEZ. –¡Bravo!
- ALBERTO. –¡Inspiradísimo!
- VENANCIO. –¡Ole!
- BERMÚDEZ. –¡Qué alusión tan delicada a la señora de Clicquot!... (*Beben todos.*) Y ahora, tomad... (*Les da a cada uno un vasito de agua de sal.*) De un golpe, con decisión... ¡Venga! Vamos a la inmortalidad.

- DULZURA. —¡Qué momento! *(Beben todos a un tiempo. Una pausa. Se miran unos a otros, y, por fin, reaccionan y se dan las manos con gran nerviosidad.)*
- ALBERTO. —¡Inmortales!
- GABRIELA. —¡Inmortales!
- DULZURA. —¡Inmortales!
- VENANCIO. —¡Inmortales! *(Suenan unos golpes en la puerta del foro.)*
- ALBERTO. —Adelante.
- RUFA. *(Desde la puerta.)* Señorito, que está ahí fuera ese señor que viene todos los días. El señor Camacho.
- ALBERTO. —¿Camacho? ¡Ah, sí! Uno que quiere hacerme un seguro de vida... Bueno, dile de mi parte que se vaya a la porra. ¡Seguros de vida a nosotros!... *(Rufa se va.)*
- BERMÚDEZ. —¿Cómo? ¿Pero es agente de seguros? ¡Rufa! ¡Rufa! *(Se va escapado por el foro.)*
- DULZURA. —¿Dónde va?
- GABRIELA. —¿Qué va a hacer?
- VENANCIO. —Algo genial se le habrá ocurrido porque don Hipólito tiene más talento que Matías López.

(BERMUDEZ vuelve a entrar trayendo del brazo a CAMACHO, un individuo de unos cincuenta años, que lleva una cartera negra.)

- BERMÚDEZ. —¡Pero, venga usted aquí, hombre! No faltaba más. Siéntese... *(Se sienta ante la mesa.)*
- CAMACHO. —Caballero, no comprendo lo que...
- BERMÚDEZ. —¿No es usted agente de seguros de vida? ¿No quería usted asegurar a don Alberto Cienfuegos?

(Continuará)

(*Gutiérrez*, 3 de diciembre de 1932)
(Conclusión)

- CAMACHO. –Sí, señor, pero...
- BERMÚDEZ. –Pues ahora nos va usted a asegurar la vida a los cinco. Pero unos seguros personales fuertes, muy fuertes...
- CAMACHO. –¿Cien mil pesetas?
- BERMÚDEZ. –Más. Quinientas mil.
- CAMACHO. –¡Caramba! ¿Y por cuántos años?
- BERMÚDEZ. –Por cien años.
- CAMACHO. –Pero, ¿a beneficio de quién?
- BERMÚDEZ. –A beneficio del propio asegurado. Las primas serán muy pequeñas, ¿verdad?
- CAMACHO. –Sí, claro, pequeñísimas. Pero a mí esto me parece una locura... ¿Cuántos años tiene usted?
- BERMÚDEZ. –Cincuenta y dos.
- CAMACHO. –Pues le advierto que hasta que no cumpla los ciento cincuenta y dos años no puede cobrar el seguro.
- ALBERTO. –¡Claro! Y esta señora (*Por Dulzura*.) lo cobrará a los ciento treinta y cinco, y esta señorita (*Por Gabriela*.), a los ciento veinte, y yo a los ciento treinta.
- VENANCIO. –Y yo a los ciento cuarenta (*Camacho está asombrado*.)
- CAMACHO. –¿Y están ustedes seguros de vivir hasta entonces?
- GABRIELA. –¡Sí!
- ALBERTO. –¡Claro!
- VENANCIO. –¡Segurísimos!
- DULZURA. –¡Ya lo creo!
- BERMÚDEZ. –¿Usted sabe lo bien que estamos todos de salud?
- VENANCIO. –¡Estamos estupendos!
- CAMACHO. –Bueno, bueno. Como ustedes manden. (¡Son idiotas los cinco!) (*Se dispone a escribir*.) Llenaré las solicitudes...
- VENANCIO. –(¡Medio millón para cada uno! ¡Nos vamos a hinchar!)
- CAMACHO. –(*A Bermúdez*.) ¿El nombre de usted, caballero?
- BERMÚDEZ. –Cristóbal Colón.
- CAMACHO. –¿Eh?
- BERMÚDEZ. –Perdone usted... ¿Cómo me llamo yo de nombre?
- ALBERTO. –Hipólito Bermúdez.
- BERMÚDEZ. –Eso es. Hipólito Bermúdez. (*Ha ido cayendo lentamente el TELÓN*.)

FIN DEL PRIMER ACTO

Entreacto

¿Quiere usted dinero por sus alhajas?

Pues se va usted a ver negro, porque la bisutería no se cotiza.

BAR EN EL PRINCIPAL

Dos años de descanso para preparar el segundo acto.