

Este juego con los códigos cinematográficos es uno de los primeros ejemplos de eso que hoy se llama desmontaje, es decir, se cogen imágenes de aquí y de allá y se las monta con un significado nuevo que amplía, contradice o subvierte la construcción de sentido original. En concreto, en *Celuloides rancios* Jardiel descubre que «ciertos procedimientos dramáticos de ayer, ya en desuso, constituyen para los públicos de hoy, habituados a otros procedimientos dramáticos más sinceros, una fuente de regocijo»⁷. El éxito de esta idea es tal que da lugar al «cine retrospectivo comentado», una moda que será practicada por muchos cineastas e, incluso, por compañeros de generación. Recuérdese *Un bigote para dos* (1940) de Tono y Mihura o *La tigresa* (*What's up Tiger Lily*, 1966) de Woody Allen. Asimismo, repitiendo esta idea de subvertir viejos códigos artísticos, Jardiel escribe para la escena la parodia folletinesca *Angelina o el honor de un brigadier. Un drama en 1880* (1934) una historia sobre un presidiario que se oculta en un trasatlántico de lujo.

En efecto, entre julio de 1934 y abril de 1935, Jardiel trabaja para la Fox en las películas *Nada más que una mujer* (*Pursued*, 1934), *Señora casada necesita marido* (1934) y *¡Asegure a su mujer!* (1934). Una vez más su papel en estas producciones es muy secundario, incluso reniega de *Nada más que una mujer*: «Yo di mi opinión desfavorable para el argumento, pero a regañadientes escribí el diálogo. Y tantos cortes, añadidos y rectificaciones se hicieron durante el rodaje, que me negué a otorgarle mi paternidad»⁸. Otra cosa es lo que sucede con *Angelina o el honor de un brigadier* (1935), que con su diálogo en verso se convierte en una de las mejores y más originales películas habladas en español. En realidad, esta producción puede considerarse como la segunda película de Jardiel, ya que, además de escribir el guión, él mismo escoge a los intérpretes y lleva la dirección artística, mientras el director Louis King se ocupa de la parte técnica⁹.

y les había añadido un comentario humorístico. Lo que se pide a Jardiel es que escriba un texto nuevo y en español para alguna de ellas. Bernardo Sánchez Salas, «Jardiel se explica: Los celuloides rancios», Archivos de la Filmoteca, n° 40, febrero 2002, pp. 36-43. Ahora bien, también es cierto que, como hemos indicado, en sus escritos está implícita esta idea desde, al menos, 1928. Y, por otra parte, las películas comentadas tienen sus antecedentes en ciertas prácticas de cine mudo, ya sea en la labor de los explicadores o bien en la organización de sesiones de cine que consisten en superponer sobre la proyección muda las voces en directo de un grupo de actores, los cuales pueden interpretar un texto paródico.

⁷ Enrique Jardiel Poncela, *Obras Completas*, Barcelona, AHR, 1969, Tomo I, p. 387.

⁸ Florentino Hernández Girbal, «Los que pasaron por Hollywood: Enrique Jardiel Poncela», *Cinegramas*, n° 370, 7-IV-1935.

⁹ Véase: Vicente J. Benet, «Jardiel en los dominios del reptil perforado. La adaptación cinematográfica de *Angelina o el honor de un brigadier*», *Archivos de la Filmoteca*, n° 40, febrero 2002, pp. 46-55.

En abril de 1935, Jardiel regresa a España temporalmente para estrenar una comedia. Su contrato con Hollywood termina en junio y tiene opción para firmar una prórroga de un año. Sin embargo, Jardiel ya tiene pensado no renovar. Va a quedarse en Madrid para trabajar en el cine español en más altas responsabilidades. Lo cierto es que la Fox es quien cancela el contrato antes de tiempo ya que, para entonces, el doblaje se ha consolidado como la fórmula idónea para superar las barreras idiomáticas y, por lo tanto, Hollywood abandona la producción de películas en distintas lenguas. Además, el resultado de esta experiencia ha sido más bien negativo, tanto en términos artísticos como económicos: en parte, porque se contrató a trabajadores extranjeros poco preparados; en parte, porque a otros trabajadores extranjeros se les impidió trabajar con libertad, una libertad necesaria para adecuar la producción del estudio a las distintas mentalidades nacionales.

Jardiel, en definitiva, se queda en Madrid dispuesto a triunfar en el cine español. En concreto, en la primavera de 1936 adapta para el cine su obra *Usted tiene ojos de mujer fatal* (1936-1938) e inicia el rodaje de una serie de cortometrajes para la productora CEA. Estos cortos se basan en relatos publicados por el autor entre 1926 y 1928 en las páginas de *Buen Humor y Gutiérrez*. Sin embargo, la Guerra Civil interrumpe este proyecto, así como el rodaje en Barcelona de *Usted tiene ojos de mujer fatal*.

En agosto de 1936, Jardiel es detenido por las fuerzas revolucionarias tras una acusación que se demuestra infundada. Para evitar el peligro de nuevas denuncias, se encierra durante meses en su casa. En 1937, se traslada a Barcelona y allí permanece, como se decía entonces, «emboscado», es decir, desarrolla una aparente vida «revolucionaria». Esto le permite seguir representando sus obras, además de trabajar en el montaje de *Usted tiene ojos de mujer fatal* y de escribir el guión de su comedia *Las cinco advertencias de Satanás* (1937), película mal recibida por el público y la crítica.

Poco después, escapa de la zona roja y llega a Marsella. Desde este puerto, sale para Buenos Aires con el fin de resarcirse económicamente trabajando en el cine y en la radio argentinos. En concreto, escribe el guión de la película *Margarita, Armando y su padre* (1939)¹⁰. Basada en otra de sus obras, el filme recibe un premio en la Bienal de Venecia.

En 1938 regresa a la España nacional y en la ciudad de San Sebastián continúa realizando sus cortometrajes para CEA, los cuales agrupa bajo el

¹⁰ Véase: Román Gubern, «Una Margarita Gautier aerodinámica», Archivos de la Filmoteca, n.º 40, febrero 2002, pp. 57-63.

nombre de *Celuloides cómicos* (1936-1939). Los cortos llevan por título *Un anuncio y cinco cartas*, *Definiciones*, *Letreros típicos* y *El fakir Rodríguez*. Dice su hija:

Consiguió un garaje muy grande en la calle Usandizaga, en el barrio de Gros, que se lo dejaron gratis y que en el acto convirtió en un flamante estudio. Fue el carpintero pintor; él mismo hizo los decorados. Arrambló con muebles y cacharros de las casas de todos sus amigos y conocidos de San Sebastián. [...]

Trabajó de lo lindo. El maestro Guerrero le hizo gratis la música de entrada y final de los cortos, grabándole una mañana en el Kursaal. El montaje y la toma de sonido del narrador fueron cosas de Jardiel también¹¹.

Respecto a su situación política dentro del Nuevo Estado, apenas puede mantener una actitud independiente. Antes del estallido de la guerra, se declaraba apolítico, o más bien ecléctico: gustaba del sentido histórico nacional de las derechas y de la defensa del progreso y de la libertad de las izquierdas. Ahora, tras sufrir la revolución, se muestra como un ferviente antiizquierdista, pero sin militar en ninguna facción o familia franquista. Lo cierto es que sus giras teatrales por Hispanoamérica serán boicoteadas por los exiliados, mientras la censura nacional prohíbe sus novelas y la película *Angelina o el honor de un brigadier*.

Finalmente, en 1940 lleva a cabo su último proyecto cinematográfico, un proyecto que revela cómo la carrera cinematográfica de Jardiel se ha quedado estancada en los *Celuloides rancios*, pues esta nueva película, *Mauricio o una víctima del vicio* (1940), es una variación sobre aquel éxito. En concreto, estamos ante otra película retrospectiva comentada. Esta vez escoge una producción muda española basada en una novela de Julio Dantas *La cortina verde* (1916), a la cual añade, además, un prólogo en el que intervienen él y varios actores. El argumento de Dantas, dice, es «de una estupidez tan alucinante que aun visto en la confusión del negativo, me conmovió como sólo la estupidez integral es capaz de conmover un alma»¹².

Después de 1941, Jardiel apenas interviene ya en el cine o lo hace de forma testimonial, como ocurre en *Fin de curso* (1943), donde se interpre-

¹¹ *Evangelina Jardiel Poncela*, Enrique Jardiel Poncela: mi padre, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1999, p. 138. Véase también: Juan B. Heinink, «Celuloides cómicos o el humor en libertad condicional», Archivos de la Filmoteca, n° 40, febrero 2002, pp. 66-76.

¹² *Enrique Jardiel Poncela*, op. cit., 1969, Tomo II, p. 234.

ta a sí mismo. ¿Por qué Jardiel abandona su trayectoria cinematográfica? La respuesta es que en este medio no logra la libertad creativa que desea y, en cambio, sí consigue esa libertad en el teatro, pues gracias al éxito que desde 1939 alcanzan sus comedias se convierte en director y empresario teatral. Es decir, Jardiel entiende la libertad creativa en el cine como la asunción por parte del escritor de la supervisión, dirección y montaje de la película. Reclama para sí los poderes que le permitan rodar un cine de autor. Esta idea del cine puede ser muy discutible, pero la defenderán en los sesenta los críticos franceses, aunque otorgando dicha autoría al director. En mayo de 1934, Jardiel formula este punto de vista en el prólogo de *Angelina o el honor de un brigadier*:

El cine, tal y como se produce en España –e incluso en Hollywood– es el microbio más nocivo que puede encontrar en su camino un escritor verdadero.

El verdadero escritor no tiene ni tendrá nada que hacer en el *cine* mientras no asuma en sí los cuatro cargos u oficios en que se apoya una producción cinematográfica: *escribir, dirigir, supervisar el «set» y realizar el montaje*.

Pero mientras el escritor sea uno, otro la persona que dirija y otro supervise el trabajo del «set», y otra realice el montaje, lo que resulte *no resultará nunca perfecto*, y cuando se acierte, el acierto será *puramente casual*.

Esta opinión, que nació en mí a los pocos días de pisar y observar los *Studios* de Hollywood, seguramente hará estallar en protestas indignadas a los cineastas españoles; pero [...] añadiré que no soy solo el que la mantiene [...] tuve la satisfacción íntima de oírle hablar a Chaplin que su idea acerca del *cine* era la misma, lo cual –por otra parte– está demostrada suficientemente a lo largo de su singularísima carrera de escritor-director-actor-supervisor.

Sin *mando único*, se acertará una vez de cada cien; tanto por ciento resistible para los americanos que producen intensísimamente, pero ruinoso para la naciente producción cinematográfica española, que logra diez películas al año.

En *cine*, como en todo arte, el tema tiene que darlo el escritor, que es el que imagina; y desarrollarlo –y dirigirlo– él, que es quien lo ha imaginado; y realizar el montaje él también, que es quien tiene la película en la cabeza.

Lo cual –naturalmente– *no podrán hacerlo todos los escritores. Pero es indispensable que lo haga el escritor*¹³.

En definitiva, ya fuese por falta de libertad creativa o por incapacidad para adaptarse a una producción industrial, Jardiel abandona su trayectoria

¹³ Enrique Jardiel Poncela, *Obra Selecta*, Barcelona, Editorial AHR, 1973, pp. 507-508.