

cinematográfica: primero en Hollywood (donde, en cambio, sí triunfan otros escritores europeos, como Billy Wilder) y después en el cine español (donde, asimismo, su compañero de generación, Edgar Neville, alcanza una brillante trayectoria). Como arrepintiéndose del tiempo perdido con las películas, al final de su vida escribe el siguiente pensamiento: «Huye del cine y manda [...] al cuerno al cineasta»<sup>14</sup>.

## Las adaptaciones cinematográficas

Decíamos más arriba que entre 1939 y 1946 Jardiel logra grandes triunfos en los escenarios: *Un marido de ida y vuelta*, (1939), *Eloísa está debajo de un almendro* (1940), *Los ladrones somos gente honrada* (1941), *Madre (el drama padre)* (1942), *Es peligroso asomarse al exterior* (1942) y otras. Naturalmente, la industria española del cine (y también la argentina y la mexicana) aprovechan este tirón para llevar a la pantalla sus textos, aunque, como Jardiel está ya desengañado del cine o demasiado absorbido por su compañía, la mayoría de las adaptaciones deben realizarlas otros. En concreto, entre 1942 y 1946 se ruedan las siguientes películas: *Los ladrones somos gente honrada* (1942), *Eloísa está debajo de un almendro* (1943), *El amor es un microbio* (1944), versión argentina de su comedia *Un adulterio decente* (1935), *Usted tiene ojos de mujer fatal* (1945), película mexicana, *Es peligroso asomarse al exterior* (1945), *Las cinco advertencias de Satanás* (1945), *Los habitantes de la casa deshabitada* (1946) y *No te cases con mi mujer* (1946), versión de *Un marido de ida y vuelta*. En el caso de las películas españolas, este conjunto de títulos forma parte de la amplia producción de comedias de los años cuarenta, producción que se inspira en las comedias de teléfonos blancos (ya sea en su línea italiana o estadounidense) y en las adaptaciones literarias nacionales, sobre todo, sainetes de los Quintero y textos de Fernández Flórez, Mihura, López Rubio, Tono y el propio Jardiel.

Ahora bien, con excepción de la película de Rafael Gil, *Eloísa está debajo de un almendro*, la crítica cinematográfica reprueba estas adaptaciones. Unas veces porque se trata de películas de poco presupuesto realizadas de forma precipitada; otras veces, porque las películas son demasiado teatrales. El crítico e historiador Fernando Méndez-Leite escribe: «Casi todos los realizadores, al enfrentarse con el teatro del discutido autor, tratan de respetar al pie de la letra la versión escénica sin saber transplantar a la panta-

<sup>14</sup> Enrique Jardiel Poncela, op. cit., 1973, p. 855.

lla sus valores plásticos, el cúmulo de auténticos gags y ocurrencias que hay en toda la obra del malogrado autor. Sólo consiguen un reprobable teatro fotografiado»<sup>15</sup>. Esta mala fortuna fílmica se une al hecho de que hacia 1947 sus obras teatrales cosechan fracasos continuos y estrepitosos. Comienza entonces un periodo de penuria económica y de deterioro de su salud que le llevan a una temprana muerte en febrero de 1952.

Sin embargo, poco antes de su fallecimiento, el cine español y el hispanoamericano vuelven a recuperar su obra. Se inicia así un nuevo ciclo de adaptaciones que llega hasta 1971. En concreto, se ruedan las películas: *Mátame porque me muero* (1951), sobre su novela *¡Espérame en Siberia vida mía!*, *Quiéreme porque me muero* (1953), nueva adaptación de *¡Espérame en Siberia vida mía!*, *Los ladrones somos gente honrada* (1956), *Un marido de ida y vuelta* (1957), *Fantasma en la casa* (1959), basada en *Los habitantes de la casa deshabitada*, *Tú y yo somos tres* (1961), *Usted tiene ojos de mujer fatal* (1962), *Un adulterio decente* (1969), *Las cinco advertencias de Satanás* (1969), *Espérame en Siberia vida mía* (1970), *Las siete vidas del gato* (1970) y *Blanca por fuera y rosa por dentro* (1971).

Además, durante este segundo periodo, las adaptaciones tienen mayor calidad y cosechan mayor éxito de público. Vicente Escrivá y Vicente Coello escriben un excelente guión de *Los ladrones somos gente honrada* (1956) para el actor José Luis Ozores, «logrando a la vez un trabajo literario de calidad al conservar toda la gracia y todo el vigor del estilo humorístico, que informa la obra de origen, y respetar lo que era esencial de la misma. Abundan escenas e incidencias de la más regocijante especie. Los tipos tienen una simpatía y un gracejo que coadyuvan al fin perseguido, o sea el de divertir al espectador»<sup>16</sup>. Fernando Fernán Gómez, por su parte, protagoniza *Un marido de ida y vuelta* (1957): «Si en la escena la obra ha hecho reír, en la pantalla enriquecida con el ritmo que proporciona la habilísima planificación, las carcajadas son incontenibles, acierto debido a la estupenda labor del equipo técnico y al excelente trabajo de los intérpretes»<sup>17</sup>. Finalmente, en *Tú y yo somos tres* (1961), Rafael Gil logra «sacar buen partido a la obra de origen, respetando la chispeante gracia de sus diálogos y las hilarantes situaciones, aunque se le hayan agregado elementos nuevos, para darle mayor agilidad cinematográfica»<sup>18</sup>.

A partir de 1971, la obra de Jardiel deja de interesar al cine. Desde luego, en este hecho tiene mucho que ver el cambio que se produce en la aprecia-

<sup>15</sup> Fernando Méndez-Leite, *Historia del cine español, Madrid, Rialp Tomo I, p. 512.*

<sup>16</sup> Fernando Méndez-Leite, *op. cit., Tomo II, p. 240.*

<sup>17</sup> Fernando Méndez-Leite, *op. cit., Tomo II, p. 280.*

<sup>18</sup> Fernando Méndez-Leite, *op. cit., Tomo II, p. 532.*

ción de su producción artística por parte de la crítica más provocadora en ese momento y que más influencia tendrá en los años siguientes. Ahora Jardiel es un esnob, un burgués, un escritor de cafés, un señorito de Hollywood y, sobre todo, alguien que, entre las dos Españas irreconciliables, eligió la causa franquista.

## El imaginario cinematográfico

Un tercer componente en las relaciones de Jardiel con el séptimo arte está constituido por la presencia repetida del mundo del cine en su producción literaria<sup>19</sup>. Esta presencia es realmente destacable en su novela *La «tour-née» de Dios* (1932), en varios textos periodísticos, en el monólogo *Intimidades de Hollywood* y en las obras teatrales *Eloísa está debajo de un almendro* (1940) y *El amor sólo dura 2000 metros* (1941).

Por lo que se refiere a las novelas, el mundo del cine se manifiesta tanto en la historia como en el discurso. Unas veces, en efecto, las películas son el referente con el que construir metáforas, comparaciones y otras figuras retóricas. En *¡Espérame en Siberia vida mía!*<sup>20</sup> leemos las siguientes expresiones: «el primer plano del amor se iba a fundir con el primer plano del odio» (p. 50); «soñar que se casaba con Mary Pickford» (p. 157); «sentirse apretujada por Ramón Novarro» (p. 209); «Paolo continuaba su discurso cinematográfico» (p. 264), es decir, se mofa de un personaje que habla por gestos; «La noche, en fin, era hermosísima, como Matilde Vázquez» (p. 402), en referencia a una cantante y actriz española. En *Amor se escribe sin hache*<sup>21</sup> encontramos frases como: «Se acercó a ella tembloroso, en esa actitud de violador en ciernes que provoca varios *close up* [fundidos a negro] en las películas americanas». (p. 279); o bien, «Fermín [iba] dentro del coche y con unos brillantes en las manos que hacían daño a los ojos; como el cinematógrafo y las recetas de los oculistas» (p. 484). Asimismo, la redacción del episodio de *Fantomas* (pp. 357 y ss.) recuerda al *slap-tick* o comedia cinematográfica burlesca que practican los cómicos nortea-

<sup>19</sup> Véase: Enrique García Fuentes, «El cine como tema en Jardiel Poncela», *Notas y Estudios Filológicos*, n.º 9, 1994, pp. 108-117; María del Mar Mañas Martínez, «El concepto de Hollywood en algunos textos y experimentos vanguardistas de Jardiel: la reflexión cinematográfica», *Dicenta. Cuadernos de Filología Hispánica*, n.º 15, 1997, pp. 229-249; Gregorio Torres Nebrea, «Teatro y cine en Jardiel. Dos ejemplos», en Cristóbal Cuevas García (dir.), *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor*, Barcelona, *Anthropos*, 1993, pp. 227-257.

<sup>20</sup> Enrique Jardiel Poncela, *¡Espérame en Siberia vida mía!*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1989.

<sup>21</sup> Enrique Jardiel Poncela, op. cit., 1973.

americanos del cine mudo<sup>22</sup>. Y Silvia es en la imaginación de Zambombo como el robot María de la película *Metrópolis* (1926). Finalmente, la portada de *La «tournée» de Dios*<sup>23</sup> parodia el trailer de una película: «Una superproducción que tira de espaldas. Más de 13.000 líneas impresas. La atracción del año. Dios en España. ¡15 días 15! Dibujos auxiliares de Demetri, J. Loriga y el autor. Argumento, escenarios, dirección y ejecución de Enrique Jardiel Poncela».

En segundo lugar, en varias ocasiones la acción de las novelas se desarrolla en salas de cine o lo que hacen los personajes está motivado por lo que ven en la pantalla. En *La «tournée» de Dios*, por ejemplo, la ruptura de Natalia y Federico se produce por la discusión que entre ellos provoca una película, mientras el personaje de Dios, al que nadie hace caso, se pasa las horas durmiendo en un cine. La sala a la que acuden es descrita así: «Fueron al cine de barrio, un cine que olía a desinfectante de ozono, a esencias baratas y a gaseosas de bolita, donde se apretujaban una masa de muchachas ávidas de hombre, matrimonios bostezantes, dependientes de comercio, señoras gordas que protestan de la rapidez de la proyección, ancianos que se dormían, niños que se negaban a dormirse y parejas de novios que, en la oscuridad, se sometían al masaje mutuo del amor insatisfecho» (p. 137). Esta última idea se repite en *Amor se escribe sin hache*, donde el autor escribe que en España «la sensualidad se ha refugiado en algunos rincones propicios de los cinematógrafos y de la sierra de Guadarrama» (p. 280). Asimismo, el encuentro entre Zambombo y Ramona (pp. 259-260) tiene lugar en una sala de cine:

Una tarde me metí en el «Cinema Menjou», palacio del celuloide erigido en honra de dicho actor y en el cual (¡delicado presente!), al adquirir la localidad, regalaban un pelito del bigote de Adolfo conservado entre virutas.

Avancé en la oscuridad del patio de butacas, dando tumbos y sin ver nada, y me senté encima de una señora.

La señora no protestó; limitóse a ladearme un poco la cabeza, diciéndome: –Disculpe, caballero, pero es que teniendo usted la cabeza derecha no veo la película.

Aquella señora era Ramona.

Le pedí perdón y me coloqué en la localidad de al lado, que era la mía. Nuestra amistad surgió de un modo lógico: en mitad de una película «del Oeste» la butaca de mi vecina se rompió y Ramona se hundió por el agujero.

<sup>22</sup> Paul W. Seaver, *La primera época humorística de Enrique Jardiel Poncela, 1927-1936, Michigan, Ann Arbor, 1985, pp. 129-130.*

<sup>23</sup> *Enrique Jardiel Poncela, La «tournée» de Dios, Madrid, Biblioteca Nueva, 1932.*