

El concepto de Hollywood en algunos textos y experimentos vanguardistas de Jardiel: la reflexión metacinematográfica

María del Mar MAÑAS MARTÍNEZ

Enrique Jardiel Poncela es uno de esos escritores españoles que en los años treinta pasaron por Hollywood reclamados por los servicios de Producción Extranjera de las Grandes compañías ¹. La Warner, La Fox, la Columbia, la Metro o la Paramount contrataron a Jardiel Poncela, Gregorio Martínez Sierra, José López Rubio o Edgar Neville, entre otros, para que realizaran la adaptación de guiones y diálogos de películas norteamericanas destinadas a sus versiones españolas, dignificando así este trabajo que en una primera época había ido a parar a manos de profesionales poco escrupulosos que se limitaban a la burda traducción de los originales. Estos escritores tuvieron además que normalizar y reglamentar el castellano que se hablaba en estas versiones dirigidas al público español, ya que muchas de las adaptaciones estaban siendo realizadas por escritores hispanohablantes de Hollywood, especialmente de origen mejicano, con lo cual según palabras del crítico cinematográfico Florentino Hernández Girbal: «En aquellos films se hablaba

¹ Actualmente hay una interesante bibliografía sobre la presencia de los escritores y actores españoles en Hollywood durante esta época y sobre el fenómeno de las dobles versiones. Véanse por ejemplo los libros:

– Álvaro Armero: *Una aventura americana. Españoles en Hollywood* (Madrid: Compañía Literaria, 1995).

– Jesús García de Dueñas: *¡Nos vamos a Hollywood!* (Madrid: Nickel Odeon, 1993).

– Juan B. Heinink y Robert G. Dickson: *Cita en Hollywood. Antología de las películas norteamericanas habladas en castellano* (Bilbao: Editorial El Mensajero, 1991).

Y el artículo de Andrés Amorós: «¡A Hollywood!», *Nickel Odeon* (Revista trimestral de cine, nº 1 invierno, 1995).

una jergonza absurda que muchos afirmaban muy seriamente era lengua española»². En una segunda fase, estos autores se incorporaron a la producción española original en Hollywood, escribiendo diálogos de películas que generalmente, en la primera época del sonoro en la que el teatro hacía furor en el cine, eran adaptaciones de grandes éxitos teatrales en España escritos incluso por ellos mismos, como sucedería en el caso de Martínez Sierra o Jardiel.

Dos son las estancias de Jardiel en Hollywood. La primera se produce entre septiembre de 1932 y mayo de 1933, y ante la pregunta de cómo fue esa marcha a Hollywood, el relato del propio autor a la revista *Cinegramas* es el siguiente:

Nada, una cosa vulgar, sin traza novelesca alguna. En cuatro palabras López Rubio se encontraba en Hollywood trabajando en las versiones españolas de la Fox: pesaba sobre él un trabajo excesivo, y al ser necesario allí otro escritor me indicó a mí³.

Después confiesa que por aquel entonces no sentía en absoluto deseos de hacer cine:

Yo vi en perspectiva unos meses de alegres vacaciones, la oportunidad de conocer América ganándome de paso unos miles de dólares: y tomé el barco: es decir; primero el tren, luego el barco, y casi al final el tren otra vez⁴.

Sin embargo, a pesar de sus palabras en un primer momento, en estas estancias en Hollywood, Jardiel aprendió todo lo que sabía de cine, y desde luego sabía mucho. En estos primeros seis meses⁵ escribió el diálogo

² La cita pertenece a la entrevista que Florentino Hernández Girbal realizó a Gregorio Martínez Sierra, dentro de la sección «Los que pasaron por Hollywood», *Cinegramas*, nº 38 (2 de junio de 1935). Recojo la cita a través del libro de Joaquín Cánovas Belchi y Julio Pérez Perucha: *Florentino Hernández Girbal y la defensa del cine español* (Murcia: Vicerectorado de Cultura, Universidad de Murcia. Asociación Española de Historiadores de Cine, 1991) p. 137.

³ «Los que pasaron por Hollywood: Enrique Jardiel Poncela», *Cinegramas*, nº 307 (7 de abril de 1935). (En este caso recojo la cita directamente de la revista.)

⁴ *Ibidem*.

⁵ Además de los trabajos que a continuación mencionaremos, Manuel Ariza Viguera en su libro *Enrique Jardiel Poncela en la literatura humorística española* (Madrid: editorial Fragua, 1974), p. 34, menciona que Jardiel también realizó la adaptación y diálogos de las versiones españolas de las películas *Wild girl* (traducida con el título de *El beso redentor*) y *Six Hours to live* (traducida con el título de *Seis horas de vida*). En ninguno de los libros acerca de la presencia española en Hollywood mencionados en la nota nº 1 he podido encontrar estos trabajos atribuidos a Jardiel, ni tampoco ninguna otra referencia a estas dos películas, bien sea a través del título original o del de la versión española, así que no sé de donde proviene la información de Viguera; puede ser que se trate de obras repudiadas por Jardiel, como veremos posteriormente que hizo con *Nada más que una mujer*. Por cierto que además para complicar el asunto, el libro

de *El rey de los gitanos*⁶ y de *La melodía prohibida*⁷, una película interpretada por José Mojica que, a decir del propio escritor, tenía «un argumento horriblemente malo»⁸; e incluso intervino como actor en dos películas supervisadas por Martínez Sierra y escritas por López Rubio: *Primavera en otoño* y *Una viuda romántica*⁹, esta última dirigida por Louis King que posteriormente sería el director de *Angelina o el honor de un brigadier*.

Su segunda estancia se produce cuando la Fox vuelve a contratarle durante un año, entre 1934 y 1935, y es ésta sin duda la más importante de las dos. Acude con sus buenos amigos Gregorio Martínez Sierra y la actriz Catalina Bárcena. Realiza las adaptaciones de dos versiones: *Nada más que una mujer*¹⁰, cuyo título original era *Pursued*, película que resultó un fracaso

de J. B. Heinink y R. G. Dickson..., excelente por otra parte, tiene equivocada, en el índice onomástico que incluye al final, la referencia a las páginas en las que aparece Jardiel y la información acerca de éste aparece en realidad en otras páginas.

⁶ A partir de ahora tomo la información acerca de las películas en las que trabajó Jardiel, del libro de J. García de Dueñas (ver nota nº 1). No citaré la página salvo cuando se trate de alguna información muy puntual porque el libro está realizado en forma de diccionario y son necesarias varias consultas para cada caso.

El rey de los gitanos (1933) fue dirigida por Frank Strayer y en ella la partenaire de José Mojica, el famoso actor y tenor mejicano que acabó sus días como fraile franciscano, era la española Rosita Moreno en el papel de una princesa que renunciaba a su trono por el amor de un vagabundo gitano. También intervenía Antonio Vidal.

⁷ *La melodía prohibida* fue dirigida en 1933 por Frank Strayer y parece ser que Jardiel no fue solamente autor de los diálogos, sino también de algunas de las canciones. La protagonista era Conchita Montegro y también intervenía aquí Antonio Vidal, Carmen Rodríguez Moreno y Mona Maris.

⁸ «Los que pasaron por Hollywood» *Cinegramas* (ver nota nº 3).

⁹ Ambas estaban protagonizadas por Catalina Bárcena. En *Una viuda romántica* el coprotagonista era el español Luis Alonso, que luego haría carrera en Hollywood con el nombre de Gilbert Roland y también aparecía Mona Maris. En *Primavera en otoño* (dirigida por Eugene Forde en 1933) la acompañaban el galán brasileño Raoul Roulien, Julio Peña y Luana Alcañiz. Ambas eran adaptaciones de obras de teatro de Martínez Sierra (*El sueño de una noche de agosto* y *Primavera en otoño*) o más bien, deberíamos decir de su esposa María de la O Lejárraga, pues como ha sido demostrado sobradamente —ver: Antonina Rodrigo: *María Lejárraga. Una mujer en la sombra* (Barcelona: Círculo de Lectores, 1992)— ésta fue la autora de la producción teatral que firmaba Martínez Sierra.

¹⁰ *Nada más que una mujer* (1943) fue dirigida por Harry Lachman Protagonizada por Berta Singerman, Luana Alcañiz y Antonio Torea. García de Dueñas señala como Miguel de Zárraga es el único guionista acreditado pero menciona cómo Heinink y Dickson, al igual que ya había hecho Ariza Viguera, mi primera fuente, señalan a Jardiel, como autor, en dicha adaptación (J. García de Dueñas, p. 130). El hecho de que Jardiel no figure como guionista acreditado se debe a que él mismo renunció a ello porque se encontraba descontento con el resultado, como veremos en la nota siguiente.

so y de la que renegó ¹¹, y la de *Asegure a su mujer* ¹², que según sus palabras quedó «bastante graciosa» ¹³. Pero sin duda lo más interesante de este viaje fue la labor que como adaptador, director de casting y director artístico y letrista de las canciones, realizó en la adaptación cinematográfica de su propia obra teatral *Angelina o el honor de un brigadier*, dirigida por Louis King, y que supuso el, por Louis, debut en Hollywood de la actriz Rosita Díaz Jimeno ¹⁴. Esta película tiene, además, la particularidad de ser la primera película rodada en verso en toda la historia del cine, hecho del que Jardiel se enorgullecía enormemente ¹⁵.

Jardiel Poncela conoció pues «in situ» lo que se «guisaba» por aquellos

¹¹ En la mencionada entrevista de *Cinegramas* (ver nota nº 3), Jardiel se expresa del siguiente modo:

«Era la adaptación española de un film inglés que fracasó en su estreno. Y la lógica yanqui; se hizo en nuestro idioma. 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.»

(Era la versión española de *Pursued*, dirigida por Louis King en 1933, que a su vez se basaba en la obra teatral de Larry Evans *The painted lady* (J. García de Dueñas p. 121).

¹² *Asegure a su mujer*, dirigida por Lewis Seiler y escrita por Jardiel en colaboración Robert Ellis y Helen Logan sobre la comedia cinematográfica de Julio J. Escobar. Estaba protagonizada por Raoul Roulieu, Conchita Montenegro, Mona Maris, Bárbara Leonard y Antonio Moreno (J. García de Dueñas, p. 130).

¹³ *Cinegramas* (nota nº 3).

¹⁴ Otros intérpretes eran: José Crespo, Julio Peña, Ligia de Golconda María Calvo, Andrés de Seguro y Romualdo Tirado. Betty Reindhart actuó como coguionista (J. García de Dueñas, p. 18).

¹⁵ En el libro de Rafael Flórez: *Mío Jardiel. Biografía de un hombre que está debajo de un almendro en flor* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1966), p. 23, se recogen las siguientes declaraciones de Jardiel:

«Y en fin, y esto es lo más gordo, que también he sido yo el único en el mundo que he osado y realizado con éxito una película en verso (*Angelina o el honor de un brigadier*, Hollywood, 1934), en medio del asombro y del estupor de los productores norteamericanos que no creían que ello pudiera ser posible, pero creo que depositaron en mí la confianza suficiente para que lo intentase y lo lograra. No creo, en lo que esto se refiere, que nadie se lance nunca - y menos que tenga éxito si lo pretende a una empresa semejante, como nadie, ni en España, ni fuera de España, se ha lanzado a ello en los ocho años transcurridos desde que llevé a cabo aquella audaz aventura; mas, por si acaso, aquí doy la alarma de aviso para incautos; porque en efecto, no creo que exista quien se atreva a realizar una película en verso; pero en cambio, estoy seguro de que si algún compañero en el arte, lo consiguiese, se apresuraría a proclamar a los cuatro vientos que él era el primero que lo hacía; y si fracasaba en el empeño, a sus voces de satisfacción se uniría, como de costumbre, el elogio unánime de la crítica.»

En estas palabras, vemos cómo se trasluce fielmente la egolatría y la paranoia en las que a veces incurría Jardiel. Es difícil comprobar si *Angelina...* fue en realidad la primera película en verso de la historia del cine, y es cierto que no ha habido muchas más, pero me vienen a la cabeza ejemplos recientes, españoles y extranjeros, de extraordinario éxito, todos ellos adaptaciones de obras teatrales en verso, como: el *Cyrano de Bergerac* de Jean Paul Rappennau (1990), el *Mucho ruido y pocas nueces* de Kenneth Brannagh (1992) o *El perro del hortelano* de Pilar Miró (1996), que han recibido multitud de premios dentro y fuera de sus países de origen.

años en la meca del cine ya que participó de modo activo en tales «guisos». Además, como todo buen escritor que se precie, que convierte en obra todo material vivido, dejó constancia —humorística constancia— en una serie de textos, recogidos en sus libros, *El libro del convaleciente* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1939 ¹⁶) y *Exceso de Equipaje* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1943 ¹⁷), algunos de los cuales ya habían sido publicados con anterioridad, cuyo análisis es parte del objeto del presente artículo.

I) Recursos de vanguardia en los textos jardielescos sobre Hollywood: «Los primeros virajes por Hollywood», «Hollywood en mesa redonda. (Película de la ciudad de las películas)» y «Noche de estreno en Fox Hills»

Para Jardiel, antes de llegar a Hollywood, éste era fundamentalmente Charles Chaplin; con lo cual se suma a la corriente de admiración que entre los artistas de vanguardia había suscitado el genial cineasta ya que representaría el retrato ideal del humorista que Ramón Gómez de la Serna había definido como «Un hombre triste pintado de un color alegre» ¹⁸. El mismo Jardiel había reconocido en 1928 en el prólogo de su novela *Amor se escribe con hache*.

El hombre a quien más admiro, al que considero como el más importante del mundo, en el pasado, y en la actualidad, es Charlie Chaplin (Charlot), verdadero genio de todas las épocas.

En *Exceso de equipaje*, Jardiel escribe:

He aquí California.

Naranjas, naranjas, naranjas... Anuncios de hoteles de los Ángeles... Anuncios de Hoteles de Hollywood... y de Long Beach... y de El Paso.

Una noche —la última— de impaciencia irreprimible.

Y a la otra mañana, a las ocho el tren, fatigado se acuesta definitivamente a lo largo de los andenes de una estación de término. En los faroles, un letrero conciso y emocionante. «Los Ángeles»: Estamos a treinta kilómetros de Charles Chaplin (*Exceso de Equipaje*, p. 65).

¹⁶ Para las citas, empleo la edición de Biblioteca Nueva de 1988. A partir de ahora, me limitaré simplemente a señalar la página junto a la cita, sin hacer nota para ella.

¹⁷ Para las citas, empleo la 5ª edición de Biblioteca Nueva del año 1987. Véase nota anterior para las citas de ahora en adelante.

¹⁸ Ramón Gómez de la Serna: «Retratos contemporáneos», en *Retratos Completos* (Madrid: Aguilar, 1961), p. 486.

Desde luego, una vez que conoció a su ídolo, Chaplin, éste no le decepcionó en absoluto, y Jardiel se enorgullecía de compartir con él un mismo criterio sobre el cine; así en el prólogo de *Angelina o el honor de un brigadier*, expone:

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.

(...)

Esta opinión que nació en mí a los pocos días de pisar y observar los Estudios de Hollywood, seguramente le hará estallar en protestas indignadas a los cineastas españoles: pero por lo que ello significaría añadiré que no soy sólo el que la mantiene: en el último mes de estancia en California, comiendo una noche con Charlot, su novia (Paulette Goddard) y Pepe López Rubio en el «Musso Frank», tuve la satisfacción íntima de oírle decir a Chaplin que su idea acerca del cine era la misma, lo cual —por otra parte— está demostrado suficientemente a lo largo de su singularísima carrera de escritor —director— actor supervisor ¹⁹.

Lo que más llama la atención del texto acerca de su llegada a California es esa forma que en él adopta la descripción: mediante la enumeración de sustantivos sin verbos (naranjas... anuncios de hoteles...) tan usada en los movimientos vanguardistas, especialmente en el surrealismo, que tiene mucho de enumeración caótica. Reproduce aquí de un modo absolutamente cinematográfico esa impresión de perplejidad que a Jardiel le produce la veloz sucesión de paisajes y acontecimientos que contempla. Continúa empleando esta técnica a lo largo de los textos que recogen sus experiencias en Hollywood: «Los primeros virajes por Hollywood» y «Hollywood en mesa revuelta» ²⁰. Así:

Salas de espera, como todas las salas de espera de las estaciones de América. Puertas con un exit luminoso. Chauffeurs que ofrecen un taxi: Red Cab, Yellow Cab, Radio Cab (*Exceso de equipaje*, p. 67).

O posteriormente cuando describe la veloz carrera del automóvil en el que viaja para llegar a la «Preview» de una película de Catalina Bárcena en los Estudios Fox:

Una pendiente, una cuesta, una verja, un portero policía a quien hay que enseñar una insignia especial para que deje pasar el coche adelante. Y el au-

¹⁹ Enrique Jardiel Poncela, prólogo a: *Angelina o el honor de un brigadier. Un drama de 1880* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1934).

²⁰ Ambos recogidos en Enrique Jardiel Poncela: *Exceso de equipaje*, pp. 66-72 y 73-86.

to rueda con un rumor de azucar machacada por la gravilla del interior de los estudios.

Nuevas calles interminables, ahora atravesamos un pueblecito holandés; luego un barrio de Londres; después una aldea de salvajes; en seguida una ciudad medieval; a continuación una playa de los trópicos, en la que el mar ha sido fingido en un estanque, más tarde un trozo de la Plaza de la Concordia y un rancho argentino, y el Casino de Montecarlo, y un trozo de la Quinta Avenida de Nueva York, y un cortijo andaluz donde se hicieron algunas escenas de *Pri-mavera en Otoño*, y, y, y... Es decir atravesamos esos terrenos de alucinación que son los escenarios preparados para el trabajo de un «studio», y que a la incierta luz de los focos del coche parecen más alucinantes todavía.

Nuevas señales para la circulación; policías de a pie, que saludan llevándose la mano a la placa de la gorra (Fox Police) refulgente a la claridad lunar.

Varios grandes inmensos edificios. Y a la puerta de uno de ellos, un grupo de damas y caballeros hablando con animación.

Son los invitados de la Preview en Fox Hills.

Hemos llegado tarde; pero hemos llegado (*Exceso de equipaje*, p. 92).

La propia naturaleza poco convencional de esta ciudad mágica y absurda hace que su descripción tampoco pueda ser convencional. Así lo manifiesta Jardiel al comienzo de «Hollywood en mesa revuelta», apartado de *Exceso de Equipaje* que subtitula adecuadamente: «Película de la ciudad de las películas»:

Dentro de la igualdad standard de las ciudades norteamericanas, Hollywood es una ciudad original.

La descripción de Hollywood no puede —por lo tanto— sujetarse a una norma, ni a un ritmo, ni a una ley, ni a un método, ni a un programa. Tiene que ser una descripción arbitraria, deshilachada, un poco «tocada de la cabeza» desigual y a un tiempo, completa y fragmentaria; una descripción provisional, como es también Hollywood, que vive en una provisionalidad tan provisional que parece definitiva (*Exceso de equipaje*, p. 73).

Tal descripción corresponderá, pues, a esta lógica vanguardista que ha enunciado. Será una descripción a base de flashes, fragmentada, cinematográfica; un collage, en suma, tan apropiado al título «En mesa revuelta». Pasará revista a todos los aspectos, y en algunos, como en los espectáculos, se detendrá más. Revisará los teatros (*Exceso...*, p. 79) distinguiendo todas las variedades: «teatros para hebreos» (*Exceso...*, p. 80), «teatros para negros» (*ibidem*), «teatros burlescos»; y los cines (*Exceso...*, p. 78): «En Hollywood se empieza a ir al cine a las once de la mañana y se deja de ir al cine a la una de la noche ²¹. Otros aspectos serán aludidos de modo más rápido, comentando

²¹ La descripción completa que hace Jardiel de los cines en Hollywood, en la que por cierto encontramos precedentes del «karaoké», es la siguiente:

situaciones absurdas como diez días en los que los bancos cerraron por culpa de los terremotos y como los ciudadanos acostumbrados a usar cheques se quedaron absolutamente sin blanca (*Exceso...*, p. 83)²². No olvida tampoco los aspectos más desagradables de la ciudad, como los robos o los secuestros²³ (p. 76).

Jardiel llega en muchas de estas definiciones a la concisión del espíritu de la greguería, definida por Ramón Gómez de la Serna como «metáfora + humorismo». Para ello se vale de polisemias o juegos de palabras basados en la contradicción:

«Lo mejor que se puede hacer en Hollywood es marcharse de Hollywood refugiándose en una playa» (*Exceso de equipaje*, p. 86).

«En las playas de Hollywood sólo hay dos ocupaciones a elegir; o tumbarse en la arena a contemplar las estrellas, o tumbarse en las «estrellas» a contemplar la arena» (*Exceso de equipaje*, p. 86).

«En Hollywood hay calles tan en cuesta, que son un poco menos verticales que las paredes» (p. 74).

«En Hollywood se empieza a ir al cine a las once de la mañana y se deja de ir al cine a la una de la noche. Las butacas no están numeradas; cada cual se sienta donde le parece y está el tiempo que quiere. El programa suele durar dos horas, y al final, se incluye un show o un acto de revista.

»A veces en medio de la sección, de película a película, sube por el escotillón un gran órgano en el que ya viene —instalado en su silla— el organista. Aparece entonces un “chansonier” con cara de primo, y acompañando al organista canta. La letra de la canción se proyecta en la pantalla y todo el público la entona, haciéndole coro al “chansonier”. Son blues, valeses, canciones dulzanas en las que el *leitmotiv* es —indefectiblemente— el cielo azul de la noche, la luz de la luna y el dulce corazón, es decir el novio y la novia. Un empalago tan denso flota entonces por la sala que se teme salir a la calle con un ataque de diabetes. Por fin la canción acaba —siempre con un “to you” un “my” o un “love you”, porque una canción que no acabe en ua de estas tres maneras no es una canción americana— y el espectador puede respirar tranquilo.

»En noches de estreno de gran gala, la puerta del cine donde se desarrolla el acontecimiento es adornada con banderas. A la puerta, diez o doce reflectores bombardean el cielo con sus blancos chorros de luz. Una alfombra cubre el suelo en toda la extensión de la acera, y junto a los reflectores se instala un par de micrófonos, los cuales antes de que el espectáculo comience y conforme las personalidades del cine van llegando, por espacio de doce o catorce minutos vierten montones de estupideces sobre los espectadores que entran, para mayor brillo y esplendor del acontecimiento!» (*Exceso de equipaje*, pp. 78-79).

²² Jardiel relata cómo a las puertas de los cines, teatros, y restaurantes se ponían unas listas en las que los clientes firmaban al entrar. «Y cuando los bancos reabren todo el mundo abona lo atrasado». Y el mismo público que fue al cine sin dinero hace cola delante de las taquillas y en las puertas de los restaurantes para pagar la sesión en que vio una película que a lo mejor no le gustó y para satisfacer el importe de un plato de roast-beef que quizá le hizo daño» (*Exceso de equipaje*, p. 84) y Jardiel se extraña porque eso nunca podría suceder en España: —————

²³ El tema de los secuestros también aparece en la obra *El amor sólo dura 2000 metros* en el que el hijo de la protagonista es secuestrado y asesinado y en el prólogo de dicha obra, Jardiel se queja de que los espectadores lo encontrarán inverosímil, cuando él se había inspirado en un hecho real: el secuestro y posterior asesinato del hijo de Lindbergh.

«En Hollywood trabaja todo el mundo y todo el mundo parece no hacer nada» (p. 73).

«En Hollywood se trasnocha tanto como en Madrid y se madruga como en Burgos» (p. 73).

«En Hollywood los niños visten a todas horas con maillot y son las únicas personas mayores de Hollywood» (p. 76).

o:

«Hollywood es una especie de San Sebastián visto con un cristal de aumento y sin lluvia y con palmeras (p. 86).

Definición que sería la elaboración metafórica y greguerística de una idea de Jardiel que aparece en la mencionada entrevista de *Cinegramas*: «Hollywood es escantador. Es como si dijéramos el Santander o el San Sebastián de los Estados Unidos, en perpetuo verano»²⁴.

II) «Intimidades de Hollywood». La plasmación teatral de sus impresiones

En el monólogo «Intimidades de Hollywood», escrito para Catalina Bárcena en 1933²⁵, Jardiel pasa revista de modo irónico al llamado «Star System» y al sistema de producción, a través del relato de la estancia de la actriz en Hollywood. Incluye muchas de las ideas contenidas en «Hollywood en mesa revuelta» y en «Noche de estreno en Fox Hills» (*Exceso de equipaje*, pp. 89-94), y además esboza otras que desarrollará en forma de situación dramática en *El amor sólo dura 2000 metros*, *Comedia de la vida de Hollywood en cinco actos*, estrenada en 1942, y que a pesar del cariño y la dedicación que Jardiel puso en su preparación supuso un rotundo fracaso cuando se estrenó²⁶. No nos ocuparemos del análisis de esta obra porque sobrepasa la épo-

²⁴ Ver la nota nº 3.

²⁵ No están muy claras las fechas de representación de este monólogo, ya que en nota a pie de páginas de *Exceso de equipaje*, se explica que fue representado por la Bárcena reiteradamente en la temporada teatral 1933-34, pero en el libro ya mencionado de M. Ariza Viguera, p. 28, se cita su representación en noviembre de 1935 en el teatro Coliseum de Madrid. Quizá se estrenara antes en provincias. Lo que parece deducirse del final del monólogo es que estaba escrito para representarse antes de una película y no de una obra de teatro.

²⁶ Véase al respecto Enrique Jardiel Poncela: «Circunstancias en que se ideó, se escribió y se estrenó *El amor sólo dura 2000 metros*», *Obras completas* (Barcelona: AHR, tomo I, p. 8). En estas «circunstancias» Jardiel se queja amargamente del poco éxito cosechado por la obra.

Existe un estudio sobre esta obra realizado por Gregorio Torres Nebrera «Teatro y cine en Jardiel: dos ejemplos», *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor* (Actas del VI Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 10-13 de noviembre de 1992) (Barcelona: Anthropos, 199). En dicho estudio también se ocupa de *Eloísa está debajo de un almendro*.

Yo misma presenté en dichas jornadas un trabajo de tema similar titulado: «El amor sólo dura 2000 metros: del Hollywood vivido al Hollywood recreado», que finalmente no fue publicado.

ca de la vanguardia, solamente aludiremos a ella cuando encontremos similitudes con los textos propuestos.

Este monólogo, según su acotación, debía representarse utilizando un recurso muy característico en el teatro europeo de vanguardia: el de la proyección cinematográfica dentro de una representación.

Proyección de un letrado
que dice
«presentación de Catalina Bárcena»

Proyección de Catalina en panorámica, avanzando hacia la cámara, En un momento dado, cuando la figura ha adquirido tamaño natural, se borra la proyección, se encienden los focos y continúa avanzando hacia la batería Catalina en persona. Luz a todo el escenario. Como es natural, el público al verla, rompe a aplaudir. Ella se inclina.
(*Exceso de equipaje* p. 97).

Tras el relato de su viaje de vuelta, en sentido contrario al que se refería Jardiel, y en el que también usa la técnica de la enumeración con pocos verbos:

Después el tren; esos inmensos trenes de Estados Unidos, llenos de americanas viajeras y de viajeros sin americana. Durante los cuatro días de tren, se cruza todo el país, y se pasa por encima del río Mississippi y del Missouri. Yo siempre pido que me avisen, pero todavía no he conseguido verlos, Deben de ser ríos de esos que se acuestan temprano.

Luego Nueva York, con sus calles enormes, su tráfico y sus rascacielos.

Y por fin, el barco: un barco como todos los barcos, con señoras que se cambian ocho veces al día de vestido y caballeros que se aprietan el nudo de la corbata al mirarlas

acaba de la siguiente manera:

Cinco días más y tierra en el horizonte. La ve uno acercarse desde la cubierta, azotada por el viento. El corazón quiere salirse del pecho; el viento intenta arrebatarnos el sombrero; hay que sujetarse o el sombrero o el corazón. Y se sujeta una el sombrero, claro (*Exceso...*, p. 98).

Comienza entonces a contarnos su vida de sacrificios y privaciones en la Meca del cine. Todo vale con tal de estar delgada. Hay que adelgazar antes de irse —«Estoy adelgazando; como me tengo que ir a América en Julio... ¿Es que el pasaje lo cobran por kilos?». «No es que hay que adelgazar para el cine» (*Exceso...*, p. 98)—, y hay que seguir adelgazando durante el viaje, tanto que «la familia empieza ya a tomar precauciones y no la deja a una salir a cu-

bierta más que llevando un tomo del *Enciclopédico* debajo del brazo» (*Exceso...*, p. 99). Cuando se coloca en la puerta del comedor —«Perdone usted le estoy tapando la puerta». «Es igual, señora, veía al trasluz»—, para que al llegar a Hollywood te digan que hay que seguir adelgazando en un proceso que consta de dos fases: régimen y masaje: «El masaje tiene que ser diario y lo da una mujer acostumbrada a luchar con la vida y a defenderse de ella a golpes. Esa mujer la trata a una como si fuese la vida», (*Exceso...*, p. 99), dice Catalina Bárcena usando un recurso humorístico basado en un razonamiento silogístico.

Jardiel ya se había referido al régimen de Catalina Bárcena en «Noche de estreno en Fox Hills»:

Se halla sometida a esa ineludible tiranía del cine que obliga a Marlene Dietrich a almorzar un vasito de jugo de tomate y que es causa de que Silvia Sidney tenga que alimentarse con escarola: «el régimen». Y cuando se resuelve a asistir a una de nuestras habituales comidas en «Sardi's» o en el «Derby», Catalina no es la Catalina de siempre, sino una dama triste y melancólica que suspira hondo al ver comer sin trabas ni preocupaciones a los demás, y que al pasar a su vera el carrito del asado, vuelve hacia él la cabeza abriendo mucho los ojos (*Exceso de equipaje*, p. 90).

Y aquí hace decir a la propia actriz al respecto:

Y entonces viene el marcar el plan y seguirlo inexorablemente. Sopa de avena quemada, muy clarita. Una corteza de pan tostado para todo el día. Torronjas. Uva seca. Apios a discrección. Jugo de tomate. De jamón lo que se saque apoyando el cuchillo en el mismo bordecito del pernil, y retirando el pernil y cortando despues. Agua, la que llueva. Y el postre, absolutamente prohibido. Yo cumplo siempre todo el plan menos lo relativo al postre. Así que después de cada comida no hay quien me quite mi pastilla de goma de mascar. (*Exceso de de equipaje* p. 99).

Situación que se repite en idénticos términos en *El amor sólo dura 2000 metros*²⁷. Julio: «La comida de Miss Barret (Mirando), lo de siempre, tres apios, dos naranjas, una rebanada de pan tostado y un tarro de leche agria, y de postre, un chicle» (*Obras completas*, II, p. 114).

Aunque en *El amor sólo dura 2000 metros*, además se queja de que: «Y después, mil dólares mensuales de médico para que le de medicinas contra la anemia...: Están todos locos» (*Ibidem*), ya que en la obra se quiere establecer una cierta crítica social.

Por cierto que aquí también se repite el chiste de la Bárcena de que deja-

²⁷ Las citas referentes a *El amor sólo dura 2000 metros*, las tomo de la edición de esta obra en Enrique Jardiel Poncela: *Obras Completas*, Tomo II (Barcelona: AHR, 1969, 5ª ed.).

ba ver al trasluz, cuando un empleado de los estudios le pregunta a Julio «¿No viene a ver actuar a Greta?» y Julio le responde: «Es un esfuerzo inútil, querido... Está ya tan delgada, que aunque mire no la veo.» (Ibidem).

Y lo de la anemia y la excesiva delgadez de Greta era algo que también tenía muy preocupado a Gregorio Martínez Sierra:

A Greta la vi dos veces en los Estudios de la Metro, y personalmente es igual que aparece en la pantalla. Dice la gente que cultiva por pose la misantropía; pero la verdad es que Greta está enferma. Tiene una anemia invencible y los médicos la [sic] han recomendado ahorre todo esfuerzo fuera del set ²⁸.

Lo mismo que se repite en ambas obras la referencia a lo rápido que cambian los jefes de producción en los estudios y así, mientras que en «Intimidades de Hollywood» leemos que:

A veces en el transcurso de una comida le presentan a una a tres señores que han ocupado y dimitido en aquel mismo tiempo el cargo. Al salir hay otra presentación todavía». «Pero ¿quien es este señor.» El jefe, le han nombrado durante el helado (*Exceso de equipaje*, p. 102).

en *El amor sólo dura 2000 metros* un pobre empleado de los estudios, Tommy, tiene que pintar los rótulos de los nombres en los despachos y se desespera porque tiene que cambiarlos continuamente:

¡Once llevo borrados y escritos desde esta mañana!. Siempre ha habido cambios de jefes, pero nunca habían durado tan poco tiempo como ahora. Y es que la producción de «Lummis» este año no marcha. Hoy han nombrado jefe nuevo de montaje, después del desayuno, y a la hora del almuerzo ya había otro; y después de los postres han decidido cambiarlo por el que estaba antes. Total; sólo en la puerta de aquel despacho, tres letreros en cuatro horas (*Obras completas*, Tomo II p. 82).

Jardiel cuenta de modo menos jocoso otros sacrificios de la Bárcena cuando al final de «Noche de estreno en Fox Hills» (*Exceso de equipaje* p. 94), relata como ésta acaba llorando ante la perspectiva de permanecer en Hollywood rodando otra película cuando todo lo que quería era volver a Madrid con su hija: «Cuando la reunión se deshace, Catalina sube al coche con los ojos húmedos. Por el camino hacia casa llora francamente»:

Para teminar de modo lírico y vanguardista:

²⁸ *Cinegramas*, ver nota nº 2.

«La preview ha acabado de modo imprevisto a las cuatro de la madrugada. Hollywood, a esa hora, descansa ya, con pesadillas de celuloide». (*Exceso de equipaje*, p. 94).

También en *El amor sólo dura 2000 metros* utiliza la situación de la mosca que al colarse en el estudio de rodaje arruina un día entero de trabajo. Esa misma mosca que le hace a Catalina Bárcena acabar su monólogo de la siguiente manera.

Esa mosca ha entorpecido considerablemente la buena marcha de la película. Y como yo no quiero ser una mosca más, e impedirles a ustedes ver la película que sigue, me voy antes de que lleguen los tanques de Flit (*Exceso...*, p. 103).

III) Los experimentos vanguardistas. «Cinedramas» y «Celuloides rancios»

Antes de pasar a los celuloides rancios, debemos reparar en otros textos aparecidos por primera vez en la revista *Gutiérrez* en 1928 que recogería luego en *El libro del convaleciente*, publicado en 1939. Son «Breves biografías de actores que ya no están de moda» y los denominados cinedramas: «El correo de Baltimore (Argumento de película ferroviaria)» y «Carne de búfalo, el terror del rancho (argumento de película del oeste)».

Las biografías se ocupaban de René Adoré, actriz que protagonizó entre otras *El gran desfile* de King Vidor en 1925 y *El pagano de Tahití* de W. S. van Dike junto a Ramón Novarro; del mismo Ramón Novarro, uno de los primeros «latin lovers» del cine de Hollywood, y de Adolphe Menjou, característico en papeles de elegancia y distinción que desarrolló también su carrera en el cine sonoro. En ellas se trazan de modo ficticio los orígenes de la carrera de estos astros. Así se dice que Ramón Novarro quería dedicarse a la prestidigitación para conquistar chicas guapas:

...pero como padecía cierta debilidad mental se le olvidaban todos los trucos y se armaba unos líos tremendos. Un día intentando hacer desaparecer unos conejos, desapareció el. Sin embargo estos fracasos habrían de ser la base de su éxito; en una ocasión Cecil B de Mille el gran «manager», lo vio trabajar y equivocarse en todos los números y lo contrató para Hollywood para que hiciera reír a Lon Channey (*El libro del convaleciente* p. 192).

Y en el caso de René:

Su vocación al cine despertó de pronto, como se despiertan los ayudas de cámara cuando sienten la explosión de una bomba. Viendo una tarde trabajar a a Charlot, en un cinema de Amiens parece ser que exclamó:

—¡Eso lo hago yo sin necesidad de ponerme el bigote! (*El libro del convaleciente*, p. 191).

O en el de Menjou:

El actor conocido como Adolphe Menjou ni se llamaba Adolfo Menjou ni es actor. Es corredor de fincas y se llama Sebastián Corcho. Lo que sucede es que hace tiempo que se necesitaba en los elencos de Hollywood un hombre maduro del que se enamorasen todas las señoritas «extras» que brujuleaban por aquellos lugares, para que dejaran en paz a a los porteros de las principales casas, y se buscó a Menjou como hombre apto para tal caso (*El libro del convaleciente*, p. 192).

Lo que nos introduce de lleno en el mundo del absurdo que preside las biografías; así leemos que:

La gentil actriz Reneé Adoreé, que tan parecida sale en las fotografías nació en París (Francia, Estados Unidos).

Desde muy niña se sintió inclinada a comer dos o tres veces diarias; pero nadie hubiera sospechado que, años después, fuera a tener el pelo negro. (p. 192).

O que Ramón Novarro: «Vivía en Michigan con sus padres que eran dos años mayores que él» (p. 191).

Ningún galán que no sea éste puede ufanarse en toda Norteamérica de llamarse Ramón Novarro.

Por eso yo he dicho una y cien veces que Ramón Novarro es único (ibidem).

También domina lo lírico-greguresco:

A partir de esa fecha, estuvo dale que le das al celuloide hasta llevar interpretados, justo, justo ochenta y nueve kilómetros de escenas sentimentales con agujeritos a los lados (ibidem).

Pasemos a los dos cinedramas, precedentes de los celuloideos rancios, en los que inventa argumentos de películas poniendo una subclasificación genérica tras el título, pero, a diferencia de los celuloideos, ahora no trabaja sobre cortos existentes sino que inventa los argumentos de unos y se demuestra buen conocedor de los géneros ironizando sobre situaciones, personajes y convenciones. Son breves y los dos están divididos en cuatro partes.

Así en «El correo de Baltimore (Argumento de película ferroviaria)», donde se narra la historia de un villano guarda-agujas que quiere hacer recaer en su compañero las culpas de los accidentes, ya que le odia porque «el muchacho es ágil, robusto y noble y sobre todo porque tiene un Ford» (*El libro del convaleciente* p. 194), leemos que:

Nos referimos a Rup Masrak, hombre de cuarenta años, descuidado de indumentaria, perito electricista y malvado de nacimiento. Hay seres que nacen para el crimen; otros nacen para crear un conflicto a sus padres; Rup Masrak nació para complicar la presente historia (ibidem).

Y el absurdo sigue presidiendo los argumentos, al comienzo:

Digamos, eso sí, que en la casilla próxima a Baltimore viven dos seres que se aman vigorosamente: los Holber; Holber padre y Holber hijo; ambos miden un metro ochenta de estatura. Sin embargo, los dos son grandes patriotas (*El libro del convaleciente*, p. 193).

o cuando se reciben dos telegramas:

El primero dice:

Vagones descarrilados a siete kilómetros de Baltimore. Cambie vía al correo ascendente para evitar catástrofe»

El segundo telegrama es como sigue:

Beba coñac Smith es el mejor.

Los Holber, siempre obedientes, beben dos copas de coñac Smith. Luego corren al semáforo para advertir a Mashrak del peligro que corre el correo (p. 194).

Y más tarde:

Jim lo aspiraba gozosamente [se refiere al pañuelo que había perdido una viajera], ponía los ojos en blanco y tropezaba en los muebles.

El padre —el padre de Jim, porque los muebles no tenían padre— tardó poco en vislumbrar que algo raro le ocurría a su hijo (p. 194).

En «Carne de búfalo, el terror del rancho (Argumento de una película del oeste)», tras muchas vicisitudes, la heroína se casa con el hijo del villano que quería asaltar el rancho de su padre y tienen un hijo que al convertirse en el dueño del rancho contrata a su abuelo para que incorpore al rancho las cabezas de ganado que robe. En este texto también predomina el absurdo:

Un día a orillas del Red River, se detuvieron ochenta caballos por falta de gasolina. Los ochenta se hallaban en el interior de un Buick. (*El libro del convaleciente*, p. 199).

O cuando al desbocarse su caballo es salvada por el héroe:

Y de pronto oportunamente cuando el ágil cuerpo de Patsy iba a caer en las aguas del Red River, un joven salió de entre las ramas de un grupo de árbo-

les genealógicos y se lanzó en su socorro; cogiôla de sus largos cabellos, dió un vigoroso tirón y evitó una muerte cierta.

—Oh —gimió la muchacha—. ¡Gracias, gracias! ¡Me ha salvado usted la vida y además me ha dejado el pelo a lo garçon ...Gracias! (*El libro...*, p. 200).

Y se insiste en el tic que tienen todos los personajes de disparar sus revólveres sin motivo, lo que los convierte con un recurso vanguardista en una especie de muñecos automáticos.

— «Padre e hija vieron al sheriff con gran alegría y dispararon sus revólveres» (p. 199).

— «David Pickman y su hija, al conocer la noticia, dispararon sus revólveres» (p. 199).

— «La idea a de que “Carne de búfalo” iba a decapitarle mil y pico de vacas, desconcertó a David.

Entonces disparó su revolver» (p. 200).

— «Patsy disparó su revólver y se desmayó» (*ibidem*).

— «Después de lo cual se besaron con ternura y dispararon sus revólveres» (*ibidem*).

— «No lograron ponerse de acuerdo y al fin, unos y otros dispararon sus revólveres (Esta vez apuntándose a la cabeza)» (*ibidem*).

— «Al año tenían un hijo y disparaban sus revólveres alegremente» (p. 201).

— «Con este motivo hubo grandes fiestas en la estancia.

Y todos sus habitantes, dispararon sus revólveres» (p. 201).

Todo esto recuerda a la sonorización del celuloide rancio «Los dos expresos y el expreso, drama lleno de expresión» para el que utiliza como base ni más ni menos que el famosísimo *El gran asalto al tren* corto dirigido en 1903 por E. S. Porter que es considerado como el primer western de la historia del cine. En efecto podemos ver en el corto un momento en que los personajes están bailando, como uno de ellos dispara al suelo ²⁹ y Jardiel comenta:

.....
 Demostración de zapateado con contrapunto de tiros a la suela derecha. Minué con allegretto, rigodón a la financiére y lanceros sin cascos. Todos giran, todos saltan. Son felices (*Exceso de equipaje*, p. 289).

²⁹ Accedí a este cortometraje gracias a la amabilidad de la cátedra de cine de la Universidad de Valladolid, y en especial a la del profesor don Cándido Fernández, desgraciadamente fallecido. En unas jornadas sobre «El humor en la literatura española de las vanguardias» celebradas en la UCM del día 4 al 8 de mayo de 1992, realicé la lectura de este celuloide rancio mientras se proyectaba el corto y pudimos comprobar el efecto hilarante del experimento.

Y al final cuando esta película se cierra con uno de los primeros planos de la historia del cine en el que un pistolero dispara a la cámara, la moraleja de Jardiel es: «El cine empezó como acabará, ¡a tiro limpio» (ibidem).

* * *

En 1933 Jardiel realiza en los estudios Billancourt de París una serie de sonorizaciones cómicas de cortometrajes mudos de la Fox, por encargo del director de dicha productora en España. Estas sonorizaciones son conocidas con el título de «Celuloides rancios». Se trataba de superponer una voz en off que acompañaba la proyección leyendo el texto humorístico. Podemos considerar dicho trabajo como un auténtico experimento vanguardista, ya que suponen una reflexión sobre el medio cinematográfico y una parodia de los géneros representados por las películas originales; características éstas del concepto del humor subversivo de la vanguardia, para las que se requiere además la complicidad del lector espectador.

Jardiel Poncela participa de esta caracterización del humor como algo subversivo cuando afirma que: «El humorismo es el zotal de la literatura» y que el humor funciona como desinfectante y alcaloide»³⁰. Paul W Sheaver en su libro *La primera época humorística* de Jardiel Poncela, afirma que:

«En esta contienda incansable contra lo vulgar, Jardiel se dedica a fustigar con sus «alcaloides» los tópicos de la literatura al uso y abuso»³¹.

Y más tarde:

En la primera época de Jardiel, el ansia de enfrentarse con los tópicos inspira la publicación y el estreno de un número significativo de sátiras, parodias, caricaturas y farsas, cuyo mayor propósito es la negación de ciertas convenciones literarias³².

Podemos considerar, entonces que estos «Celuloides Rancios» son una muestra de ese deseo de enfrentarse con las convenciones, no literarias, sino cinematográficas. Jardiel satiriza en ellos el cine que mayor éxito había tenido hasta la llegada del sonoro, ese primer cine de aventuras de Hollywood que dio origen a los seriales, heredero directo del folletín, y que mantenía al espectador en vilo. Jardiel juega con ventaja reflexionando sobre este cine un cuarto de siglo después y demostrando que es un espectador acostumbrado a él, y por ello conocedor de todos sus trucos.

³⁰ Enrique Jardiel Poncela: *Obras completas*, tomo I, p. 81 y Enrique Jardiel Poncela: *Obras completas*, tomo II, p. 1295). Tomo la cita a través de Paul W. Sheaver: *La primera época humorística de Enrique Jardiel Poncela* (Michigan: International University Microfilms Ann Arbor, 1985, p. 94).

³¹ Ibidem, p. 101.

³² Ibidem, p. 103.

El autor reconoció para sí la originalidad y autoría de este experimento, ya que parece ser que la práctica se extendió con éxito por otros países europeos:

Que he sido yo el único que enfrentado con la cinematografía ha creado una nueva forma de expresión en el cine al realizar por primera vez en 1933, los films cómico retrospectivos «Celuloides rancios» y que cuanto se ha hecho después en este sentido no ha sido sino el cínico plagio y la descarada copia de una invención que me corresponde a mí por entero ³³.

Posteriormente en España se proyectaban películas de Laurel y Hardy con una voz que las comentaba generalmente a través de horriblos pareados, pero la experiencia de Jardiel en la que la sonorización manipulaba el argumento, pues sacaba de su contexto muchas de las situaciones, se aproxima más a lo que Woody Allen hizo en el año 1966 en la película *What's Up Tiger Lily?*, conocida en España como *La tigresa*, en la que sonorizó de modo humorístico los diálogos de una película japonesa de espías, con lo cual la convirtió en un total despropósito.

En el año 1938 repitió la práctica haciendo los «Celuloides cómicos» con música del maestro Guerrero, e incluso en 1939 llegó a sonorizar cómicamente un largometraje español, *La cortina verde*, dirigido en 1916 por Ricardo de Baños, según la obra del mismo título de Julio Dantás. Jardiel bautizó esta película como *Mauricio o una víctima del vicio*, llegando a rodar incluso escenas contemporáneas como prólogo y epílogo del film. Según sus palabras, llevó a cabo este trabajo porque la película original era un drama «de una estupidez tan alucinante» que aún visto en la confusión del negativo le conmovió «sólo como la estupidez humana es capaz de conmovier un alma» ³⁴.

La estructura de los «Celuloides rancios» tal y como aparecen recogidos en *Exceso de equipaje* es la siguiente:

— Título humorístico: por supuesto distinto del original, seguido de un subtítulo que define el género, como ya había hecho en los cinedramas, creando así una serie de subgéneros tan específicos que resultan realmente jocosos. Así «Emma's Dilemma» pasa a ser para Jardiel «Emma la pobre rica (Drama de matrimonios por interés y venenos activísimos)». «The great train robbery» (1903), se titulará «Los dos ex-presos y el expreso (Drama lleno de expresión)». «The chorus girl» (1908), se titulará «Cuando los bomberos aman (Drama de la triste vida teatral)», «The heart of Waleska» (1905), será bautizada por Jardiel como «Ruskaia Gunai Zominovitz (Drama ruso zarista de amor y miseria)». «For the man she loved» (1907) recibirá como título «El

³³ R. Flórez, p. 282.

³⁴ *Ibidem*, p. 188.

amor de una secretaria (Drama lleno de pasión de robo y de negocios); y finalmente «The twin dukes and the dukess» (1905) pasará a llamarse «Calvario de un hermano gemelo (Drama de amor y psiquiatría)», como si prefigurase su obra *Tu y yo somos tres* escrita en 1945, subtitulada: «Comedia psicoilógica en dos actos».

– Resumen en verso del argumento. En dos estrofas de arte mayor de cuatro versos con distintas combinaciones de rima consonante. Los últimos versos acaban generalmente aludiendo al hecho de que el narrador va a callar para que comience la producción.

Por ejemplo, veamos el de «Los dos ex-presos y el expreso»:

Después de ver dramas de robos a cientos
Y de ver asaltos de trenes a miles
hoy vais a ver uno del mil novecientos
que ocurre entre gente de ferrocarriles
Cuatro ex presos huidos tal vez de Sing-Sing
roban un expreso que va a Nueva York...
Pero... comencemos que será mejor,
Pues si no se empieza no se llega al fin (*Exceso...*, p. 287).

– El comentario humorístico del argumento original.

– Una moraleja jocosa, por ejemplo «no debe uno casarse por interés... más que en el caso de que necesite dinero (*Exceso...*, p. 286) o «Cuando los bomberos aman lo hacen con mucho fuego» (p. 294) y en otros casos jocosa y absolutamente absurda e inesperada dentro del contexto: «En Rusia durante el zarismo no hacía tanto frío como ahora» (p. 297).

Jardiel en estos textos ironiza sobre los personajes y situaciones típicas implicándose a sí mismo e implicando al lector-espectador buscando así su complicidad:

– Ironía sobre los personajes: «una muchacha triste, sin salud, sin colores» (p. 283), donde juega con el hecho de que no tenía colores porque las películas eran en blanco y negro. «El Dr. Harold Tilbury, el cual disfruta de las narices más largas de toda América» (p. 284), y luego comenta «El doctor al que le han crecido las narices por efecto de las lluvias del pasado invierno, dice que volverá» (p. 285). «Helen que lleva por sombrero la pantalla de una lámpara de gabinete...» (p. 291). Otra vez comenta acerca de un espectáculo: «Coro de soldados del ejército ruso de antes de Lennin. Viéndolos tan birriosos uno comprende porqué triunfó el Comunismo en Rusia» (p. 292).

– Otras veces recurre más directamente aún a la complicidad del espectador para la descripción de los personajes. «Aparece en escena el jefe de ventas de la casa, que también adora a Connie, y al cual no hay más que verle para comprender que es un canalla cinematográfico» (p. 299). O «El gran duque Fedoro, excesivamente uniformado como siempre se siente sin ganas de

bailar bailes rusos, lo que para un espectador sagaz quiere decir que está enamorado. Por lo demás ya es sabido que el pueblo ruso es apasionadísimo. ¿No eran rusos Romeo y Julieta? Digo no, no eran rusos; bueno, pero merecían serlo» (p. 296).

– En otros casos ironiza más que sobre personajes sobre situaciones lo que nos recuerda a sus «Veinte teoremas sobre películas de aventuras», recogidos también en *Exceso de Equipaje*³⁵ (pp. 485-486). Así dice:

Y ahora atención, que viene lo gordo. Los sobrinitos de Helen, que son un poco idiotas los angelitos, y a quienes encanta recorrer la casa con una vela encendida, pasan al gabinete, decididos a complicar las cosas todo lo posible. Se meten debajo de la mesa, esta vez con propósitos inexplicables. Al salir de allí tiran la mesa y el quinqué. Los niños han hecho varias películas y saben que este es el momento del fuego, por lo cual salen pitando... ¿escaleras abajo? No. Escaleras arriba, porque si no no habría drama (p. 293).

– Interpela a los personajes en la línea del narrador de folletín:

«Alto, Jacobo. ¡No bebas, Jacobo!... ¡Maldición!, no no nos ha oído. Demasiado tarde (p. 285).

– A veces la situación burlesca va más allá, pues es acerca de un procedimiento cinematográfico. Por ejemplo el movimiento ralentizado del cine mudo. «Ya en 1903 el cine se hacía con rigurosa naturalidad. Para convenirse no hay más que ve lo naturalmente que se mueve el maquinista (p. 287); o sobre el uso de la elipsis: «Y como no es cosa de seguirle por las calles, volvemos a encontrarlo tomando por asalto su castillo como en el siglo XII» (p. 302).

Esta burla acerca del propio procedimiento cinematográfico la encontramos también en *El amor sólo dura 2000 metros* cuando uno de los directivos de la productora dice: «Los actores están tan mal iluminados, que todos parecen el asesino», (*Obras completas* II, p. 87) refiriéndose claramente a la técnica de luces y sombras del cine negro debida a que la mayoría de los directores y técnicos de fotografía y decoración eran alemanes huídos del nazismo que procedían del expresionismo. Por cierto, que este comentario nos recuerda a

³⁵ Estos teoremas aparecen recogidos en dicho libro desde las pp. 485-486.

Y en ellos podíamos leer cosas como:

– «El papel comprometedor se cae siempre al suelo al sacar el pañuelo del bolsillo para enjugarse el sudor el amigo del periodista».

– «La lucha a brazo partido empieza en el segundo piso y acaba en la planta baja, después de romper durante ella el barandado de la escalera y la mesa del centro del salón».

– «La mecha de la bomba se quita minuto y medio antes de que estalle».

– «Los automóviles de los bandidos pasan bien por todas partes. Los de los perseguidores acaban volcando en el terraplén donde los otros no hicieron más que dar un derrapazo».

– «El policia que se pasea ante la fachada del banco no se entera de nada hasta que el vigilante de noche no aparece, arrastrándose y moribundo, en el umbral de la puertas».

algo que leemos en el fascinante prólogo de Eloísa está debajo de un almendro, fechada en 1941, que transcurre en un cine de barrio, cuando uno de los espectadores dice que: «nos han dao [sic] unas butacas muy laterales, de esas que hacen ver la película de perfil y tos [sic] los personajes se me antojan el traidor»³⁶. Con esto demuestra la asimilación de los códigos cinematográficos por parte del público español de comienzos de la postguerra; ese mismo público que acudía a la fábrica de sueños para descansar de unas pesadillas, que al contrario de las que había detectado Jardiel en Hollywood³⁷, desde luego no eran de celuloide, pero eso ya sería otra historia.

Universidad Complutense

³⁶ Utilizo la edición, con prólogo de Alfredo Marqueríe de Enrique Jardiel Poncela: *Eloísa está debajo de un almendro* (Madrid: Biblioteca Básica Salvat, 196), p. 28.

³⁷ Recordar el final de «Noche de estreno en Fox Hills», «Hollywood a esa hora, descansa ya, con pesadillas de celuloide» (*Exceso de equipaje*, p. 94) que sería una buena definición para aplicarla a su obra *El amor sólo dura 2000 metros* en la que se critica, de modo acertado o no, la deshumanización de Hollywood. Jardiel se empeña en demostrar que también la fábrica de sueños produce pesadillas de celuloide e incluso se permite acabar con unos versos al estilo del «Grito hacia Roma» de *Poeta en Nueva York*, de García Lorca en los que también se ve esta crítica. Hemos de salvar, por supuesto las distancias estéticas entre Lorca y Jardiel, ya que en los versos de Jardiel encontramos auténticos rípios: «Y millones de habitantes/pequeños como guisantes»; rípios algunas veces intencionadamente humorísticos: «en el verano un calor/ de tal modo abrasador/ que mata al gobernador/ y a los doce o trece agentes/ que lleva alrededor»; pero encontramos unos versos finales que aunque tampoco se libren del rípio, sí respiran un auténtico aliento surrealista de deshumanización de lo humano y de humanización del objeto:

«Hombres de un sólo perfil/ con la nariz infantil/ y los corazones viejos./ El cielo pilla tan lejos /que nadie mira a lo alto /Radio. Brigadas de asalto/Garajes con ascensor/Cemento. Acero. Basalto/Sed. «Coca Cola». Sudor/Prisa. Bolsa. Sobresalto/Y dólares, y un dolor; un infinito dolor/corriendo por el asfalto/entre un «Cadillac» y un «Ford» (*El amor sólo dura 2000 metros* en *Obras Completas*, tomo II, Barcelona, AHR, 1969, 5ª ed., pp. 153 y 154).