

Jardiel, prohibido por la censura franquista

Berta Muñoz Cáliz

Al comienzo de los años cuarenta, a pesar de haber apoyado el alzamiento de 1936 y de haber manifestado su adhesión al régimen surgido tras la guerra civil, Jardiel Poncela sufrió la prohibición de varias de sus obras y severos cortes en muchas de ellas. De esta forma, se convertiría en el autor más censurado de todo el teatro de humor de raíz vanguardista en esta década, dado que ni los dramaturgos del grupo de “La Codorniz” (Miguel Mihura, Álvaro de Laiglesia, “Tono”), ni otros como los comediógrafos López Rubio o Edgar Neville –únicamente Ruiz Iriarte tuvo graves problemas para la autorización de dos de sus obras¹– sufrieron la prohibición total de ninguno de sus textos.

La explicación de la aparente incongruencia que supone el que se censure a un autor de la tendencia de Identificación² (en realidad, durante los años cuarenta, al no existir ninguna otra con posibilidad de subir al escenario, todas las prohibiciones afectarán a autores de esta tendencia), puede buscarse en la diversidad de “familias” ideológicas que se aglutinaban en torno al régimen de Franco. Así, puede resultar significativo el hecho de que con anterioridad a 1941, año en que los católicos ultraderechistas se hacen cargo de la censura, el autor de *Eloísa...* no sufriera ninguna prohibición, mientras que posteriormente, ya en 1943, se le prohibieran dos obras que habían sido autorizadas en 1939 (*Las cinco advertencias de Satanás* y *Usted tiene ojos de mujer fatal*). Y es que, paradójicamente, cuando en el año 41 se le retira la responsabilidad de los Servicios de Prensa y Propaganda (de los que dependía la censura teatral) a los que habían sido sus principales artífices, los falangistas más afines al fascismo europeo encabezados por Serrano Súñer, la censura, ahora bajo la responsabilidad del falangista católico Gabriel Arias Salgado (al frente de la Vicesecretaría de Educación Popular desde 1941, y del Ministerio de Educación y Turismo entre 1951 y 1962), se irá robusteciendo mediante la creación de un amplio aparato burocrático que facilitó la persecución de cualquier expresión contraria al *nacional-catolicismo*.

En este sentido, cabe destacar el paralelismo entre las prohibiciones de los textos de los autores de vanguardia que apoyaron el levantamiento en España y la postergación sufrida por los creadores del movimiento futurista –cuya vinculación con la obra de

Jardiel ha sido señalada por Ángel Berenguer³– en la Italia de Mussolini, cuando tras la vuelta a los valores de la tradición, la retórica vana y triunfalista, y el culto de la *romanidad* y de la patria, dichos creadores fueron progresivamente marginados del arte oficial al servicio del estado fascista, tal como describe Victoriano Peña⁴.

Aunque en los respectivos expedientes no se conservan informes que expliquen los motivos de las prohibiciones de las obras citadas, los ejemplares censurados de ambos textos muestran múltiples tachaduras que pueden orientarnos en este sentido⁵. Como muestra, veamos algunos de los fragmentos tachados en el ejemplar de *Las cinco advertencias de Satanás*:

“RAMÓN.- [...] La mujer y la corbata que él desea son siempre la corbata y la mujer que deseo yo. Sólo que yo no tengo dinero y él sí. Y como por poco que cuesten, las mujeres y las corbatas siempre cuestan algo, tu amo puede darse la satisfacción de tenerlas nuevas y yo me veo obligado a aguardar a que me las traspase”. (Acto I, pág. 229).

“RAMÓN.- ¿Quién dijo que cuesta más vestir a una mujer que desnudarla?”. (Acto I, pág. 238).

“RAMÓN.- [...] si te gusta, no tienes más que decirlo. Te la cedo barata [...]”. (Acto II, págs. 280-281).

En ellas, tratamiento desmitificador de las relaciones de pareja, tan propio de Jardiel, se alejaba en exceso de la moral del *nacional-catolicismo*, lo que probablemente originó el rechazo de los censores.

En cuanto al libreto de censura de *Usted tiene ojos de mujer fatal* (prohibida en noviembre de 1943 y autorizada de nuevo en diciembre de 1945⁶), aparece tachada incluso la acotación inicial, en la que se describe el ambiente que había de representar la escenografía: “(... *La escena, puesta con un sentido personalísimo, es una de esas habitaciones que atraen por igual a las mujeres formales que a los hombres informales; una de esas habitaciones pintorescas y voluptuosas donde todo se combina para formar confidenciales rincones, en los cuales es frecuente que –al anochecer– las visitas femeninas se detengan largos ratos a inquirir detalles y a hacer preguntas, aunque sin aguardar nunca –naturalmente– las respuestas. Los asientos son amplios, cómodos y resultan propicios a cualquier decisión; las luces están instaladas de modo imprevisto, y en cuanto a los muebles, son tan selectos que ninguno vale para nada.*)”. En este caso, además de las posibles connotaciones eróticas del aspecto de la habitación, o de la palabra “amante”, también tachada y sustituida por “novio”, se tachó una expresión

como “¡Viva España!”, que se sustituyó por “¡Viva el mundo!”, quizá por creerla poco adecuada en el contexto de una obra de humor.

Además, se prohibió durante unos meses *Madre (el drama padre)*⁷. Esta obra fue presentada por la compañía de Tirso Escudero en noviembre de 1941 para representarla en el Teatro de la Comedia, y se autorizó con algunos cortes. El censor que autorizó el texto, E. Romeu, señaló que su valor artístico era “bueno”, y escribió: “Todas las características cada día más acusadas en la obra de Jardiel se hallan en esta obra, que ni es comedia, ni drama policiaco, ni drama, etc., y sin embargo tiene una ingeniosidad y gracia muy determinada, sin recurrir a bajezas ni chabacanerías. El prólogo es lo mejor de toda ella, con su ambiente misterioso que prepara al espectador y le intriga. Toda la escena del primer acto con las prisas y jaleos de la cuádruple boda está llena de la mejor gracia y animación; a partir de aquí la obra pesa un poco y el acto último con su acumulación de soluciones que no lo son, es lo más flojo de toda ella. Hay una inmoralidad latente como suponen desfalcos, robos, asesinatos, suplantaciones de personalidad, pero como todo ello es subalterno [sic] y no trasciende a mayores, pasa a segundo término. El diálogo es movidísimo, lleno de gracejo y finura de observación siempre –como es natural, tratándose de este autor– del lado ridículo de las cosas. Valor de representación bueno. Puede autorizarse”.

La obra se estrenó en diciembre de 1941 y fue prohibida en enero de 1942, “por palabras y conceptos juzgados como opuestos a la moral del Movimiento”. Jardiel envió entonces al Vicesecretario de Educación, Arias Salgado, un ejemplar corregido acompañado de una carta en la que solicitaba que se volviese a autorizar la representación de su obra. Poco después, en marzo de ese año, a pesar de que se pensó que autorizarla tras haberla prohibido supondría una “carencia de rigor” en las decisiones de la censura, la obra fue autorizada con “notables tachaduras en su texto”. Aún en octubre de 1944 la obra fue enjuiciada de nuevo y se volvieron a emitir nuevos informes. En esta ocasión, el religioso Constancio de Aldeaseca optaba por prohibirla, pues, en su opinión, “A partir del matrimonio de las cuatro hermanas con los cuatro hermanos, la obra se torna inaceptable. El cuádruple matrimonio, posible dentro de su rareza y moralmente intrascendente, es ocasión para que salgan a la luz pública enredos y bajezas pasados y presentes, que manchan la vida privada de varios personajes. Con la intriga, que aumenta a medida que la obra camina hacia su final, crecen las inmoralidades que se descubren, de suerte que éstas a última hora alcanzan y manchan casi a todos los personajes en forma y grado indudablemente desmoralizadores. Por

estos motivos, estimo que no puede autorizarse. Tal vez no sería difícil al autor hallar un desenlace, siquiera tolerable, en el caudal abundoso de su ingenio”. Guillermo de Reyna, en cambio, señaló que la obra carecía de tesis; que se trataba de un “Disparate entretenidísimo y ya sancionado por el unánime aplauso de crítica y público”, cuyo valor teatral era “Magnífico. Movido y de excepcional dominio de los resortes escénicos”, por lo que su juicio era “Favorable” a la representación. Sin embargo, prevaleció el juicio del censor eclesiástico, pues la obra fue prohibida. Unos días después, los religiosos Constancio de Aldeaseca y Fray Mauricio de Begoña realizaron un informe conjunto en el que proponían una serie de modificaciones, hasta que, finalmente, en enero de 1945 volvió a ser autorizada. Dichas modificaciones fueron las siguientes: “1º) En el acto primero, en que aparecen las cuatro hermanas vistiéndose para la boda, hay que eliminar todo gesto o acción provocativa; 2º) En el segundo acto hay que eliminar igualmente que aparezcan en cama. Bastaría que se las viera desfallecidas sobre sillones, etc.; 3º) Modificar toda insinuación de persistencia en el amor incestuoso de los novios (Acto segundo); 4º) Que el lío de las mellizas y mellizos se resuelva de forma que sea posible el matrimonio, y se corrija [sic] la obra de acuerdo con este desenlace final”.

*A las 6, en la esquina del bulevar*⁸ fue otro de los textos que encontraron problemas para ser autorizados. Guillermo de Reyna, en un contradictorio informe, señaló que carecía de matiz político y religioso, y calificó así su valor literario: “Bueno. Dentro de la pequeñez de un juguete cómico, los diálogos son limpios, graciosos y llenos de gracia. La obra que está muy inocentemente tratada, no creo que resulte disolvente, a pesar de sentar una conclusión inaceptable”. Como pieza teatral, le pareció “Buena. Se trata de una obra ligera, graciosa, entretenida y bien escrita, que por su desarrollo puede aceptarse perfectamente y que por su tesis (descarnada) debe prohibirse”. Dicha tesis, según él, era que “Todos los maridos engañan a sus esposas”. De modo que, a pesar de que en el apartado referido a la posibilidad de su representación escribió “Favorable”, después anotó: “En virtud de las manifestaciones expuestas, suspendo el juicio y no hago propuesta”. Fue leída entonces por Gumersindo Montes Agudo, quien enjuició así su valor literario: “Correctamente escrito, se trata de un paso de comedia sin pretensiones; distraída y escrita con un lenguaje sencillo y ameno”. En cuanto al valor teatral, escribió: “Dada su poca duración, la obra no tiene gran movimiento escénico.- Los personajes, bien perfilados en medio de su tono burlesco y caricaturesco.- El

diálogo es chispeante, sin demasiadas concesiones al chiste fácil ya que la gracia se pretende principalmente esté en las situaciones”. En el “Juicio general” sobre la obra señaló que “El humorismo de que hace gala el autor es algo cínico y desenfadado, deprimente, porque la esposa queda en una postura desairada frente a la amiga”. pero dictaminó que podía representarse, pues “No hay situaciones violentas, ni puede considerarse dañe a los principios morales, ya que el tema, tratado bastante limpiamente, apenas tiene consistencia argumental”. El Jefe del Departamento de Teatro juzgó que a partir de estos informes no podía llegarse a una conclusión definitiva, por lo que él mismo leyó la obra y advirtió en ella “un pesimismo moral, si bien amortiguado por estar encuadrado dentro de lo cómico”; ante la duda, dejó la decisión del dictamen definitivo en manos del Jefe de la Sección de Cinematografía y Teatro, que finalmente la autorizó.

Otros textos sufrieron cortes en mayor o menor medida, como *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (cuyo título sustituyó a otro anterior, *Morirse es un error*, por razones políticas), *Una noche de primavera sin sueño*, a la que le fueron impuestos catorce cortes, más la sustitución de la palabra “divorcio” siempre que apareciera por “separación”, y *Margarita, Armando y su padre*, que sufrió varios cortes “por razones de oportunidad política”, entre otras; e igualmente se le prohibieron algunas de sus novelas⁹.

Especial atención merecen las cartas escritas por el autor para solicitar la autorización de sus obras, en las que Jardiel se vale de la retórica oficial del régimen en estos años, (desde los saludos: “¡Arriba España!”, “¡Saludo a Franco!”, “Saludando brazo en alto”; hasta la forma de escribir la fecha: “1939. III año triunfal”), para hacer constar su afinidad con el régimen ante los responsables de la censura; de hecho, en la citada carta a Gabriel Arias Salgado, uno de los datos que utiliza para identificarse es su número de afiliación al partido único, FET y de las JONS.

Que el régimen de Franco defraudó las expectativas de varios sectores que lo apoyaron (carlistas, ciertos falangistas, ciertos católicos...) es algo más que sabido. El propio Jardiel, cuya afinidad con el régimen siempre se basó más en el rechazo hacia las ideas socialistas y democráticas de los vencidos que en el entusiasmo hacia ninguna de las ideologías de los vencedores, en 1947 mostraba un profundo desencanto hacia la política: “Jamás he sido un hombre de derechas o de izquierdas. Me gustaron siempre las ideas inherentes a los dos bandos y con su mezcla estaba hecha mi ideología

ecléctica¹⁰”. Palabras que, por otra parte, sintonizaban en cierta forma con el apoliticismo que desde del final de la II Guerra Mundial fue fomentado por el propio gobierno franquista.

De este modo, la censura de las obras de Jardiel evidencia la imposibilidad de que cualquier proyecto artístico, incluidos aquellos que muestran una cierta afinidad ideológica al régimen, pudiera desarrollarse libremente en un contexto totalitario como el de la España de estos años.

¹ Vid. Víctor García Ruiz, “Los mecanismos de censura teatral en el primer franquismo y *Los pájaros ciegos* de V. Ruiz Iriarte”, *Gestos*, 22 (Noviembre 1996), págs. 59-85; así como “Sociedad, prensa y autocensura en el franquismo: la frustrada recepción de *Los pájaros ciegos* de V. Ruiz Iriarte (1948), *Gestos*, 24 (Noviembre, 1997), págs. 119-133.

² Utilizo la terminología propuesta por Ángel Berenguer en sus estudios sobre el teatro español contemporáneo. Vid. especialmente “El teatro y su historia. Reflexiones metodológicas para el estudio de la creación teatral española durante el siglo XX”, en *Las Puertas del Drama (Revista de la Asociación de Autores de Teatro)*, núm. 0 (Otoño 1999), págs. 4-17; así como Manuel Pérez, “Apuntes para el estudio de la creación teatral española del siglo XX (Presentación esquemática del método historizador de Ángel Berenguer)”, en *Las puertas del Drama*, ibíd., págs. 18-21.

³ Ángel Berenguer ha señalado esta vinculación tanto a lo largo de su labor docente como en un libro de inminente aparición: “En su práctica escénica, Jardiel recoge una tradición bien establecida en el teatro y en el arte del siglo XX. En realidad, sus conceptos recuerdan enormemente a los manifiestos de los futuristas, cuyo reconocimiento en la Italia fascista serviría de pasaporte a los humoristas españoles de la época”. (*Historia del Teatro Español del Siglo XX*, Volumen III, Madrid, Biblioteca Nueva, en preparación). En cuanto a la adscripción vanguardista de Jardiel, véase Cristóbal Cuevas García (ed.), *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor* (Actas del VI Congreso de Literatura Española Contemporánea. Universidad de Málaga, 1992), Barcelona, Anthropos, 1993; especialmente el artículo de María José Conde, “La vanguardia y el teatro de Enrique Jardiel Poncela”, págs. 79-97.

⁴ *Intelectuales y fascismo. La cultura italiana del “Ventennio fascista” y su repercusión en España*, Granada, Ediciones Adhara, 1993, pág. 48.

⁵ Expedientes 163-39 y 322-39, archivados en las cajas 71.377 y 71.378 del Archivo General de la Administración Civil del Estado, respectivamente. (Sección de Cultura, IDD 44).

⁶ Datos del fichero del Archivo General de la Administración y del expediente citado.

⁷ Expediente 2664-41, caja 78.000.

⁸ Expediente 4170-43, caja 71.401.

⁹ Eva Jardiel escribe: “Sé que mi padre, que guardó tanto silencio ante la censura de sus libros, no volvió a escribir novelas por eso, por los problemas que tenía con ellas”. (“Así era mi padre”, en *Sábado Gráfico*, 741, 14 de agosto de 1971, pág. 13. Citado por Roberto Pérez, “Introducción” a Enrique Jardiel Poncela, *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, Madrid, Cátedra, col. Letras Hispánicas, núm. 325, 1997², pág. 21.

¹⁰ *Obra inédita*, en *Obras completas*, vol. VI, págs. 777-862. Citado por María José Conde Guerri, “Introducción” a *Eloísa está debajo de un almendro. Las cinco advertencias de Satanás*, Madrid, Espasa Calpe, col. Austral, 71, 1995¹⁹, pág. 19. El autor niega su filiación con cualquier movimiento cuando narra el ataque que sufrió por parte de un grupo de exiliados españoles en el Teatro Artigas de Montevideo: “Se me acusó de falangista, de franquista y de fascista y no sé cuántos “istas” más. (Enrique Jardiel Poncela, “Carta sobre su estancia en Uruguay”, en *Obra inédita*, Barcelona, AHR, 1967, pág. 237. Citado por Luis Alemany, “Introducción” a Jardiel Poncela, *Pero... ¿hubo alguna vez cinco mil vírgenes?*, Madrid, Cátedra, col. Letras Hispánicas, núm. 275, 1996, pág. 25. Años antes de mostrar este escepticismo político había redactado textos como la apologética “Carta sobre la Guerra Civil española, dirigida al periodista mexicano De María y Campos” (*Obra inédita*, ibíd., págs. 113 a 240), citado por Luis Alemany, “Introducción” a *La tournée de Dios*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, pág. 40.