



Eloísa está debajo de un almendro (Rafael
Gil, 1943)

Análisis de una adaptación

Jorge Martín García
Universidad de Salamanca

INTRODUCCIÓN: JARDIEL PONCELA Y EL CINE

Cinematógrafos.- Lugares oscuros en los que
hay demasiada luz.
Jardiel Poncela, *El libro del convaleciente* (1939).

En la década de los veinte surge en España un grupo de humoristas con una serie de características comunes: la búsqueda de una renovación del humor más acorde con las vanguardias artísticas de la época, su producción en diversos medios: desde revistas de humor (1) como *Buen Humor* o *La Codorniz*, al teatro, pasando por la novela o el cuento.

También coincidían en el interés por otras manifestaciones artísticas como el *music hall* o el cine (Domínguez Leiva, 2001, 105).

Miguel Mihura, Antonio Lara “Tono”, Neville, López Rubio y Jardiel Poncela serían los principales nombres de ese grupo (2). Fernando Lara y Eduardo Rodríguez (1996, 21) señalan esta lista de “cinco hombres que tuvieron parecidas andaduras y que de los cortos relatos satíricos pasaron poco a poco al teatro y al cine”.

Miguel Mihura tuvo una estrecha relación con el mundo del cine (3): colaboró redactando guiones y diálogos para distintos cineastas, desde su hermano Jerónimo a Berlanga, doblando en CEA, e incluso con “Tono” -con el que colaboró en varias obras teatrales- realizó un experimento llamado *Un bigote para dos* (1940) consistente en doblar de forma humorística una vieja película muda (4).

Edgard Neville escribió guiones -en EE.UU. de 1929 a 1931- y realizó varias películas como: *La torre de los siete jorobados* (1944) o *La vida en un hilo* (1945). También José López Rubio redactó guiones en EE.UU. y convenció a Jardiel para que fuera a Hollywood a escribir para la Fox (5).

Enrique Jardiel Poncela (Madrid 1901- íd. 1952) (6), como autor teatral, tuvo una clara intención de renovar el teatro cómico de entonces -dominado por el sainete, el “astracán” y la alta comedia (7)- con una propuesta considerada una “auténtica novedad en la época” (Villalba García, 1999, 551).

Su reforma del humor consistía en una evasión de la realidad por medio de lo inverosímil, a pesar de que tuvo que hacer algunas concesiones para asegurar el contacto de sus obras con el público, Jardiel introduce diversos elementos novedosos en sus comedias: (8) lo intrascendente, la fantasía “desbocada”, un humor intelectual e inteligente basado en una nueva concepción de la comicidad (9), además “hizo uso de elementos de pertenecientes a otros campos artísticos (circo, cine, music-hall)” (Villalba García, 1999, 554).

Este último punto, la relación de Jardiel con el cine va a ser el arranque del presente trabajo.(10) Uno de sus primeros contactos con el cine fue la participación en el guión de *Una noche de primavera sin sueño* (1927), de Carlos Fernández Cuenca (11), pero el hecho decisivo que vinculará a Jardiel Poncela con el séptimo arte será su contratación como guionista por la Fox.

En Septiembre de 1932 parte por vez primera hacia Hollywood; allí se dedica a hacer diálogos y guiones de encargo; incluso hizo de actor -en *La viuda romántica* de Louis King, en *Primavera de Otoño* Eugene Fade y posteriormente (1937) en la adaptación de *Usted tiene ojos de mujer fatal* de Parellada (Riambau y Torreiro, 1998, 115 y ss.)- hasta que concluye, en Mayo de 1933, su primera estancia en EE.UU. Su segundo viaje a Hollywood comienza en julio de 1934 y se alargará hasta marzo del año siguiente.

En esta ocasión, a parte de ejercer la labor de guionista, llegará a dirigir la primera “película en verso” (12): *Angelina o El honor de un Brigadier* (1934). Dejando a un lado su trabajo en Hollywood, el estilo de vida norteamericano no acabó de convencerle (13) y lo satirizó en obras como *El amor sólo dura 2000 metros* (1941) o el monólogo *Intimidades de Hollywood* (1933)-representado a la vuelta de su primer viaje- en el cual Jardiel se burla de la manera de rodar en Hollywood y desmitifica el *star system*. Pero también tuvo experiencias positivas, de hecho, entabló relaciones amistosas con talentos de la talla como Chaplin (14).

Entre ambos viajes a EE.UU., Jardiel escribe en París (1933) -también por encargo de la Fox- los *Celuloides Rancios*: una serie de textos destinados a comentar, de forma humorística, seis viejas películas mudas rodadas entre 1903 y 1908 (15). Más tarde repitió la experiencia en dos ocasiones: *Celuloides cómicos* (1938) y *Mauricio o una víctima del vicio* (1939),

Con el fin de la guerra y la llegada del franquismo, la labor de Jardiel relacionada con el cine se ve disminuida (16), a pesar de tener cierto éxito y prestigio en las principales cinematografías hispanoamericanas, en España la “animadversión que le dispersaron prohombres del primer franquismo, le hizo un nombre sospechoso entre la profesión” (Riambau y Torreiro, 1998, 115).

Pero no sólo el cine está relacionado con la obra de Jardiel de forma directa, en lo profesional; la influencia llega al resto de su labor literaria. Tanto en su prosa, ya sea en sus novelas, cuentos, máximas... -como la que encabeza esta introducción, toda una greguería- como en su teatro, encontramos innumerables referencias al mundo del cine.

Desde la cita de personajes cinematográficos, actores famosos y películas; pasando por el uso de situaciones o escenarios -como veremos mas adelante- propios del cine; ya que este fue muy influyente en muchos literatos de la época (17).

Otra conexión que puede hacerse entre Jardiel Poncela y el cine está en la gran cantidad de adaptaciones que se han hecho de sus obras como: *Una noche de primavera sin sueño* (1964, por T.V.E), *Margarita, Armando y su padre* (1939, Francisco Múgica), *Un adulterio decente* (1964, Rafael Gil), *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (1977, T.V.E), *Las cinco advertencias de Satanás* (1945, Julián Soler; 1969 José Luis Merino), etc. (18). Una de estas adaptaciones es la que rodó en 1943 Rafael Gil basándose en la comedia de Jardiel *Eloísa está debajo de un almendro*; la comparación entre la obra literaria y la fílmica va a ser el cometido de este trabajo.

Para ello, se va a seguir, de forma aproximada, el esquema que propone José Luis Sánchez Noriega (2000, 138-140), con tres partes principales: en primer lugar señalaremos diversos datos acerca de la naturaleza del texto literario y del film: edición del libro y ficha técnica de la película, también datos relativos al autor de ésta y al lugar que ocupan las obras -literaria y fílmica- en la producción de sus autores.

La segunda parte va a consistir en la segmentación de las obras para un mejor análisis comparativo, de forma que podamos desmenuzar, por ejemplo, la obra teatral en escenas, la fílmica en secuencias y así poder cotejar mejor diversos aspectos relativos a los dos textos, como la estructura, uso del tiempo, etc.

El análisis de la adaptación y sus procedimientos va a ocupar la fundamental parte tercera: se va a comparar el uso del punto de vista, la existencia de supresiones o amplificaciones; se señalarán los añadidos, los cambios, etc. Para terminar, habrá una valoración que mostrará las conclusiones del presente trabajo.

1. TEXTO LITERARIO Y TEXTO FÍLMICO

1.1 Datos acerca de los textos.

Texto literario: *Eloísa está debajo de un almendro* de Enrique Jardiel Poncela, estrenada en el Teatro de la Comedia de Madrid, en el mes de Mayo de 1940 (19).

Texto fílmico: *Eloísa está debajo de un almendro* (1943), 73', blanco y negro, producida por Cifesa (España). *Dirección:* Rafael Gil. *Guión:* Rafael Gil. *Fotografía:* Alfredo Fraile. *Música:* Juan Quintero. *Reparto:* Amparo Rivelles (20) (Mariana), Rafael Durán (Fernando), Guadalupe Muñoz Sampedro (21) (Clotilde), Juan Espantaleón (Ezequiel), Mary Delgado (Julia), Juan Calvo, Joaquín Roa, José Prada, etc.

Cuarto premio a la mejor película, del Sindicato Nacional del Espectáculo (1944) (22).

1.2 Contexto de producción.

Ya hemos comentado, sucintamente, el papel de Jardiel Poncela dentro del teatro cómico español. *Eloísa...*, su undécimo título, se estrenó en 1940 con gran éxito. Supuso otro paso, por parte del autor, en la búsqueda de un humor nuevo, de un teatro basado en lo inverosímil. Son bastante reveladoras las palabras de Jardiel acerca de sus objetivos:

“Cuando yo empecé, el teatro cómico consistía en hacer chistes con los apellidos, y aquello se moría.

Yo decidí cambiar por completo la línea mediante la posible novedad de los temas, peculiaridad en el diálogo, supresión de antecedentes, posible novedad, novedad en las situaciones, novedad en los enfoques y desarrollos”.

Rafael Gil (1913 - 1986), prolífico director cinematográfico, con una carrera de cuarenta años y más de ochenta títulos (23). Podemos destacar que, aparte de rodar la adaptación de *Eloísa...*, llevó al cine otra obra de Jardiel -*Un adulterio decente* (1964) - además, colaboró con Mihura en: *La calle sin Sol* (1948), *¡Viva lo imposible!* (1958) y *Una mujer cualquiera* (1949). También rodó películas basadas en relatos de Wenceslao Fernández Flórez, como *Huella de Luz* (1942) o *Camarote de Lujo* (1957).

.Además, planeó rodar un film de episodios basados en relatos de Flórez, Miguel Mihura y Jardiel aunque al final no llegó a realizarlo (24). En cuanto a la película que nos ocupa, ya se ha mencionado que fue premiada; José Luis López señala que el director “capta perfectamente el fino humor literario del autor” (2000, 99), también se ha incluido en un listado de películas “válidas” (25) según diversos criterios de calidad: de la realización, de la actuación de los intérpretes, de los decorados, etc.

Fernando Ojeda regresa al hogar tras doctorarse en Bélgica. Allí lo reciben su tío Ezequiel y Dimas, el criado. Una vez en casa, descubre un retrato, un traje y una caja de música. Tras preguntar a Dimas y a su tío acerca del origen de esos objetos decide -por consejo de Ezequiel- ir a la casa de los Briones para resolver sus dudas. Los Briones son una familia de excéntricos: Edgardo lleva años acostado y viaja en tren con su imaginación, su hermana Micaela colecciona búhos y persigue ladrones todos los sábados. Mariana es hija de Edgardo y sobrina de la disparatada Clotilde. La llegada de Fernando a la casa, coincide con la entrada como mayordomo de los Briones de Leoncio. Éste, junto al hasta entonces mayordomo, Fermín, será testigo de los extraños hechos que van a acaecer. En su visita, Fernando conoce a Mariana y descubre que tiene una caja de música como la suya y que es idéntica a la mujer del retrato. Pasa el tiempo, Fernando y Mariana mantienen una relación, entonces aquel decide secuestrar a Mariana una noche para llevarla a su casa y aclarar el misterio que encierran los objetos que descubrió. Una vez en casa de los Ojeda, Mariana percibe que le resulta familiar. Incluso con la ayuda de Dimas descubrirá una alacena que contiene otros objetos misteriosos: un cuchillo, la manga de un vestido y unos zapatos, todos ellos manchados de sangre. De repente, ante Mariana aparece su hermana Julia, desaparecida hacía ya tres años. Por si fuera poco, en la

residencia de los Ojeda se van congregando unos y otros: los mayordomos Leoncio y Fermín -ahora al servicio de Fernando-, Ezequiel y su admirada Clotilde que a la vez, sospecha que el tío de Fernando pudiera ser un asesino, Micaela y Edgardo. Hasta Dimas se comporta de forma extraña, al final resulta que es un policía -el marido de Julia- disfrazado del criado.

.Al final, ante la expectación de unos y el asombro de otros, Edgardo resuelve el enigma: los objetos pertenecían a su mujer Eloísa que fue allí asesinada y enterrada bajo un almendro; él ocultó el crimen para encubrir a la autora: su perturbada hermana Micaela. Todo acaba bien: el policía decide no detener a Micaela a cambio de que la recluyan en un manicomio y Fernando y Mariana declaran su amor bajo los almendros.

2. ESTRUCTURA DE LOS TEXTOS

A pesar de que se ha intentado resumir la trama argumental de la obra -la sinopsis es del texto fílmico- puede comprobarse lo intrincado de esta, sobre todo en la última parte. En lo sustancial, el argumento es el mismo para los dos textos aunque presente algunas pequeñas diferencias que se señalarán más tarde. Entre la estructura de la obra teatral y la película hay también diferencias. Para poder señalarlas mejor, vamos a presentar dos pequeños esquemas, abreviando en lo posible. Primero, el texto teatral:

Escenas	Duración	Situación	Personajes
Prólogo: escenas 1-4	Pp. 51-61	En el cine, parodia del sainete.	Muchacha, la Madre, los Novios, espectadores, acomodador,...
Prólogo: escena 5	Pp. 62-76	Clotilde y Mariana llegan al cine.	A los citados arriba, se unen Clotilde y Mariana.
Prólogo: escena 6	Pp. 77-83	Aparición de Fernando y su tío. Éste queda con Clotilde a las doce.	Fernando y Ezequiel se añaden a los ya mencionados.
Acto I: escenas 1-5	Pp. 85-102	Casa de los Briones, antes de las doce. Leoncio es entrevistado por Edgardo y viaje imaginario de este.	Edgardo, Fermín, Leoncio, Micaela y Práxedes.

Acto I: escenas 6 y 7	Pp. 103- 105	Mariana y Clotilde llegan a la casa.	Mariana, Clotilde, Fermín, Leoncio, Micaela y Edgardo.
Acto I: escena 8	Pp. 106- 110	Llega Fernando, conversa con Mariana acerca de su misterio.	Mariana, Fernando y Práxedes.
Acto I: escena 9	Pp. 111- 112	Fernando conversa con los mayordomos y contrata a Fermín.	Fernando, Fermín y Leoncio.
Acto I: escenas 10- 12	Pp. 113- 122	Las doce. Micaela descubre a Ezequiel, que había quedado con Clotilde en el jardín. Sospechas de esta por las notas que descubre en la chaqueta de Ezequiel...	Micaela, Luisa, Fernando, Ezequiel, Clotilde, Mariana, Edgardo, Fermín, Leoncio y Práxedes.
Acto I: escenas 13- 14	Pp. 123- 127	Mariana ha sido raptada, Clotilde, decide ir a buscarla a casa de los Ojeda. Mientras, Ezequiel roba un gato y Edgardo "viaja" a Villalba...	Micaela, Luisa, Ezequiel, Clotilde, Edgardo, Fermín, Leoncio y Práxedes.

Escenas	Duración	Situación	Personajes
Acto II: escena 1	Pp. 128- 142	La una y media, Mariana y Fernando llegan a la casa de este. Ambos hablan acerca del misterio que atormenta a Fernando.	Fernando, Mariana y Dimas.
Acto II: escena 2	Pp. 143- 145	Mariana y Dimas descubren unos	Mariana y Dimas.

objetos en una alacena...

Acto II: escena 3	Pp. 146- 149	Llega Ezequiel, conversa con Fernando: sobre sus gatos, y la relación del padre de Fernando con los Briones. Se van al laboratorio a examinar unas hojas...	Dimas, Fernando y Ezequiel.
Acto II: escenas 4 y 5	Pp. 150- 157	Entran Clotilde y los mayordomos. Dimas se comporta de forma extraña...	Dimas, Mariana, Clotilde, Fermín y Leoncio.
Acto II: escena 6	Pp. 158- 162	Julia, hace acto de presencia ante su hermana, explicaciones, Mariana decide ir a ponerse el traje...	Fermín, Leoncio, Dimas, Mariana y Julia.
Acto II: escena 7	Pp. 163- 164	Fernando sabe que las hojas halladas son de almendro, le pide a Fermín que le ayude a cavar fuera de la casa...	Fernando, Leoncio y Fermín.
Acto II: escena 8	Pp. 165- 172	Aparecen Clotilde y Ezequiel, conversación cómica, Clotilde cree que Ezequiel es un asesino.	Ezequiel, Clotilde y Dimas.
Acto II: escenas 9-10	Pp. 173- 175	Llegan Micaela y Edgardo, se revela la identidad del falso Dimas, reencuentros...	Ezequiel, Clotilde, Dimas, Fernando, Micaela, Julia, Fermín, Leoncio y Edgardo.
Acto II: escena 11	Pp. 176- 179	Final: aparece Mariana con	A los anteriores se añade Mariana.

el traje de su madre,
 Edgardo
 explica el misterio,
 Clotilde
 descubre que Ezequiel es
 un "pelagatos"...

Las elipsis temporales vienen marcadas entre acto y acto de la obra; así, la historia que comenzaría durante la noche -en el cine- por lo menos minutos antes de las doce menos cuarto, continua a las doce en casa de los Briones y acaba a la una en la residencia de los Ojeda. Dentro de los actos hay continuidad y la historia dura lo que la representación. Las disimilitudes en el tratamiento del tiempo que hay entre los dos textos se tratarán más adelante. Ahora, pasamos a un breve esquema de la estructura de la película.

Secuencia	Duración	Situación, espacio, tiempo...
Prólogo	0-2'30 min.	Créditos, Macropuntuación: "Bruselas", Doctorado de Fernando y sumario de su viaje a España.
1	2'30-11'47	Pasan varios días, Fernando es recibido por su tío, descubre los objetos y le pregunta a Ezequiel por los Briones...
2	11'47-19'41	Al día siguiente, por la tarde, casa de los Briones: Leoncio es entrevistado por Edgardo, Llega Fernando y conoce a Mariana, descubre una caja de música igual...
3	19'41-22'10	Sumario de la relación de Fernando con Mariana, varios días. En su casa, Mariana habla un día de Fernando con Clotilde.
4	22'10-26'40	Por la noche, en el cine quedan Fernando y Ezequiel con Mariana y Clotilde. Esta queda con Ezequiel a las doce.
5	26'40-44'10	Casa de los Briones, poco antes de las doce: Edgardo "viaja", mientras Micaela busca ladrones...
6	44'10-50'	Las doce: Micaela descubre a Ezequiel en el jardín y Clotilde sospecha de este, Mariana es raptada...

7	50'-1'11'50	Mansión de los Ojeda, más tarde: enredos, comportamiento extraño de Dimas, aparece Julia(...), al final, las explicaciones de Edgardo...
Clausura	1'11'50-1'13	Momentos después, en el jardín de los Ojeda: Fernando que estaba desenterrando bajo los almendros, declara su amor a Mariana y happy end con beso, fundido y Fin.

A simple vista, es notoria la diferencia que hay en el uso del tiempo. Aunque la duración de la película es parecida a la de la representación, no ocurre lo mismo con la duración de la historia; además hay partes colocadas en distinto orden a la de la obra de teatro, pero ese aspecto será tratado más adelante al comparar las dos obras.

3. ANÁLISIS COMPARATIVO

3.1. Enunciación.

La comedia de Jardiel tiene unas acotaciones precisas, aunque a la hora de describir a los personajes principales son bastante literarias: “MARIANA, más que una muchacha, es una combinación química”(pág. 63), Edgardo “tiene la misma distinción innata que MARIANA y CLOTILDE, y es preciso dudar que un príncipe de la sangre bordase a mano con mayor altivez” (pp. 88 y 89) y Micaela “se expresa (...) como si se hallase colocada a mil doscientos metros sobre el nivel del mar” (pág. 95). De este modo, tanto el director como, sobre todo, los actores tienen cierta libertad para la puesta en escena. Pero en las didascalias referentes a los gestos de los personajes y a los escenarios existe más minuciosidad; ya veremos como incluso tienen mucho de cinematográfico, especialmente en el caso de los escenarios.

.En cuanto a la película, al hilo de su referente teatral, no posee una focalización (26) interna salvo en un par de ocasiones: cuando Fernando descubre los objetos de su padre y se imagina el crimen o en el momento en el que Mariana le cuenta a Clotilde su relación con Fernando.

En el resto de los casos, lo que domina en la película es una focalización externa que la acerca al texto teatral: la historia la conocemos a través de los diálogos de los personajes y de sus acciones. Pero hay casos en el que el enfoque es 0: por ejemplo cuando aparecen dos situaciones simultáneas, especialmente en el momento en el que aparece en pantalla la sombra de un hombre misterioso que llama a la policía o que encierra a Fernando y a Ezequiel en el laboratorio. En estas últimas situaciones, la película se aleja de

su tratamiento cercano a lo teatral y se aproxima a una narración más estrictamente cinematográfica, de corte clásica.

3.2. Tiempo y espacio.

En la comedia de Jardiel la acción se aproxima a las tres horas; dura algo más que la representación. Como puede comprobarse en el esquema, la acción que empieza durante la noche, antes de las doce menos cuarto, continua a las doce -acto I- y terminaría casi a las dos, pues el acto II empieza a la una y media. La elipsis temporal mayor sería la situada entre el primer acto y el último, pues aquel transcurre alrededor de las doce en punto y el acto II empieza “una hora después de acabado el primer acto” (pág. 130).

En cambio, la película tiene un tratamiento completamente distinto del tiempo; Rafael Gil hace un proceso de reestructuración de la historia. En el apartado de cambios y transformaciones, así como en la conclusión, incidiremos de nuevo sobre este aspecto y sus motivos. En el texto fílmico, la duración de la historia es más larga, pues, en primer lugar, aparece en forma de sumario el viaje de Fernando tras doctorarse, y un resumen del noviazgo entre Mariana y Fernando -con el clásico recurso de superponer hojas de calendario a la imagen de los acontecimientos- que en la obra literaria sólo se aluden en los diálogos, como unos sucesos anteriores a la acción de la comedia. Mientras que el argumento de la obra teatral dura unas tres horas y se desarrollaría en una hora y media aproximadamente, en el texto fílmico la historia dura un cierto número de días -si contamos el tiempo del viaje y del noviazgo incluso meses, pero no aparece de forma explícita en la película la cantidad exacta de tiempo-, aunque el tiempo del discurso, la duración de la película sí que se acerca a la de la obra de Jardiel.

Por lo que se refiere al espacio, Jardiel no ubica la obra en un lugar geográfico determinado de forma explícita; lo mismo hace con el tiempo (27). Los que sí que aparecen en el texto, descritos por el autor con todo lujo de detalles, son los tres escenarios donde se sitúa la comedia. Estos son: el cine, la casa de los Briones y la de los Ojeda, correspondientes al prólogo, al acto I y al II respectivamente. Destaca, como apunta María José Conde Guerri en su edición del texto (2001, 26 y 27), lo cinematográfico de los escenarios (28). El mismo prólogo (acotación en las pp. 51-53) es un pequeño homenaje al cine; Jardiel detalla con todo lujo de detalles: butacas, pantalla, cortinajes..., lo que sería un “cinematógrafo de barrio” cualquiera.

Ya en el primer acto, nos encontramos con un escenario más peculiar: la insólita casa de los Briones (pp. 85-89); Jardiel describe al detalle el salón donde transcurre la acción de este acto, destacando una decoración “que no puede resultar más absurda” (pág. 86): sobrecargada de muebles, jarrones, mesas, “cacharros”...; en fin, tan “extraña e incongruente como sus propios dueños” (pág. 87). De igual forma, llama la atención lo intrincado de la sala, tanto por los objetos que la pueblan, como por las tres puertas- en primer y tercer término (pág. 88) que le dan un carácter laberíntico. También (pág. 89) destaca el lecho de Edgardo, con su aspecto de compartimento de tren. Es

evidente que un espacio de este calibre ayuda a las pretensiones del autor a la hora de crear ese ambiente insólito presente en la comedia.

Pero si hay un escenario en el que se nota la influencia del cine señalada antes es el del acto segundo (pp. 128-131); en este caso, la escenografía recuerda a la de los melodramas de intriga. El vestíbulo de la finca de los Ojeda está lleno de entradas y salidas, escaleras, armarios escondidos y puertas falsas. La ambientación es bastante lúgubre y oscura; la sala está iluminada por dos apliques que “alumbran todo, pero de un modo muy suave y discreto” (pág. 130). Cuadros y muebles viejos por “la quietud y el silencio”(pág. 130) completan la decoración. Esta escenografía de película “de miedo” contribuye a escenificar la acción del último acto, lleno de intriga: apariciones y reencuentros, sustos, comportamientos extraños, etc.

La acción en la película transcurre fundamentalmente en los mismos sitios que en la obra de teatro: la casa de los Ojeda, de los Briones y el cine. Aunque, lógicamente, estos poseen un tratamiento completamente cinematográfico. La cámara, en varios planos, nos permite conocer el exterior de la casa de los Ojeda, una siniestra mansión al más puro estilo de las películas de terror, sólo accesible al cruzar un lago. El interior no es menos tétrico; además del vestíbulo, Rafael Gil nos muestra: el jardín, la habitación donde Fernando descubre los objetos de su padre y el laboratorio de Ezequiel.

La ambientación de la casa de los Briones es muy fiel al texto literario; aparece con todo lujo de detalles el extraño lecho de Edgardo y la laberíntica y absurda disposición del salón. Pero el texto fílmico nos enseña la habitación de Mariana, el jardín insinuado en el texto, el tétrico recinto en donde Micaela colecciona búhos -con una apariencia cercana al expresionismo- y el exterior de la casa, al que se le ha añadido un “absurdo torreón”.

El interior del cine puede recordarnos al del texto literario, pero también se nos muestra su entrada. Este uso de exteriores y el traslado de la acción a otros sitios quiere alejar a la adaptación de lo que sería una película basada simplemente en la representación de una comedia.

Para completar este apartado dedicado al espacio, hay que señalar al respecto la diferencia apuntada por Sánchez Noriega (2000, pp. 114 y ss.) entre el espacio teatral que aparece “por completo en la escena y el fílmico que viene creado por el espacio físico filmado, la relación de la cámara con él, el montaje...”.

Otro aspecto que hay que tener en cuenta, para terminar con este asunto, es el relacionado con las experiencias “fuera de campo” o en el mismo cuadro. Mientras que en el teatro, aparece un escenario y es el espectador quien por sí mismo “enfoca” la acción, el director de cine nos muestra las imágenes que le interesan según sus intenciones, artísticas o de otro tipo. Un claro ejemplo estaría al comienzo de la película: cuando Ezequiel habla con Fernando sobre los Briones y su misterio, intencionadamente aparece un

plano revelador de un almendro situado al otro lado de la ventana presente en el escenario, con parecida intención se muestra un plano -en la última parte del film- del misterioso armario que se encuentra en la mansión de los Ojeda.

.3.3. Organización del relato.

Este apartado guarda una estrecha relación con lo ya dicho acerca del tratamiento que se hace, en ambos textos, del tiempo; de igual modo habría que volver la vista hacia los esquemas de la segunda parte de esta comparación.

En la obra de teatro, la historia sigue un orden lineal. Los hechos comienzan de noche, antes de las doce, y acaban cerca de las dos. No hay saltos en el tiempo, y los sucesos pasados son aludidos por los diálogos de los personajes. La película de Rafael Gil sigue también cierto orden lineal, excepto en el caso del mencionado *flashback* en forma de *collage* que nos muestra el noviazgo de los protagonistas o la prolepsis del otro sumario, el del viaje de Fernando.

Donde existen divergencias evidentes entre uno y otro texto, a parte de las dichas acerca de su duración, es en la forma de organizar los hechos. Resumiendo, la historia de la película se cuenta en estas partes: llegada a casa de Fernando, visita de éste a los Briones, encuentro en el cine, nueva aparición de la residencia de los Briones y el final en la finca de los Ojeda. A simple vista, las diferencias con el texto literario son evidentes: en la obra de teatro la acción que transcurre en el cine se encuentra al principio -con un tratamiento distinto, como veremos más adelante- y la casa de los Briones sólo aparece durante el acto I, igual que la de los Ojeda se limita al II.

Volveremos a este aspecto en la parte dedicada a las transformaciones de la adaptación, pero ahora podemos adelantar que la estructura de la película es -valga la redundancia- más cinematográfica, ya que nos muestra una organización de los hechos más basada en las acciones de los personajes y en los espacios que en las alusiones de los diálogos, como ocurre en el texto literario.

3.4. Transformaciones: supresiones y añadidos.

En este apartado vamos a comentar, aquellos cambios que la película hace respecto de la obra literaria. La transformación más grande; como ya se ha podido ver al hablar de la estructura del film, se encuentra en la primera parte de la película. Esa especie de prólogo, no aparece en la comedia de Jardiel. El doctorado de Fernando, su viaje de regreso a España, la llegada a casa, etc.; todos estos elementos son un añadido que, además, contienen una supresión. Pues el otro prólogo, el del texto literario, es eliminado en la película; en la obra de teatro aparece una parodia del sainete, ausente en su adaptación al cine. Esta supresión obedece, probablemente, a que la acción de esa parodia no afecta en nada a la historia, no tiene nada que ver con ella.

En cambio, la secuencia añadida por Rafael Gil, traslada a la pantalla unos hechos que en el texto teatral conocemos por los diálogos. Además, resulta muy interesante observar, como en ese prólogo de la película, el director que también ejerce las labores de guionista, intenta emular la línea humorística de Jardiel en los diálogos, sirva como ejemplo este comentario que Ezequiel le hace a su sobrino, que no puede dormir: “ponte a extraer mentalmente la raíz cuadrada de nueve mil tres”; este tipo de juegos numéricos inverosímiles eran frecuentes del humorismo de Jardiel y en este caso, destaca el remedo del su estilo por parte del director del film.

Luego, esta parte de la película añade diálogos, acciones y cambia, como vimos antes, el orden del relato. Entre los diálogos que añade destacan los referentes a la familia Briones; Ezequiel, ya al principio de la película, nos anuncia qué tipo de gente compone semejante familia. Uno de sus comentarios va dirigido hacia la extravagante casa de los Briones y su absurdo torreón.

En este punto empieza otra secuencia de la película, que se corresponde al acto I del texto literario, con otro añadido. Podemos conocer el aspecto de la casa de los Briones gracias a un plano, y a continuación aparece en pantalla el lugar donde Fermín corre para estirar las piernas, como dice en la obra de teatro. Esta parte de la película se mantiene muy fiel al texto literario, sobre todo en los diálogos, pues resultan fundamentales en la comicidad ideada por Jardiel. Toda la escena del “interrogatorio misterioso” que Edgardo le hace a Leoncio (pp. 92 y 93) sigue la obra de teatro al pie de la letra prácticamente.

La película añade un par de detalles para ampliar los rasgos humorísticos del personaje de Edgardo: cuando le presentan a Leoncio lo mira con unos prismáticos estando apenas a metro y medio de distancia de este -mientras que en la obra de teatro, sólo lo mira “de alto abajo”(92) y en la absurda entrevista de trabajo que le hace al aspirante dispara con su pistola y le pregunta a Leoncio si le “ha molestado”.

Otro añadido bastante importante, respecto del texto literario, es que en la película aparece el primer encuentro entre Fernando y Mariana al reconocer aquel la caja de música y a la mujer del retrato.

También podemos hablar de una ampliación de los diálogos -o mejor monólogos- de la locuaz Práxedes, probablemente para explotar la comicidad del personaje; y la aparición en pantalla de la guarida de Micaela, con ciertos toques expresionistas.

A continuación, a esta parte del film le sigue una secuencia que, como hemos comentado antes, es un completo añadido respecto a la obra literaria: Mariana le habla a su tía acerca de su relación con Fernando.

La siguiente secuencia se desarrolla en el cine; las diferencias con la obra de teatro son evidentes, empezando por el cambio de orden. Además, es quizá la parte que suprime más elementos presentes en la obra de teatro, quitando la mayor parte de los personajes que Jardiel introduce en el prólogo

de su obra. Excepto: Mariana, Clotilde, Fernando, Ezequiel, el individuo que inunda el cine de “ozonopino” y el Dormido, los demás personajes - Muchachas, Novia, Madre, Señora, etc.- en la película desaparecen. Pues al suprimir la parodia del sainete, la película se concentra en la parte final del prólogo de la obra de teatro (pp. 77-83).

Hay pequeños añadidos, como la imagen de la llegada en coche, al cine por parte de los protagonistas, o la pequeña aparición de “cine dentro del cine”, la película muestra un plano de la pantalla del cine en que se ve una película de terror, que a Clotilde le recuerda a su casa.

A continuación, aparece de nuevo la casa de los Briones y se nos muestra el “viaje” de Edgardo a San Sebastián, que permanece fiel a la obra literaria con algún pequeño añadido: como la imitación que hace Fermín del sonido del tren imaginario, o el anuncio de Leoncio, campana en mano: “la Matas un minuto”; que aumentan la sensación de absurdo.

En medio de esta acción, Rafael Gil introduce una escena en la que nos muestra a una sombra misteriosa llamando a la comisaria, para después mostrárnosla y enseñarnos al agente Perea que se dispone a actuar como falso Dimas.

También aparece en pantalla el jardín de los Briones y cómo Micaela atrapa a Ezequiel, hechos que en la obra teatral aparecen fuera de la escena (113).

La película suprime el personaje de la criada Luisa, pues apenas tiene relevancia y diálogos. Otro añadido es el plano del frasco con cuyo contenido Fernando se dispone a raptar a Mariana.

Un acierto del director de la película se encuentra en la eliminación por parte de este de las acciones y de los diálogos -p. ej. pág. 124- que en la obra teatral nos revelan la afición de Ezequiel de capturar gatos, así contribuye a aumentar las escenas de enredo entre aquel y Clotilde.

La película muestra el momento en que Fernando lleva a Mariana a su casa y el misterioso aspecto exterior de esta: con el lago y su inmenso portón.

La última parte en lo sustancial, sobre todo en los diálogos, es muy parecida a la obra literaria; la principal diferencia radica en el espacio; la obra literaria tiene que concentrar los hechos en un escenario, mientras que la película puede alternar la acción en distintos lugares: el salón de la casa, las escaleras, pasillos, el jardín o el laboratorio.

En este último sitio, se enmarca un suceso que añade la película: aparece la imagen de la sombra misteriosa -la que llamó a la policía- y encierra a Fernando y a su tío. Hechos como este contribuyen a crear el ambiente de intriga presente en los dos textos.

Por lo demás, la película no se aleja mucho del texto original salvo en algún pequeño detalle más: Ezequiel en la película lleva a los gatos que atrapa en

un saco y en la obra de teatro en una maleta, probablemente por lo que comentamos antes, o el efecto especial, que en la película hace que los mayordomos vean a dos Dimas.

La acción y los diálogos se suceden, y el final de la película, con las explicaciones de Edgardo, sigue fielmente el texto de Jardiel, con una diferencia, que pasamos a señalar en el siguiente y último apartado de esta comparación.

3.5.Clausura.

Mientras que la obra de teatro, una vez resuelta la trama principal, se cierra con el descubrimiento por parte de Clotilde de la afición de Ezequiel: “¡Pelagatos! (179); la película acaba de forma distinta. Concluye con la imagen de un beso entre Mariana y Fernando bajo los almendros. El texto literario nos ofrece un toque cómico al final del mismo, no sin cierto regusto dramático pues Clotilde justo antes del telón, “*va a consolar a EDGARDO*” que se encuentra apesadumbrado por los sucesos acaecidos. En cambio el film, recurre al clásico y cinematográfico *Happy End*.

4. Conclusión.

Como hemos podido comprobar en la introducción, la trayectoria artística y profesional de Jardiel Poncela tuvo, sobre todo en sus inicios, una estrecha relación con el mundo del cine. Relación que incluso llega a influir a su quehacer literario, aportando motivos, temas o recursos. *Eloísa...* es un claro ejemplo de ese influjo. Hemos podido observar cómo la escenografía tiene mucho que ver con el de ciertas películas de género, por medio de una especial disposición de la luz, o unos escenarios laberínticos y en algún caso siniestros, a la manera de las películas de intriga o de terror.

Pero no acaba aquí el contacto del autor con el mundo del cine. Debido al éxito de sus obras, y quizá en alguna medida, por las concomitancias con lo cinematográfico que poseen algunas, muchas han sido adaptadas al cine. Entre ellas se encuentra la realizada por Rafael Gil.

Adaptación que podemos calificar como integral, pues aunque el director de la película hace ciertos cambios y se nota un proceso de cierta elaboración a partir del texto original, no llega a lo que sería una adaptación libre (29). Pues se mantiene muy fiel al texto original sobre todo en los diálogos, por la relevancia que poseen en la obra de teatro debido a su comicidad. Pero a pesar de todo, sí que se percibe por parte del director del film, el afán por construir una película y no quedarse en la mera puesta en pantalla de una representación teatral.

Para ello, aprovecha los recursos que le proporciona el cine; como la posibilidad de exponer: acciones simultáneas de forma alterna, la interioridad

de los personajes, hechos que sólo el narrador conoce y los personajes no, múltiples escenarios, etc.

Además, cambia el orden de la historia original para mostrárnosla de un modo más continuo. Así, podemos conocer hechos, por las acciones plasmadas en la pantalla, no sólo por las alusiones de los diálogos.

Y por último, como hemos visto, aprovecha y amplifica los aciertos del texto literario para aumentar en unos casos la comicidad de la historia y en otros la intriga de la trama.

BIBLIOGRAFÍA

CUEVAS GARCÍA, Cristóbal: *Jardiel Poncela. Teatro, Vanguardia y humor*, Barcelona, Anthropos, 1993.

DOMÍNGUEZ LEIVA, Antonio: “En el centenario de Jardiel Poncela”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 609, marzo 2001, Madrid, p. 110 y ss.

GALLUP JARDIEL, Enrique: *Enrique Jardiel Poncela*, Madrid, Espasa, 2001.

GASCA, Luís: *Un siglo de cine español*, Barcelona, Planeta, 1998.

HEINIK, Juan: “Las versiones múltiples”, *Historia general del cine vol. VI*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 166 y ss.

JARDIEL PONCELA, Enrique: *Eloísa está debajo de un almendro. Las cinco advertencias de Satanás*, ed. de María José CONDE GUERRI Madrid, Austral, 28ª ed. 2001

————— *Exceso de Equipaje*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998, pp. 13-94.

————— *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, ed. de Luis ALEMANY, Madrid, Cátedra, 1999

LARA, Fernando y RODRÍGUEZ, Eduardo: *Miguel Mihura en el infierno del cine*, Valladolid, Semana internacional de cine de Valladolid, 1996.

M.TORRES, Augusto: *El cine español en 119 películas*, Madrid, Alianza, 1997, pp. 130 y ss.

PÉREZ BASTÍA, Luis y ALONSO, Fernando: *Las mentiras sobre el cine español*, Barcelona, Royal Books, 1995, pág 258.

RIMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro: *Guionistas en el cine Español*, Madrid, Cátedra, 1998.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós, 2000

VILLALBA GARCÍA, Ángeles: “El humor y la renovación teatral de preguerra”, *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias, España*, Madrid, Wentzlaff-Eggebert (también coord.), 1999, pp. 543-561.

NOTAS

(1) Sobre la relación de estas revistas con el cine: Rimbau, Esteve y Torreiro, Casimiro: *Guionistas en el cine Español*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 95-96.

(2) Para López Rubio “la otra generación del 27” en la introducción de la novela de Jardiel: *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 32; a cargo de Luís Alemany que señala, hablando de ese grupo de humoristas, que “todos ellos acceden al naciente mundo cinematográfico” (p. 32).

(3) Como puede verse en: Lara, Fernando y Rodríguez, Eduardo: *Miguel Mihura en el infierno del cine*, Valladolid, Semana internacional de cine de Valladolid, 1996.

(4) Op. cit. pp 73 y ss. Producida por Cifesa, de esta “película” sólo se conocen algunos diálogos, no se ha conservado nada del film, ni siquiera el negativo. Ya se verá, como en sus *Celuloides Rancios* Jardiel hizo algo parecido.

(5) Heinik, Juan: “Las versiones múltiples”, *Historia general del cine vol. VI*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 166 y ss. Juan Heinik habla de la labor de estos escritores en Hollywood en aquellos años -finales de los veinte, principios de los treinta-, comenta que la Fox permitió que produjesen “con regularidad filmes hablados en castellano hasta Junio de 1935” p. 167)

(6) Acerca de la vida de Jardiel: Gallup Jardiel, Enrique: *Enrique Jardiel Poncela*, Madrid, Espasa, 2001. Sobre sus viajes a Estados Unidos y su relación con el mundo del cine vid. Pp 80-99 y del propio Jardiel: *Exceso de Equipaje*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998, pp. 13-94.

(7) María José Conde Guerri en su edición de *Eloísa está debajo de un almendro. Las cinco advertencias de Satanás*, Madrid, Austral, 28ª ed. 2001; señala que durante el periodo 1914-1936 el teatro español “atravesaba una seria crisis” (p. 11) y apunta el éxito en las tablas de autores como p. ej.: Benavente, Muñoz Seca, Arniches o García Álvarez, atacados en publicaciones como *La Gaceta Literaria*, *Revista de Occidente*, *Cosmópolis* o *La Pluma*.

(8) Como señala Jose Miguel Ocaña Iglesias (p. 302) en el apéndice (pp. 280-333) de la citada edición de *Eloísa...*

(9) Ocaña Iglesias, op. cit. p. 302. Relaciona estas características con “cierto espíritu vanguardista (...) en la línea de Ramón Gómez de la Serna, uno de sus maestros. María José Conde Guerri también cita la influencia de Ramón (p. 14).

(10) Sobre la obra de Jardiel, rasgos artísticos, concepción del humor... Cuevas García, Cristóbal: *Jardiel Poncela. Teatro, Vanguardia y humor*, Barcelona, Anthropos, 1993. Dentro de ella y en relación con el tema que nos ocupa: Torres Nebrera, Gregorio: “Teatro y cine en Jardiel: dos ejemplos”

(11) Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, op. cit. 337 y 338, enumeran todas las aportaciones de Jardiel al mundo del cine: como guionista, actor, siendo adaptado...

(12) Gallup, Jardiel: op. cit. pág. 94.

(13) Como cuenta el propio Jardiel Poncela en *Exceso de Equipaje*, v. nota 6.

(14) V. Gallup, Jardiel: op. cit. pág. 87; Jardiel y Chaplin debatieron en cierta ocasión acerca de la situación del cine y acordaron que para que una película tenga relevancia artística una misma persona debe hacer el trabajo de director, guionista y montador.

(15) Se encuentran publicados en *Exceso de Equipaje*, op. cit. pp. 283-304, una de las películas comentadas es *The great train robbery* (1903), considerada el primer *Western*.

(16) V. nota 11.

(17) Domínguez Leiva, Antonio: “En el centenario de Jardiel Poncela”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 609, marzo 2001, Madrid, p. 110; por ejemplo, señala la influencia de los cómicos del cine, tanto en algunos personajes de Jardiel, como en la obra de Alberti *Yo era un tonto...*

(18) Apelamos de nuevo a Riambau y Torreiro que ofrecen la lista completa de obras de Jardiel llevadas a la pantalla, V. nota 11.

(19) “Uno de sus más rotundos éxitos” comenta M^a José Conde Guerri encargada de la edición del texto que se va emplear para este trabajo: Madrid, Espasa, 2001 (vigésima octava edición).

(20) Protagonista de otra adaptación: *Los ladrones somos gente honrada* de Ignacio F. Iquino (1942).

(21) También actuó en el estreno de la obra de teatro representando el mismo papel.

(22) Datos sacados de: Gasca, Luís: *Un siglo de cine español*, Barcelona, Planeta, 1998.

(23) M. Torres, Augusto: *El cine español en 119 películas*, Madrid, Alianza, 1997, pp. 130 y ss.

(24) *Miguel Mihura en el infierno del cine*, op. cit. pág. 136

(25) Pérez Bastía, Luis y Alonso, Fernando: *Las mentiras sobre el cine español*, Barcelona, Royal Books, 1995, pág 258

(26) Véase Sánchez Noriega: op. cit. pp. 90-96.

(27) Esa “atemporalidad” es característica de sus obras, pues las separa de la pretendida cercanía del sainete, Ocaña Iglesias, op. cit. pág 313.

(28) La autora citada comenta que “[el acto II] desde el encadenado de escenas hasta el juego de luces, resulta un placer para el cinéfilo”(pág. 27) y apunta la influencia que en este sentido pudo tener su estancia en Hollywood.

(29) Véase, Sánchez Noriega op. cit. Pp. 72-77. Distingue entre la filmación de una representación teatral, una película sobre el hecho mismo de la representación, la adaptación integral de la obra y la libre. La integral se caracteriza por: su “voluntad de servir al texto, de plasmar en celuloide las cualidades dramáticas de la obra tal y como han sido expresadas por el autor”(pág. 73), aunque contenga ciertos cambios para alejarla de lo teatral, como la alternancia de acciones o el uso de diversos escenarios, visualizaciones, etc. En cambio, la versión libre (pág. 75) opera mucho más sobre el texto, los personajes las acciones, etc.

© Jorge Martín García 2003

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

