

***Eloísa está debajo de un almendro*, de Enrique Jardiel Poncela,
y la crítica a la censura y la represión franquistas**

Frieda Blackwell¹

RESUMEN

Eloísa está debajo de un almendro (1940), de Enrique Jardiel Poncela, es la primera obra teatral de importancia tras la guerra civil española. Refleja de manera variada y crítica el contexto histórico en el que fue escrita. La obra, cómica y de acción rápida, cuenta las andanzas de la familia Briones, la que ha caído en la locura por haber reprimido toda mención del asesinato de uno de sus miembros a manos de otro. La pieza se presta para acercamientos críticos tales como la teoría del contradiscurso de Mikhail Bakhtin y la de la retórica del silencio. Jardiel Poncela llamaba a su teatro “inverosímil”, relacionándolo con el teatro europeo del absurdo. Asimismo, su subversión de las convenciones del género detectivesco aporta una crítica a las injusticias de la posguerra. La aplicación de estos marcos teóricos ayuda a que estudiantes de español como segunda lengua entiendan la crítica a la dictadura franquista planteada por Jardiel Poncela, y las consecuencias devastadoras de la censura y de la violencia en cualquier sociedad.

Palabras clave: Enrique Jardiel Poncela, teatro de posguerra, contradiscurso bakhtiniano, teoría del silencio, género detectivesco.

***Eloísa está debajo de un almendro*, by Enrique Jardiel Poncela,
and Its Criticism of Censorship and Repression of the Franco Regime**

ABSTRACT

Eloísa está debajo de un almendro (1940) by Enrique Jardiel Poncela, the first important drama premiered after the Spanish Civil War, reflects its historical context in many ways. Funny and fast-paced, it presents the antics of the Briones family, who have gone crazy because of suppressing any mention of a family member’s murder by another. The work lends itself to analysis through literary theories including Mikhail Bakhtin’s theory of counterdiscourse related to the Franco regime’s rhetoric of the family, and the rhetoric of silence, which critiques censorship. Jardiel Poncela called his theater “inverosímil” [unlikely], relating it to European theater of the absurd. Because it includes a murder, its use of frustrated detective conventions offers a further critique of injustices of the postwar. A careful analysis through several critical lenses helps students of Spanish as a second language understand Jardiel Poncela’s critique of the Franco dictatorship and the devastating effects of censorship and violence on any society.

Keywords: Enrique Jardiel Poncela, Postwar theater, Bakhtinian counterdiscourse, the rhetoric of silence, detective conventions.

Recibido: 29 de noviembre de 2018

Aceptado: 21 de mayo de 2019

¹ Ph.D., Professor of Spanish en el Department of Modern Foreign Languages, en Baylor University, Waco, Texas, U.S.A. frieda_blackwell@baylor.edu
<https://www.baylor.edu/bic/index.php?id=70247>

INTRODUCCIÓN

Eloísa está debajo de un almendro (de aquí en adelante, *Eloísa*), del español Enrique Javier Poncela (1940), es una obra sumamente cómica que nos ofrece un buen ejemplo de un teatro que responde a su contexto histórico de forma crítica. Esta obra maestra del miembro más destacado de la así llamada *Otra Generación de 1927*² se presta a varios acercamientos críticos. Dado que se estrenó en *los años del hambre* –es decir, en los años cuarenta– y siendo la primera comedia importante que se escribió tras la guerra civil española (1936-1939), es producto de su contexto histórico-social. De allí que su estudio revela cómo responde a la estricta censura de su época. Puesto que la obra incluye un asesinato que los protagonistas logran resolver, se podría pensar en un análisis desde las expectativas del género detectivesco, pero éstas no se cumplen pues el propósito de la obra es efectuar una crítica a la dictadura de Francisco Franco. Propongo, más bien, una interpretación desde la teoría de la retórica del silencio, así como desde la noción de contradiscurso según Mikhail Bakhtin, a partir de la cual emerge la crítica política que permea el texto y que, gracias al uso de la analogía por parte del dramaturgo, pudo pasar desapercibida para los censores.

Debido a que doy clases en una universidad estadounidense y a que la mayoría de mis alumnos estudian español como segunda lengua, empiezo el estudio de *Eloísa* acercándome a los elementos básicos de la trama, la presentación de los personajes y los elementos culturales. *Eloísa* abre con un prólogo que tiene lugar en un cine de barrio. Al final de esta parte, entran en escena Mariana –una joven de clase alta– con su tía Clotilde, seguidas de Fernando –novio de Mariana– y Ezequiel –tío del muchacho–. El primer acto tiene lugar en la casa o, mejor dicho, en la mansión de la familia Briones, cuyos miembros están completamente locos. El padre de Mariana, Edgardo, lleva veinte años en la cama haciendo viajes imaginarios con la ayuda de Fermín, su criado, que grita

² La Otra Generación de 1927 es el nombre dado a un grupo de dramaturgos que empezaron su carrera en los años veinte y que incluía a Jardiel Poncela, Miguel Mihura, Edgar Neville, Antonio de Lara (“El Tono”) y José López Rubio. Querían una renovación del teatro español tradicional, purificando su expresión cómica (Burguera Nadal y Fortuño Llorens, 1998: 7). Sus esfuerzos fueron eclipsados por la Generación de 1927, que contó, entre otros, con Federico García Lorca, Pedro Salinas, Dámaso Alonso, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti y Luis Cernuda. Estos últimos tuvieron más fama por su producción poética que los dramaturgos por la suya. Para una información más detallada sobre cada uno de los miembros de la Otra Generación de 1927, sugiero el estudio de Francisco Umbral.

el nombre de las distintas ciudades por las que pasan en su recorrido. Sin embargo, Fermín no puede más y, en esta escena, aparece acompañado por un criado nuevo. A su vez, la hermana de Edgardo, Micaela, todos los sábados vigila la casa con sus dos perros, Caín y Abel, por si vienen ladrones. La criada Práxedes hace muchas preguntas, pero, en lugar de esperar una respuesta, es ella misma la que se contesta. Los miembros más jóvenes de la familia no entienden el secreto que guardan sus parientes sobre el asesinato de Eloísa, madre de Mariana y esposa de Edgardo.

En el Acto Segundo, la acción sucede en la finca de los Ojeda, la familia de Fernando, donde éste ha llevado a Mariana. Edgardo se levanta de la cama y –junto con Clotilde, Micaela y Ezequiel— sigue a la pareja, temeroso de que la historia familiar se repita. Fernando y Mariana descubren ropa manchada de sangre y un puñal escondidos en un armario. Mariana se pone el vestido y, al verla, Micaela la confunde con Eloísa. Así es como todos descubren el secreto de la familia: que Eloísa, la madre de Mariana, está enterrada debajo del almendro, que Micaela la mató y que Julia –la hermana de Mariana— está casada con un policía que investiga la desaparición de su suegra desde hace veinte años, aunque sin tomar ningún tipo de acción al respecto. Micaela tendrá que encerrarse el resto de su vida, vigilada por su familia. Como se puede observar, la trama es compleja, y un primer paso para introducir a los estudiantes en esta comedia es asegurarse de que entiendan todos los enredos de la historia. A partir de ahí, se puede situar la obra y su autor en su contexto histórico y examinar cómo realiza su crítica social.

ENRIQUE JAVIER PONCELA Y SU TIEMPO

Jardiel Poncela ocupa una posición destacada en la literatura española de los primeros años de la posguerra. Había empezado su carrera de dramaturgo como miembro de la Otra Generación de 1927, cuya meta era renovar el teatro cómico español que había derivado en la presentación de situaciones corrientes y en la búsqueda de la risa fácil. Como comenta Barrero Pérez, “Jardiel se declaró ‘resuelto’ contra viento (los críticos) y marea (el público tradicional) ‘a hacer un teatro antiasqueroso’” (Barrero Pérez, 1992: 71). Ruíz Ramón clarifica todavía más las innovaciones de este autor: “Jardiel, tras rechazar modos convencionales del teatro dramático y sentimental, habla de la necesidad de renovar el teatro cómico mediante la vuelta de lo inverosímil apoyado en la pura fantasía y la imaginación” (Ruíz Ramón, 1993: 21). Es importante que los estudiantes

entiendan las innovaciones estilísticas representadas en el teatro de Jardiel Poncela y que él mismo llama “teatro de lo inverosímil”. En varios de sus ensayos, en las introducciones a sus dramas publicados y en algunos de sus aforismos, Jardiel Poncela explica que “el teatro no tiene nada que ver con la realidad” (citado en *Máximas* 2000: 204). El autor quería presentar situaciones que difirieran sobremanera de la realidad cotidiana. No incluye, no obstante, elementos imposibles o fantásticos, sino situaciones no encontradas en el día a día (Ruíz Ramón, 1993: 270). Así se puede entender por qué la obra tiene una trama tan enredada.

Después de la guerra civil, Jardiel Poncela siguió escribiendo obras cómicas para aliviar los horrores de la contienda por la que acababa de pasar el país y, en este sentido, trato de informar a mis estudiantes sobre la guerra civil y los rasgos más importantes de la dictadura de Francisco Franco (1939–1975), entre ellos, la violencia, la represión – especialmente de la mujer y sus derechos—, la miseria económica y el hambre, y la censura. De este modo, los alumnos llegan a ser conscientes de los problemas con los que se enfrentaba Jardiel Poncela al tratar de publicar sus obras. El dramaturgo se había mantenido bastante neutral durante la guerra, aunque se sentía contrariado con los republicanos de San Sebastián. Sin embargo, tras la consolidación de la victoria nacionalista, Jardiel Poncela mismo se sintió víctima de la censura franquista. Su novela *Amor se escribe sin hache* (1939) fue desaprobada por la dictadura. Como explica Manuel Abellán, “el censor opone reparos de continua inmoralidad y renuncia a efectuar tachaduras sugiriendo que sea el propio escritor quien adapte la obra al momento de aquel entonces” (Abellán, 1980: 20). El crítico explica que la copia del manuscrito con las correcciones del mismo Jardiel Poncela indican claramente que el dramaturgo tenía mucho talento para modificar sus novelas con “envidia y sorna” (Abellán, 1980: 20). Abellán afirma que en el año en que se estrenó *Eloísa* la censura estaba en su punto más álgido y que “nadie osaba abordar en un manuscrito original un tema que lindara con la política, excepción hecha de quienes defendían o trataban de consolidar la historiografía del franquismo o de la Falange” (1980: 138). Por esto, al sufrir directamente los efectos de la censura, Jardiel Poncela se sensibiliza con el problema de la falta de libertad de

expresión, a la vez que logra, utilizando una técnica similar a la del teatro del absurdo³, esconder su crítica social de los censores, los cuales, como señala Gonzalo Torrente Ballester, “no podían ver más allá de sus narices” (Blackwell, 1981: 51).

LECTURA Y ANÁLISIS DE *ELOÍSA ESTÁ DEBAJO DE UN ALMENDRO* EN EL CONTEXTO DE UNA CLASE DE ESPAÑOL COMO SEGUNDA LENGUA: LAS DIVERSAS PARTES DE LA OBRA

En clases, empezamos con un estudio pormenorizado del prólogo. En un primer análisis, parece que esta parte de la obra, que tiene lugar en un cine de barrio, tiene poco que ver con la trama principal de las payasadas de la familia Briones. De hecho, muchos críticos han dicho precisamente eso. El comentario de McKay tipifica tal reacción cuando observa lo siguiente: “a long delightful prologue that has nothing whatsoever to do with the two acts which follow” (1974: 50). Martín García llama a esta escena “un pequeño homenaje al cine” (sin fecha: 11). El crítico añade que en la película de 1943 basada en esta comedia se omitió por completo el prólogo, explicando que “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” (Martín García, sin fecha: 13). Otros críticos han sugerido que la primera escena parece un sainete –al estilo de los de Ramón de la Cruz— o un entremés (McKay, 1974: 51) o constituye lo que G. C. Brown describe como “a long *costumbrista* prologue [...] that uses comically realistic dialogue” al centrarse en personajes de la clase media y baja (1972: 133). Torrente Ballester observa con cierto menosprecio que Jardiel Poncela “construye unos primeros actos perfectos en su género con los que después no sabe qué hacer” (1956: 371). Obviamente, desde el estreno de la obra, la mayoría de los críticos han pensado que el prólogo es innecesario y no tiene conexión con la acción principal del drama.

Después de citar en el aula la opinión general de los críticos sobre el prólogo de *Eloísa*, trato de mostrarles a mis estudiantes que es precisamente en este texto introductorio donde Jardiel Poncela establece su crítica más demoledora a la censura y a

³ El teatro del absurdo, como el teatro de Jardiel Poncela, presenta situaciones cómicas, pero lo hace generalmente para presentar lo absurdo de la condición humana (Holman, 1972: 528). Jardiel Poncela no se preocupaba tanto de lo existencial como de la sociedad y su entorno. Para un análisis más detallado del humorismo o “lo inverosímil”, en contraste con lo absurdo, sugiero el estudio de Ruíz Ramón.

otros problemas de la dictadura franquista. La primera escena comienza, como dicen las acotaciones, en un “salón de cinematógrafo de barrio” y las “butacas del supuesto ‘cine’ tienen, naturalmente, el respaldo hacia el telón corto y dan frente a la batería” (Jardiel Poncela, 1940/1974: 29). Los personajes se sientan mirando hacia adelante, lo que implica que los espectadores que miran el drama ocupan la posición de la pantalla donde se proyecta la película. Con esta escena, Jardiel Poncela crea un espejismo, sugiriendo que lo que ven los espectadores es un reflejo, como en un espejo, de ellos mismos y de su realidad. El dramaturgo declara en otra obra que “el arte de hacer reír se basa en exponerle al público cara a cara con sus propios defectos” (Jardiel Poncela, 2000: 81). En 1940, la realidad de los cines de barrio era tétrica y grave, aunque las acciones de los personajes de *Eloísa* fueran hilarantes. En la obra, el maloliente y empobrecido cine subraya el sufrimiento económico de los madrileños y, por lo tanto, indica la miseria y la imposibilidad de satisfacer las necesidades básicas, situación que los espectadores mismos padecían diariamente. Cazorla Sánchez informa que en 1953 muchas familias tenían que adaptarse y vivir con solo un tercio de los recursos financieros que realmente necesitaban (2010: 72). El cine de barrio ofrecía a los españoles de clase media y baja de los años cuarenta el mismo escape de su penosa existencia que las películas de The Three Stooges y de Charlie Chaplin proporcionaban a los espectadores estadounidenses en los años treinta, durante el peor momento de la Gran Depresión. Los adjetivos que la obra utiliza para describir a los espectadores-personajes en el cine de barrio subrayan la procedencia de clase media y baja de quienes asisten al estreno: “el Novio ‘oficinista modesto’, una Señora ‘de la clase media inferior’, el Amigo, ‘un tipo vulgarote, comerciante o cosa parecida’, dos ‘obreros endomingados’” (Jardiel Poncela, 1940/1974: 30). Un joven menciona que ha venido al cine de barrio porque “No tengo dinero pa ir cuando las echan en el centro” (Jardiel Poncela, 1940/1974: 32). La forma de hablar de este personaje revela su estatus económico y sugiere la miseria en la que vivía la mayoría de los madrileños en los años cuarenta.

El prólogo de *Eloísa* incluye varios detalles que parecen de poca importancia pero que sirven para poner de manifiesto la crítica no solamente a la pobreza y los problemas económicos, como ya se ha comentado, sino también a la censura y la represión. La primera escena presenta una conversación entre varios personajes masculinos que repiten la frase “¡Qué mujeres!” por lo menos unas doce veces, probablemente debido a

que, a causa de la censura, no tenían otro tema de conversación. Además, apunta al machismo exacerbado tan prevalente en la propaganda del régimen. Se nota el uso del lenguaje coloquial –con expresiones como *pa*, en vez de *para*— que, a veces, tengo que aclarar a mis estudiantes. Tal forma de hablar denota un bajo nivel de educación, otro problema de la época.

Aparecen en esta escena el Novio y la Novia, y las acotaciones indican que “intentan en vano hablarse de un lado a otro del pasillo por entre los espectadores que lo llenan” (Jardiel Poncela, 1940/74: 30). Como explico en mis clases, incluir esta pareja le facilitaba al dramaturgo hacer distintas críticas a la dictadura. El régimen franquista se alió estrechamente con la Iglesia Católica para reforzar un código moral que reprimía cualquier comportamiento que fuese levemente sexual. Los novios no podían ni siquiera sentarse juntos; tenían que hacerlo en distintos lados del pasillo. Se percibe también que los jóvenes son de clase baja. Cuando Mariana y Fernando –personajes de la alta burguesía— entran en este mismo cine de barrio, queda en evidencia un fuerte contraste. La diferencia entre la ropa elegante de Mariana y la que usa la gente del barrio subraya las distinciones de clase social. Además, aunque Mariana llega al teatro con su tía, ella puede hablarle a Fernando sin que una chaperona los interrumpa, en contraste con los novios que ya están en el cine. Más tarde, Mariana va con Fernando a la finca de los Ojeda a solas en su coche. Por su clase social, tiene más libertad de movimiento.

Otro elemento que usa Jardiel Poncela en esta primera escena para criticar al franquismo es la mención de un periódico mexicano que el Novio le da a la madre de la Novia para distraerla de sus deberes de chaperona. Al recibir este obsequio, la madre exclama: “¡Qué alegría me das! Porque como desde hace una porción de tiempo los periódicos nuestros no traen crímenes, se me va a olvidar el leer. ¿Dónde está el crimen?” (Jardiel Poncela, 1940/1974: 32). Como comento a los alumnos, es una crítica sutil a la fuerte censura del gobierno franquista de los primeros años de la posguerra. Se nota que la madre se auto-reprime al decir “hace una porción de tiempo” para no decir “desde que terminó la guerra civil”, un comentario muy peligroso en esta época. Los periódicos no podían mencionar nada sobre crímenes porque los franquistas se negaban rotundamente a aceptar que los hubiese en la Nueva España, y quienes caían en prisión sencillamente *desaparecían* en las cárceles sin ninguna garantía de que se fueran a

respetar sus derechos humanos, los que habían sido suspendidos por el régimen. Los titulares del periódico mexicano que informan de un crimen declaran: “un hombre mata a una mujer sin motivo justificado” (Jardiel Poncela, 1940/1974: 33). El artículo que sigue le resta importancia al grave hecho diciendo: “Fotografía tomada por nuestro redactor [sic] gráfico, que llegó al lugar del crimen tres minutos antes de cometerse éste” (Jardiel Poncela, 1940/1974: 33). La imposibilidad de informar sobre los eventos antes de que acontezcan ridiculiza el relato de un delito tan serio como la muerte sin sentido de una mujer. Sin embargo, el comentario abre una puerta a la presentación del asesinato injustificado de Eloísa ocurrido unos veinte años antes. La madre concluye que tal acercamiento periodístico es mejor, añadiendo: “y no llegar cuando ya ha pasado, que nunca se entera una bien de cómo ha ocurrido la cosa ...” (Jardiel Poncela, 1940/1974: 33). Llegar veinte años después del crimen cometido en la familia Briones deja a los espectadores sin entender exactamente cómo ocurrió la muerte de Eloísa y, a fin de cuentas, no importa y no hay justicia para la víctima. En realidad, hubo miles de muertes *injustificadas* durante y después de la guerra civil y, a causa de la censura, los españoles no podían hablar de ellas.

De hecho, durante los casi cuarenta años de dictadura hubo censura de la prensa, la literatura y el teatro. Para ilustrar este problema, cuento en mi clase mi propia experiencia en la primavera de 1975, cuando era estudiante de la Universidad de Sevilla. Solía comprar el periódico *Correo de Andalucía*, cuyos titulares del 25 de marzo decían: “7.000 hombres desembarcaron en Rota. Destino: ¿Portugal?” (*Correo*, 25 marzo, 1975: 1). Al día siguiente, en la primera página, apareció un titular que decía: “No ha habido desembarco en Rota” (*Correo*, 26 marzo, 1975: 1). Y el 4 de abril leí con asombro: “Nuestro director ingresó en prisión” (*Correo*, 4 marzo, 1975: 7). Cuando les preguntamos a nuestros profesores sobre esta situación, nadie quería explicárnosla por miedo a los espías que había en la universidad. Si la censura en 1975 era tan férrea —pocos meses antes de la muerte de Franco— cuánto más debe haber sido en los años en los que se estrenó *Eloísa*.

A pesar de que la guerra civil había terminado un año antes, se la menciona solamente una vez en toda la obra que aquí analizamos. En efecto, el botones que trata de vender refrescos a los espectadores en el cine de barrio, con disgusto y frustración,

comenta: “¿Pa qué? Si en estos cines de barrio trabajar el bombón es inútil. Aquí to lo que no sea trabajar el cacahué, el altramuz, la pilonga y la pipa de girasol, que cuando la Guerra entró muy bien en el mercao” (Jardiel Poncela, 1940/1974: 34). Su intento de venderles bombones a los espectadores en este cine tan venido a menos ha sido en vano porque la gente de este grupo socioeconómico no tiene dinero para comprar nada. Ir al cine, como ya he explicado, era un lujo para esta gente, y comprar cualquier cosa extra era simplemente imposible. Este comentario parece hoy en día sin importancia alguna, pero los espectadores de los años cuarenta seguramente se percataban de la crítica acerca del nivel económico de la España de esa época. También notamos en este comentario que el botones usa un lenguaje informal, omitiendo ciertas letras en las palabras –como *pa* en vez de *para* o *to* en lugar de *todo*— lo que indica su falta de cultura y el rápido deterioro del sistema de educación. Cabe destacar que la Segunda República había establecido más de mil escuelas primarias en los cinco años de su gobierno, más que en los cien años anteriores. Lamentablemente, más del sesenta por ciento de los maestros de educación primaria fueron asesinados durante la guerra y la dictadura que le siguió. El sistema de educación recibía poca atención y todavía menos recursos, excepto para asegurar que se enseñaran las ideas del régimen. Así, las referencias a los problemas económicos y el lenguaje coloquial en boca del botones implican un juicio a las deficiencias de la educación pública bajo el franquismo. Afortunadamente, los censores no se percataron de ella.

La conversación entre la Señora y el Marido da otra indicación de la crítica a la censura efectuada por Jardiel Poncela. Todo el diálogo entre estos dos personajes consiste en frases hechas, así como en proverbios y dichos populares. Por ejemplo, el esposo responde a un comentario respecto a que los malos tiempos acabarán pronto diciendo: “Las cosas claras y el chocolate espeso; esto pasa de castaño oscuro, así que cruz y raya, y tú por un lao y yo por otro [...]” (Jardiel Poncela, 1940/1974: 5). Lo dicho por el Marido carece de sentido. No obstante, muestra la fuerza de la censura y el hecho de que la mayoría de los españoles estaba imposibilitada para hablar de una manera sensata sobre su situación a causa de la falta de libertad de expresión. Esta lista de dichos populares tiene una función paralela a la repetida expresión “¡Qué mujeres!” al comienzo del prólogo. Todos los elementos de crítica social que aparecen en *Eloísa* se hacen presentes en esta primera escena. Se puede ver la censura a la prensa, el miedo a

comentar de forma negativa sobre la situación reinante y el estricto código sobre el comportamiento sexual al que tenían que someterse las clases más bajas. Sin embargo, por medio del uso de un humor a veces cercano a lo absurdo y a través de los comentarios que no parecen conectados con el resto de la trama, Jardiel Poncela distraía a los espectadores a la vez que desviaba la atención de los censores para que no percibieran el verdadero blanco de sus ataques.

La llegada de Mariana y su tía Clotilde al cine de barrio ofrece ciertos contrastes. Mariana trata de escaparse de Fernando, su novio, durante el intermedio de un concierto y se dirige justamente a este cine local. Vestidas con trajes de noche muy elegantes y costosos, constituyen exactamente lo opuesto al “público humilde” que acude a este cine (Jardiel Poncela, 1940/1974: 38), una audiencia que no tiene dinero para comprarse dulces. La alta burguesía y la nobleza respaldaron el levantamiento liderado por Francisco Franco y su posterior gobierno, recibiendo aún más poder y privilegios a cambio de su apoyo a la causa nacionalista. Las acotaciones aluden a la clase social de Mariana: “se trata del último brote de una familia aristocrática, y si para lograr una verdadera mano de duquesa son precisas seis generaciones, para formar a Mariana de arriba abajo, han sido necesarios siglos enteros” (Jardiel Poncela, 1940/1974: 39). Les indico a mis estudiantes que la alusión a la “familia aristocrática” sutilmente evoca la conexión entre la alta burguesía y la aristocracia, y su apoyo al gobierno franquista que, a su vez, respondió dándoles puestos políticos de importancia. Por otra parte, se observa que el personal del cine les presta una atención especial a Mariana y Clotilde debido precisamente a su clase social. Así, por dar un ejemplo, el acomodador sale y vuelve con un pulverizador para esconder los malos olores solo para hacerles más agradable el sitio a las dos mujeres (Jardiel Poncela, 1940/1974: 44). Este detalle, además de indicar los problemas de higiene personal de las clases bajas, refuerza la gran diferencia entre las personas de los diversos estratos sociales. Mariana y Clotilde hablan de sus relaciones con Fernando y su tío Ezequiel. Cuando Mariana le dice a su tía que quiere huir de casa y la acusa de no tomar sus palabras en serio, Clotilde le responde con una frase que representa muy claramente el acercamiento de Jardiel Poncela a la situación de España en 1940: “Nuestra Señora del Rosario me libre de burlarme, hija mía. Pero me da demasiado miedo hablar de todo eso en serio. Y demasiada tristeza” (Jardiel Poncela, 1940/1974: 47). Las palabras “miedo” y “tristeza” se destacan en su comentario. En otro sitio, el dramaturgo

dice que tenía la obligación de mostrarles a sus espectadores su realidad, pero no podía hacerlo directamente por “el miedo de hablar de todo eso en serio”, así que tenía que usar “el teatro de lo inverosímil” para criticar la censura, precisamente por la falta de libertad de expresión (citado en González-Grano de Oro, 2005: 293).

Eloísa consta de un prólogo –ya analizado— y dos actos; cada una de estas partes constituye un tercio de la obra. Estas divisiones permiten que se utilice de tres a cuatro días de clase para estudiarla. Así, por su mera extensión, el prólogo merece efectivamente un examen detallado de una clase. La trama principal se centra en los miembros de la familia Briones que, como se ha indicado, están verdaderamente locos. Su enfermedad mental se habría desarrollado por guardar durante dos décadas el secreto de la muerte de Eloísa a manos de su cuñada. El título de la comedia abre la posibilidad a un significado ambivalente. No obstante, Eloísa no está debajo del árbol sentada como uno pensaría a primera vista, sino que su cuerpo está enterrado debajo de un almendro en la finca de los Ojeda. Micaela es la asesina, y ella y su hermano –el esposo de la víctima— enterraron el cadáver en la propiedad familiar que más tarde venderían. En la lectura que llevamos a cabo en mis clases, concluimos que la familia Briones representa a España, dado que el país acababa de sufrir una guerra civil devastadora en la que más de un millón de personas perdió la vida. Otro medio millón fallecería a causa del hambre y de las represalias políticas en la primera década de la posguerra. El gobierno de Franco censuraba absolutamente todo lo publicado o estrenado; incluso un leve comentario podía llevar a la cárcel. Así, el drama de Jardiel Poncela muestra que guardar un secreto sobre la muerte de un miembro de una familia a manos de otro, así como reprimir todas las emociones y la turbulencia mental sobre la muerte de tantos españoles a manos de otros españoles, podía desquiciar al país. En el primer acto, cuando Mariana y Clotilde llegan a la casa de los Briones, la joven se sienta y empieza a llorar. Cuando su tía le pide que no llore más, Mariana responde: “Se llora buscando un desahogo: para calmar los nervios; y a veces, si no se llorase, se volvería una loca...” (Jardiel Poncela, 1940/1974: 77). Los vencidos no podían llorar públicamente a sus muertos; nadie podía hablar de los muertos de la recientemente concluida guerra fratricida, lo que llevaba a la locura. Como explica Gómez Yebra en relación a la crítica social que Jardiel Poncela realiza en su teatro, “los graves problemas de la sociedad española obligan a andar con pies de plomo para no

suscitar la acción de la censura” (1996: 287). Jardiel Poncela lo hace precisamente al encubrir sus críticas con mucho humor.

En la obra, Edgardo parece ser el más desequilibrado de la familia. Por no poder asumir las consecuencias de la muerte de su esposa a manos de su hermana, se queda en cama y se niega a levantarse durante veinte años, fingiendo estar demente. Con respecto a esto, le recuerdo a mi clase que esta escena es similar a la famosa escena de *Hamlet*, de William Shakespeare, en la que el príncipe danés finge un estado de locura porque “algo está podrido en el estado”. En la España de los años cuarenta, algo también está podrido (Katz, 1978: 36). Edgardo hace viajes imaginarios a San Sebastián, una ciudad asociada con el veraneo de los ricos. Solicita que su criado Fermín le ayude en sus complicadas charadas, preguntándole: “¿Tienes los billetes? ¿Has facturado los equipajes?” (Jardiel Poncela, 1940/1974: 71). Aunque Edgardo sabe que sus viajes son solamente fantasías, los sigue haciendo para mantener su ilusión y escaparse de la terrible realidad de saber que un miembro de su propia familia es quien asesinó a Eloísa. Se queda, además, en el mismo lugar, sin progresar, estancado en una situación paralela a la de España tras la guerra.

Micaela, la hermana de Edgardo, es quien está loca de verdad. Hace veinte años que mató a la esposa de su hermano en un ataque de celos. De forma similar, los nacionalistas organizaron su golpe de estado que se convirtió en una guerra civil porque eran muy celosos de su poder y de sus privilegios y no querían compartirlo con las clases más bajas, como exigía el gobierno republicano a través de sus reformas agraria, educativa y militar. En el primer acto, Ezequiel sigue a su sobrino Fernando a casa de Mariana y, viendo la verja abierta, entra. De repente, Micaela, que teme la presencia de ladrones y vigila con sus perros, lo ataca. Es ella quien lo muerde, no los perros, lo cual es otra prueba de su insania. Es de notar que Micaela llama “casa de locos” a la casa de los Briones, debido a las acciones de su hermano; sin embargo, no reconoce su propia locura al creer que los ladrones entrarán en la casa cada sábado para robar. Micaela camina por la casa y el jardín con sus perros Caín y Abel. Estos nombres evocan los de los hermanos bíblicos del libro de Génesis. Caín mató a Abel por celos. La Generación de 1898 usó ampliamente esta historia bíblica para referirse a las guerras carlistas del siglo XIX, otras guerras civiles entre la clase alta conservadora y la clase media y baja liberal.

Tal referencia bíblica seguramente llamó la atención de los espectadores de los años cuarenta ya que acababan de sobrevivir otra terrible guerra civil, aunque obviamente pasó desapercibida para los censores.

El personal de servicio de los Briones refleja la locura de la familia para la que trabaja. Práxedes, la criada, es un personaje cómico porque hace preguntas, muchas veces una detrás de otra, sin dar tiempo a que nadie conteste. Entonces, ella misma da respuesta a sus propias preguntas. La primera vez que aparece en el escenario, dice y se dice: “¿Se puede? Sí, porque no hay nadie. ¿Qué no hay nadie? Bueno; hay alguien por como si no hubiera nadie. ¡Hola! ¿Qué hay? ¿Qué haces aquí? Perdiendo el tiempo ¿no?” (Jardiel Poncela, 1940/1974: 69). Como muchos españoles después de la guerra civil, ella tiene preguntas importantes, pero ninguna puede ser contestada a causa de la censura. El desequilibrio de la familia ha afectado a Práxedes profundamente. Fermín, que ha trabajado en la casa de los Briones durante cinco años, piensa que Práxedes está perfectamente sana. Hace tanto tiempo que vive sumido en la locura que cree que es normal, lo cual apunta a otro tipo de trastorno. El criado nuevo que Fermín trata de entrenar para asumir las responsabilidades que él ha desempeñado hasta el momento parece asustado por la demencia de la familia y aturdido cuando tiene que “contestar” de forma apropiada a las preguntas que hace Edgardo durante sus “viajes imaginarios”, ya que ninguna tiene sentido ni lógica.

La conclusión de la obra también apunta al problema de la censura. El último acto tiene lugar en la finca de la familia Ojeda, que otrora perteneció a la familia Briones. Gracias a las indagaciones de Mariana y Fernando, se descubre el cuchillo usado para matar a Eloísa y su ropa ensangrentada escondidos detrás de una puerta secreta. Fernando le informa a Mariana que ha encontrado el retrato de una mujer a la cual ella se parece muchísimo, aunque el estilo de la ropa es diferente. También dice que el espectro de esta mujer se le ha aparecido. La imagen de este fantasma es un reflejo de los miles de muertos de la guerra civil que se manifiestan en forma de recuerdos o de espectros a sus conocidos, quienes, sin embargo, no pueden mencionarlos. Al final, se revela que Micaela mató a su cuñada y que la familia ha guardado el secreto durante mucho tiempo. Un policía, disfrazado como Dimas, el viejo criado de la familia Ojeda, ha estado investigando la desaparición de Eloísa. La confusión entre el agente y el criado es

igualmente cómica. Lo curioso es que el detective está casado con Julia —la hermana de Mariana— quien desapareció tres años antes y ahora reaparece ante su familia saliendo de un armario. No hay ninguna explicación acerca de la ausencia de Julia durante este periodo ni de su paradero durante ese intervalo temporal; pero sí hay una coincidencia con la guerra civil que duró precisamente tres años, y de la que nadie quiere o puede hablar.

El descubrimiento del asesinato de Eloísa, del paradero de su cuerpo —debajo del almendro mencionado en el título de la obra— y de la identidad de la asesina resuelve el misterio de Eloísa y relaciona esta parte de la trama con el género detectivesco. Con la mención de este género, comento a mis estudiantes las expectativas que conlleva. Se asume que, al resolver el crimen, identificar al asesino y absolver a los inocentes, se va a iluminar la verdad y se hará justicia. Se espera que todos los cabos queden atados y que se clarifiquen todas las dudas. Con todo, Jardiel Poncela frustra todas estas expectativas. El policía identifica a la culpable de la muerte de Eloísa, pero no la detiene ni le imputa ningún cargo. Dicha falta de acción por parte de los oficiales del orden público implica que la sociedad misma es injusta. Al descubrirse la ropa ensangrentada y el retrato de una mujer que evidencia un gran parecido con Mariana, Clotilde le pregunta a la joven si está tratando de descubrir lo que ocurrió en la finca. Mariana responde afirmativamente y añade: “y me asusta conseguirlo, porque la verdad debe de ser horrible, horrible...” (Jardiel Poncela, 1940/1974: 117). De hecho, Mariana y su familia descubren que Micaela es la asesina cuando la joven se pone la ropa vieja de su madre y baja las escaleras que conducen al salón. En ese momento, Micaela rompe a gritar: “¡Eloísa!”, porque la muchacha se parece mucho a su difunta madre. Efectivamente, cuando Mariana descubre que su tía mató a su progenitora, sabe que “la verdad es horrible”. De igual manera, descubrir la verdad de todos los horrores de la guerra civil sería horrible. Hacia la conclusión de este acto, Mariana le pregunta al policía qué dirá en su informe sobre lo sucedido. Él responde: “Mañana presentaré el informe [...] Que no hubo tal mujer asesinada. Pero a la enferma hay que recluirla” (Jardiel Poncela, 1940/1974: 141). Obviamente, Micaela, por ser de clase alta, ha podido cometer un asesinato brutal y salir libre de castigo. De forma paralela, el régimen de Franco era culpable de miles de asesinatos políticos y ninguna de sus víctimas jamás recibiría justicia. Como es de esperar dentro del canon del género detectivesco, al final del drama parece que se han

atado todos los cabos para explicar el misterio de Eloísa. Sin embargo, McKay observa lo siguiente: “While the playwright manipulates his denouement with convincing intellectual dexterity [...] he leaves behind an inevitable residue of psychic bewilderment, the normal product of the play’s lavish embroidery of nonsense, which clashes with the spectator’s emotional need to experience a sense of verisimilitude” (1974: 52). Parece que todo termina felizmente dado que se sabe quién mató a Eloísa, Edgardo se recupera de su supuesta locura, y Mariana y Fernando pueden ser novios con la bendición de sus respectivas familias. Sin embargo, los espectadores salen con la sensación de que, a pesar de lo *feliz* de la conclusión, nadie asume la responsabilidad por la muerte de Eloísa, lo que es frustrante. En este aspecto, Eloísa llega a representar a los miles de muertos de la guerra y de la represión política de la posguerra que yacen en fosas comunes sin reconocimiento y sin que sus familias puedan llorar públicamente por ellos. El tercer acto de la obra, además, impresiona a los espectadores cuando se dan cuenta de que Eloísa no está sentada debajo del almendro –como se suponía al principio— sino que está enterrada allí. En esto también se puede ver una sutil crítica al gobierno de Franco que usaba el lenguaje para encubrir o confundir en vez de clarificar –se insistía en llamar “alzamiento” o “cruzada” al golpe de estado contra el gobierno republicano—.

Al final de la obra, Fermín se pregunta: “¿A ver si he hecho yo mal cambiando de casa? (Jardiel Poncela, 1940/1974: 136). Sobre esta línea, Scott destaca lo siguiente: “[It] could imply that Jardiel is critiquing the ‘change of house’ that occurred in Spain once Franco assumed power” (2014: 136). Este comentario se conecta con la imagen de los ladrones que supuestamente van a venir a robar la casa de Micaela. Jardiel Poncela usará la imagen de los ladrones que entran y roban la casa en *Los ladrones somos gente honrada*, obra estrenada en 1941. Como en *Eloísa*, en *Los ladrones...* se compara sutilmente la casa con España y los ladrones, con Franco, quien “robó” el país al gobierno republicano (Blackwell, 2006-2007: 229). Lo dicho por el criado aparentemente carece de importancia, como muchos de los otros detalles analizados, pero apunta a la guerra civil y al “cambio en la casa” –España— llevado a cabo por Franco. Jardiel Poncela vuelve a usar esta imagen para criticar al régimen en obras posteriores, empleando el humor y el *teatro de lo inverosímil*, lindando con lo absurdo para eludir la censura.

Una escena de *Eloísa* que mis alumnos suelen no entender, a pesar de que llama su atención, es la de los experimentos que Ezequiel realiza con unos gatos. Él tiene un cuaderno en el que apunta cómo muere cada gato que examina y le da un nombre de mujer a cada animal. Cuando Clotilde descubre el cuaderno y empieza a leer los nombres y el tiempo que tardan en morir, asume que mata a sus conquistas; no obstante, siente una atracción hacia él (Jardiel Poncela, 1940/1974: 119). Más tarde, se descubre que Ezequiel hace experimentos científicos con gatos para investigar la enfermedad de la pelagra. Cazorla Sánchez (2010: 60) afirma que la pelagra es una enfermedad de la piel causada por la falta de una nutrición sana y equilibrada. Los años cuarenta fueron testigo de un aumento de casos de pelagra y de tuberculosis causados por la escasez de alimentos. Se calcula que más de doscientos mil españoles murieron de hambre y enfermedades relacionadas con la malnutrición entre 1939 y 1945 (Cazorla Sánchez, 2010: 60). Ezequiel dice que trabaja para desarrollar un suero contra la pelagra, “latente en la piel de la mayoría de los gatos y transmisible por herencia materna” (Jardiel Poncela, 1940/1974: 112). Su motivo no es aliviar el sufrimiento de sus compatriotas, sino alcanzar un punto en que “todo el mundo se convencerá de que Ezequiel Ojeda, aunque no sea un profesional de la Medicina, es, además de un excelente cirujano, un hombre de ciencia, de primer orden y no un loco de atar” (Jardiel Poncela, 1940/1974: 112-3). Al ser de clase alta, no se preocupa por una enfermedad endémica de la clase baja, sino por su propia reputación. Además, como los médicos ya sabían cuáles eran las causas de la pelagra y su cura, el autor parece insinuar que los experimentos de Ezequiel representan un tipo de pseudociencia, lo que es en sí otra forma de demencia. Este detalle de la obra sugiere un comentario sobre el anti-intelectualismo franquista y el estancamiento científico del país durante ese periodo. Por otra parte, Ezequiel les da nombres de mujeres a los gatos y habla de matar a “Felisa” o “Rosita”. Tal manera de designar a los animales con los que experimenta señala el papel de la mujer en el régimen de Franco. En la posguerra, las mujeres perdieron todos los derechos que habían conseguido durante la Segunda República. Para la dictadura, las mujeres solo servían para ser madres y esposas, y así criar la próxima generación de españoles. No es hasta la última página de *Eloísa*, después de que se resuelve el misterio del asesinato, que Clotilde se entera de que Ezequiel mata gatos y no mujeres. Fermín sale del laboratorio de Ezequiel para informarle que los perros de Micaela están peleando con los gatos, a lo que Clotilde exclama: “Pero ¿es que son gatos lo que usted mata?”, a lo que Ezequiel responde:

“Pues ¿qué quería usted que fuese?” (Jardiel Poncela, 1940/1974: 141). La confusión de Clotilde produce unos instantes de gran comicidad, especialmente cuando él dice que le quita la piel sin especificar que se trata de gatos. Sin embargo, debajo de la risa subyace una gran crueldad y un desprecio hacia la vida de las mujeres que la conclusión del caso sobre la muerte de Eloísa corrobora. Después de la muerte de más de un millón de españoles en la guerra civil y de los asesinatos políticos llevados a cabo por el régimen franquista, una muerte más tenía poca importancia, especialmente si la víctima era una mujer –sea ésta la mujer del periódico mexicano mencionado en el prólogo, Eloísa o las *mujeres-gatos* que mata Ezequiel—.

ELOÍSA ESTÁ DEBAJO DE UN ALMENDRO A LA LUZ DE LA RETÓRICA DEL SILENCIO Y DEL CONCEPTO DE CONTRADISCURSO

Una teoría literaria que ilumina muchos aspectos de esta pieza teatral es la de la retórica del silencio, la cual sostiene que una obra puede comunicar de forma muy eficaz más por lo que no dice que por lo que sí expresa, es decir, por lo que omite. Janet Pérez ha escrito un extenso artículo sobre lo que ella llama “the rhetoric of silence” (1984: 108). Después de resumir las varias funciones del silencio, esencial en el proceso comunicativo, Pérez observa lo siguiente: “Censorship, such as that imposed by the Franco regime in Spain following the Civil War (1936-1939) intends to silence dissent and opposition, and a frequent result of censorial restriction and oppression is the exclusion of certain subjects, attitudes, events, words or characters from literary representation, a passive response or acquiescence” (1984: 119). Lo que no se comenta hasta el final del último acto de la obra es la muerte de Eloísa a manos de su cuñada. Hasta el Acto Tercero no se hace mención del personaje titular. Como se ha explicado, no poder hablar de esta muerte ha ocasionado el desequilibrio mental de varios miembros de la familia y de los criados. Richards comenta que Franco implantó “an imposed quarantine or silencing” sobre la sociedad española y, al consolidar su poder, silenció cualquier amago de disconformidad con sus ideas, oponiéndose especialmente a los tribunales de justicia y a otras instituciones públicas burocráticas (1998: 2). Implícitamente, la pieza propone un paralelismo entre los Briones y España, dado que ambos han sufrido la muerte de sus seres queridos. Los Briones perdieron a Eloísa a manos de Micaela. España había perdido más de un millón de personas en la guerra civil que acababa de terminar un año

antes del estreno de la obra. Sin embargo, debido a la censura, no se podía hablar de estas muertes. Los Briones se han vuelto locos por tener que reprimir cualquier referencia al asesinato de Eloísa. Los españoles podían sufrir una locura similar si no conseguían hablar del trauma tras las pérdidas producidas en la guerra y posguerra.

La retórica de silencio se hace evidente en las primeras líneas del drama. Como ya se ha visto, en el prólogo los hombres dicen muchas veces “¡Qué mujeres!” y el marido solo repite frases hechas porque no puede hablar de nada que sea de mayor envergadura. Hablan mucho, pero no comunican nada. En el Acto Segundo, es de notar que cada vez que Fernando trata de explicarle a Mariana sus sospechas, algo o alguien interrumpe su narración. Lo mismo pasa con los esfuerzos de Ezequiel por discutir sus experimentos científicos con Clotilde. La familia Briones, por su parte, ha ocultado los pormenores de la muerte de Eloísa durante dos décadas, el mismo periodo que Ezequiel ha rehusado hablarle a Fernando del suicidio de su padre y la conexión entre las familias Ojeda y Briones. Los jóvenes están rodeados de misterios que nadie quiere aclarar. De forma similar, la dictadura de Franco eliminó los detalles de muchos aspectos de la guerra civil y las familias de los vencidos vivían en el misterio sobre la muerte de sus seres queridos. Sánchez Cazorla cuenta que en su familia nunca se mencionaba a un tío que murió como miembro del ejército republicano (2010: 6).

Sobre el uso del silencio como instrumento para transmitir algo desagradable – como son las circunstancias que rodean la muerte de Eloísa— Pérez observa: “Another considerable body of fiction involving the use of silence as a structuring element comprises detective stories and the thriller, whose nature requires maintenance of silence concerning certain vital details until as near the end as possible” (1984: 118). Ya se ha establecido la relación de esta obra con el género detectivesco, el que se popularizó en el siglo XIX tipificado en los misterios de Sherlock Holmes. Se espera que un detective use la lógica y la razón para reunir las diversas pistas y datos que lo conduzcan a solucionar un caso que, generalmente, es un asesinato. Al final, se exculpa al inocente y se identifica al culpable que recibirá su justo castigo, restableciéndose así el orden social. Se sabe que Jardiel Poncela tuvo interés en el género detectivesco muy temprano en su carrera dado que en 1922 fundó una revista titulada *La novela misteriosa* (Seaver 1992: 15). En *Eloísa* no se habla de la muerte del personaje titular hasta la última escena y nunca se llegan a

saber todos los detalles al respecto; además, nadie recibe ningún castigo por el crimen cometido. Asimismo, el policía que ha investigado el caso decide “dejar las cosas como están”. Esto implica que estamos ante una sociedad injusta.

La teoría del contradiscurso, elaborada por Mikhail Bakhtin, ilumina otros aspectos de la obra. El pensador ruso observa lo siguiente: “When there is no adequate form for an unmediated expression of an author’s intentions, it becomes necessary to refract them through another’s speech” (1987: 292). Dado que Jardiel Poncela no podía criticar directamente ciertas prácticas gubernamentales, lo hacía a través de lo que dicen sus personajes y también de lo que no dicen, “refractando” sus críticas entre los varios personajes y los eventos de la trama, comunicándolas, así, entre líneas. No hay un solo personaje que, de manera exclusiva, sirva de portavoz de la crítica de Jardiel Poncela. Por el contrario, quienes asisten al cine del barrio y repiten una misma frase o responden con refranes sin sentido o hablan solos –por mencionar algunos de los casos analizados en este artículo— conllevan, en su conjunto, la crítica solapada a la censura por parte del autor. En la superficie, la obra parece cumplir con los requisitos para recibir la aprobación de los censores, ya que no dice nada en contra de Franco, los nacionalistas o la iglesia católica, y se ciñe a los preceptos de no contravenir la moralidad pública ni mencionar nada de índole sexual. Sin embargo, como hemos visto, la descripción de tantos detalles que parecen sin importancia apunta colectivamente a una crítica demoledora contra la dictadura y los nacionalistas.

Quizás, el uso del contradiscurso más obvio presente en *Eloísa* tiene que ver con la familia. La retórica franquista enfatizaba los valores familiares, en particular la figura de la madre abnegada y católica que debía servir a su familia y a Franco, considerado el *padre* de la gran familia española. Esta retórica ofrecía una visión idealizada de la familia en la que todos ocupaban una función según su género. Los *Fueros de trabajo de 1938* decretaban que las mujeres no trabajaran fuera de casa y, como resume Graham, de esta manera: “The regime promoted an ‘ideal’ image of womanhood as ‘eternal’, passive, pious, pure, submissive woman-as-mother for whom self-denial was the only road to real fulfillment” (1995: 184). En sus publicaciones y enseñanzas, la propaganda franquista presentaba la familia como la imagen *ideal* de la nación. Sin embargo, la mayoría de las familias de clase media y baja –como las que presenta Jardiel Poncela en su prólogo—

era pobre, dependía de programas del gobierno y luchaba todos los días para simplemente poder sobrevivir (Rabke, 2016: 6). Las familias de las que Jardiel Poncela habla no se parecen en nada a la familia idealizada de la retórica franquista. Micaela ha matado a la esposa de su hermano, Mariana no tiene madre, el padre de Fernando se ha suicidado, Julia abandona su familia durante tres años y el adjetivo “loco” es ampliamente usado para describir a los Briones y Ojeda. Las familias, aunque de clase alta, son completamente disfuncionales, lo que contraviene la retórica franquista. Al presentar un par de familias tan alejadas del paradigma de perfección promovido por el gobierno, el contradiscurso de Jardiel Poncela deconstruye enteramente el discurso franquista de la familia ideal como imagen de la nación. No hay una “familia española” ejemplar en su obra; las que presenta se hallan totalmente desquiciadas.

REFLEXIONES FINALES

Para terminar, quisiera añadir que en mis clases enfatizo que *Eloísa está debajo de un almendro* es una obra de teatro y que, por lo tanto, Jardiel Poncela la escribió para ser representada. En 2001, al conmemorarse el centenario del nacimiento de Jardiel Poncela, los teatros de Madrid presentaron varias obras del dramaturgo. Tuve la suerte de asistir a una producción de *Eloísa* en un teatro localizado en la Gran Vía. Para el prólogo, la puesta en escena incluía un telón de gasa muy fina y transparente ubicado entre los espectadores que asistíamos al espectáculo y los actores. Estos últimos —en el papel de los clientes en el cine de barrio— miraban directamente el telón que representaba la pantalla del cine pobre. Al iniciarse la función, el telón parecía opaco y no se veía nada detrás porque las luces del escenario estaban apagadas. No obstante, al encenderse las luces, fue posible ver a los actores situados detrás del telón de gasa, mirándonos directamente a los espectadores que estábamos sentados en el patio de butacas. En ese instante me di cuenta de cómo Jardiel Poncela ofrecía a los espectadores un reflejo de sí mismos, como si estuvieran viéndose en un espejo. En 2012, tuve el placer de ver la producción de *Eloísa* llevada a cabo por el Teatro Karpas, también en Madrid. El director de esta puesta en escena relacionaba la familia Briones y el régimen de Franco de forma explícita al colgar una bandera franquista con las águilas dobles de la casa de Habsburgo en el salón de esta familia de clase alta. No podía hacerse esto cuando la obra se estrenó en 1940. Sin embargo, con la llegada de la democracia, fue posible reforzar visualmente la crítica social envuelta en la obra. Todavía tengo los programas de estas producciones

contemporáneas y los llevo a clase para que mis estudiantes vean sus detalles. Si es posible, busco en YouTube dramatizaciones de *Eloísa* para reforzar estos comentarios y darles a mis alumnos la oportunidad de comparar lo visual con el texto escrito.

Jardiel Poncela, como hemos visto, escribe una obra cómica que da muchas oportunidades para la risa y el escapismo; justo lo que necesitaban sus compatriotas en los años de miseria de la posguerra. Los amigos del dramaturgo insistían en que era apolítico o que tenía tendencias derechistas, y que sus obras solamente criticaban el teatro popular de la época y no la sociedad. Jardiel Poncela mismo contaba un incidente ocurrido al comienzo de la guerra civil, cuando fue llevado a la fuerza a un cuartel de la milicia republicana para ser interrogado sobre un individuo que buscaban, y concluía del siguiente modo: “de izquierdas son los que me han denunciado” (Jardiel Poncela, 1963: 163). José Monleón resume la actitud de Jardiel Poncela diciendo: “el destino de Jardiel refugiado en San Sebastián durante la guerra civil, franquista en sus actitudes cotidianas y sin embargo autor, enfrentado al teatro de su propio mundo que era, por lo demás, casi el único que teníamos” (1993: 73). Sea cual fuese su posición política, la mayoría de los españoles experimentaba, de una u otra forma, los problemas de la censura, la escasez de alimentos, la violencia y la represión tan prevalentes en la sociedad española de los años cuarenta. Y es innegable que el teatro de Jardiel Poncela reflejaba esa sociedad. El hecho de que su novela fuera objetada lo volvió muy sensible al tema de la censura. Ruíz Ramón describe los años de posguerra así: “de doble exilio exterior e interior y los del éxito y la subida a la cima de la fama para Jardiel Poncela como dramaturgo, pero también los de la España triunfalista y los de decenas a la cima de la vulgaridad y la mediocridad del teatro público español” (1993: 27).

A modo de síntesis puede decirse que la obra se estructura de tal manera que el prólogo actúa como espejo de la miserable realidad de los años cuarenta, el primer acto ofrece un retrato de la sociedad española —especialmente de la alta burguesía— mientras que el segundo nos permite comprender por qué la sociedad ha llegado a tal estado, con censura, violencia y familias disfuncionales. De forma análoga, los españoles —impedidos de hablar sobre la guerra a causa de la fuerte represión y violencia del régimen— estaban siendo empujados hacia el desquiciamiento, como sugiere Jardiel Poncela. En términos

más amplios, *Eloísa* muestra una sociedad cualquiera que tiene que vivir bajo la represión y la censura y que, por ello, puede perder la cordura.

La lectura de *Eloísa está debajo de un almendro* en una clase de estudiantes de español avanzado abre múltiples posibilidades para su interpretación. La obra es cómica, divertida, con personajes demenciales. Cuando mis alumnos empiezan a comprender la difícil situación en la que se vive bajo una dictadura, las limitaciones de la censura, las restricciones impuestas a las mujeres, la miseria económica y la dinámica política entre las clases obreras y la clase alta, empiezan igualmente a entender los diferentes niveles interpretativos desde los que se puede leer la obra. Se percatan de cómo la comicidad desvía la atención de la gravedad y la seriedad del entorno, mientras que, a la vez, entabla una conversación implícita con la retórica dominante del régimen. Al terminar, mis estudiantes tienen una comprensión más profunda de esta obra de teatro y de su contexto histórico, han aprendido a indagar y a no aceptar lecturas superficiales. Se han reído mucho, pero, a la vez, son conscientes de que no todo en la obra es diversión ya que tiene también un lado triste y frustrante. Que Jardiel Poncela pudiese escribir una obra que criticase la censura durante la época en la que ésta era más rígida que nunca es testimonio de su genio. *Eloísa* ha gozado de una vuelta a la popularidad, lo que demuestra que puede divertir tanto hoy como en 1940. Al margen de esto, es una llamada de atención para las generaciones venideras sobre los daños de una dictadura y se ofrece como un diagnóstico de lo que representa la transición de una dictadura a un sistema democrático.⁴

OBRAS CITADAS

- Abellán, Manuel L.** 1980. *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Ediciones Peninsulares.
- Bakhtin, Mikhail.** 1987. "Discourse Typology in Prose." Traducción Richard Balthazar y I. R. Titunik. En Vassilis Lambropoulos y David Neal Miller (Eds.) pp. 285-303. Albany: State University of New York P.
- Barrero Pérez, Oscar.** 1992. *Historia de la literatura española contemporánea (1939-1990)*. Madrid: Ismo.
- Blackwell, Frieda H.** 1985. *The Game of Literature: Demythification and Parody in Novels of Gonzalo Torrente Ballester*. Valencia: Albatros Hispanófila.

⁴ Quisiera expresar mi gratitud a Ángel Sánchez Escobar, catedrático de la Universidad de Sevilla, por su atenta lectura de este ensayo.

- . 2006-2007. "Hidden Politics and Serious Humor" in *Los ladrones somos gente honrada* by Enrique Jardiel Poncela. *Letras Peninsulares*. 19.2-19.3, 233–243.
- Brown, G. C.** 1972. *A Literary History of Spain. The Twentieth Century (1939-1976)*. New York: Barnes & Noble.
- Burguera Nadal, María Luisa y Santiago Fortuño Llorens, Eds.** 1998. *Vanguardia y Humorismo: La otra generación de 1927*. Castellón: Universitat Jaume I.
- Cazorla Sánchez, Antonio.** 2010. *Fear and Progress: Ordinary Lives in Franco's Spain 1939-1975*. Chichester, UK: Wiley-Blackwell.
- Gómez Yebra, Antonio.** 1996. "El teatro de humor como escape social: El texto de Jardiel Poncela". *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, Tomos 12-20: 285-298.
- González-Grano de Oro, Emilio.** 2005. *Ocho humoristas en busca de un humor*. Madrid; Polifemo.
- Graham, Helen.** 1995. "Gender and the State: Women in the 1940s". En Helen Graham y Jo Labanyi (Eds.) *Spanish Cultural Studies; an Introduction. The Struggle for Modernity*. pp. 183-195. Oxford: Oxford U.P.
- Holman, C. Hugh.** 1972. *A Handbook to Literature*. 3rd Ed. New York: Odyssey/Bobbs-Merrill.
- Jardiel Poncela, Enrique.** 1940/1974. *Eloísa está debajo de un almendro. Las cinco advertencias de Satanás*. Madrid: Austral.
- . 2000. *Máximas mínimas y otros aforismos*. Eds. Fernando Valls y David Roas. Barcelona: Edhasa.
- . 1963. *Obras completas*. 3 Tomos. Barcelona: AHR.
- Katz, Gerda R.** 1978. "Three Escapes from Reality: Pirandello's *Henry IV*, Durremett's *Die Physike* and Jardiel Poncela's *Eloísa está debajo de un almendro*." *Language Quarterly*. 17: 33-43.
- Martín García, Jorge.** Sin fecha. "Eloísa está debajo de un almendro (Rafael Gil, 1943). Análisis de una adaptación." Editorial del Cardo, Biblioteca virtual universal. www.biblioteca.org.ar, 20 páginas. (Consulta 10/20/2017).
- McKay, Douglas R.** 1974. *Enrique Jardiel Poncela*. New York: Twayne.
- Monleón, José.** 1993. "Jardiel Poncela o el teatro de ninguna parte." En Cristóbal Cuevas García (Ed.) *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor*. pp. 65-78. Barcelona: Anthropos.
- Pérez, Janet.** 1984. "Functions of the Rhetoric of Silence in Contemporary Spanish Literature." *South Central Review* 1. 1-2: 108-130.
- Rabke, Sarah.** 2016. *The Family Myth and the Rhetoric of Silence in the Early Post-War Theater of Spain: Jardiel Poncela, Buero Vallejo y Sastre*. MA Thesis, Directed by Frieda H. Blackwell. Waco, TX: Baylor U.
- Richards, Michael.** 1998. *A Time of Silence; Civil War and the Culture of Repression in Franco's Spain, 1936-1945*. Cambridge, England: Cambridge U.P.
- Ruíz Ramón, Francisco.** 1993: "Jardiel Poncela: Un dramaturgo en el purgatorio". Cristóbal Cuevas García (Ed.) *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor*. 14-31. Barcelona: Anthropos. 15-31.
- Scott, Ellen.** 2014. *Censorship and Repression in Sastre's La mordaza and Jardiel Poncela's Eloísa está debajo de un almendro*. Undergraduate Honors Thesis directed by Frieda H Blackwell, Waco, TX: Baylor University.
- Seaver. Paul W. Jr.** 1992. *El primer periodo de Enrique Jardiel Poncela. 1927-1936. Valoración del humorismo de un iconoclasta español*. San Francisco, CA: Mellon Research U.P.

- Torrente Ballester, Gonzalo.**1956. *Panorama de la literatura española contemporánea*. Madrid: Guadarrama.
- Umbral, Francisco.** 1994. "El 27 de humor and Jardiel Poncela no está debajo de un almendro. *Las palabras de la tribu: de Rubén Darío a Cela*. Barcelona: Planeta, 291-312.