

12-2008

Estrategias léxico-grammaticales de los censores en la manipulación de dos comedias de Jardiel Poncela

José Suárez-Inclán

Centro de Adultos «Río Sorbe» (Guadalajara)

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Suárez-Inclán, José. (2008) "Estrategias léxico-grammaticales de los censores en la manipulación de dos comedias de Jardiel Poncela," Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 22, pp. 149-165.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

ESTRATEGIAS LÉXICO-GRAMATICALES DE LOS CENSORES EN LA MANIPULACIÓN DE DOS COMEDIAS DE JARDIEL PONCELA

José SUÁREZ-INCLÁN

Centro de Adultos «Río Sorbe» (Guadalajara)

Resumen

En el artículo se analizan y comentan cambios y modificaciones estilísticas realizadas por los censores en dos obras de teatro de humor de Enrique Jardiel Poncela. Tales intervenciones conllevan una intencionalidad que pretende modificar otros elementos en el terreno del contenido.

Abstract

In this article we analyse and comment the changes and stylistic modifications made by the censors in two of the humour plays written by Enrique Jardiel Poncela. These alterations entail an intentionality that seeks to modify other thematic elements.

Palabras Clave: Modificación. Intencionalidad. Censor. Estilística.

Key words: Modification. Intentionality. Censor. Stylistics.

Entre las distintas y variadas estrategias utilizadas por los censores para silenciar o transformar y falsear la actividad creadora de un autor y su correspondiente comunicación pública, existe un amplio menú para elegir. Su carta se extiende desde la prohibición expresa hasta el impedimento implícito por diferentes vías y obstáculos de no menor contundencia, en las que supervisiones, revisiones, o el exasperante silencio administrativo ante la solicitud más o menos urgente para representar, o bien las dificultades impuestas a la edición (casi todas ellas con repercusiones de orden económico) vienen a dar al traste con las pretensiones de hacer públicas las creaciones del dramaturgo. Pero en el *menú del día* de esta carta hay tres elementos que componen la médula obligada de la oferta: tachaduras, supresiones y modificaciones. Entre la tachadura irremediable y la irremediable autocensura que intenta anticiparse a la ejecución de la amenaza, se producen supresiones amplias y parciales, desde un texto completo y fundamental en el entramado de la obra, hasta una sola frase o una palabra, a veces de cariz tan arbitrario o caprichoso que resulta incomprensible su interpretación; se producen cambios y modificaciones, que unas veces ejecuta el censor con su propio lápiz, otras se le solicitan al propio autor y en ciertas ocasiones –la premura del estreno, los compromisos editoriales u otras causas así lo resuelven– se ocupa de ello el empresario teatral, el director o, en su caso, el editor. Los motivos de esta práctica conde-

natoria alcanzan a menudo pasiones que van más allá del objetivo de silenciar o de reprimir deseos creadores en conflicto con el poder, como ha analizado J. M. Coetzee en su obra *Contra la censura. Ensayos sobre la pasión por silenciar*⁴⁵. Tal es el caso de las injerencias y correcciones estilísticas en que incurren algunos lectores encargados por la Junta de Censura o pertenecientes a ella a la hora de juzgar, *corregir* y emitir un veredicto sobre un texto dramático. No podemos olvidar, además, que muchos de estos lectores-censores eran críticos literarios o teatrales, periodistas, escritores o sujetos relacionados personal o profesionalmente con el mundo de las letras. Cabe citar –un caso entre otros– al crítico teatral del diario *Arriba*, Antonio de Obregón, señalado por Berta Muñoz en su imprescindible tesis que aborda la censura teatral en el franquismo:

Obregón aprovechaba para reclamar una serie de medidas para «depurar» el teatro, no sólo en cuanto a los contenidos, sino también al lenguaje y los géneros; algo que ya venía solicitando meses atrás en artículos como «Hacia una censura estética» (*Arriba*, 12-V-1939). En el escrito que ahora nos ocupa afirmaba: «Es muy pronto para ejercer desde la censura oficial una depuración de los géneros teatrales: el astracán sin gracia, el vodevil, enciclopedia de groserías; el sainete con fondo rojo, que son las plagas al uso; porque comedia, lo que se dice una verdadera comedia, hace tiempo que no vemos en nuestros escenarios»⁴⁶ (Muñoz, 2005: 37).

Transitando por el sinuoso e incierto camino que transcurre entre la corrección de estilo y la rectificación temática, hemos podido registrar, en la obra teatral de Enrique Jardiel Poncela, ciertas correcciones, algunas curiosas, en las que una pequeña variación morfológica o sintáctica, determina un cambio, no solo estilístico sino de significado en el texto. Las podríamos llamar *correcciones léxico-gramaticales*. Seleccionaremos algunas de ellas, pues su análisis e interpretación creemos que aportan un dato más, en cualquier caso sugerente, en la investigación sobre los *motivos y estrategias* de la censura teatral. Tomaremos, para ejemplificar este tipo de intervenciones, dos obras de Jardiel que fueron objeto de conflictivos vaivenes con la censura. Ambas obtuvieron permiso para ser representadas (con los cortes y modificaciones correspondientes) en el año 1939 recién finalizada la guerra⁴⁷; y ambas

⁴⁵ La obra del Nóbel surafricano, indaga, a través del estudio de varios casos de censura (desde el caso de *El amante de Lady Chatterley* de D.H. Lawrence, los vetos y restricciones de la información en la URSS o en el Apartheid sudafricano, hasta la actual polémica sobre la edición y circulación de pornografía) las oscuras motivaciones psicológicas y sociológicas que llevan, en determinado momento histórico, al censor a desarrollar una labor que a menudo excede lo estrictamente necesario para la consecución de los fines represivos que se persiguen (Coetzee, 2007). Este análisis mantiene lazos y concomitancias con el método de *motivos y estrategias*, desarrollado por el profesor Berenguer, para explicar el desarrollo creador de un YO en conflicto con un ENTORNO (Berenguer, 2007), supeditado a *mediaciones* de orden histórico, psicosocial y estético que se manifestarán en *mentalidades y tendencias* de signo conservador, reformista, rupturista, etc. (Berenguer, 1991; Berenguer, A. y Pérez, M., 1998).

⁴⁶ Berta Muñoz Cáliz ha estudiado en un análisis profundo y exhaustivo la labor censoria franquista en el teatro crítico español. Su tesis, publicada en 2005 por Fundación Universitaria Española, *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, es obra fundamental de referencia sobre este tema.

⁴⁷ Como señala Berta Muñoz, a raíz de unas palabras de Luis Escobar, en quien recayó brevemente la responsabilidad censoria tras el final de la contienda, «el aparato burocrático de la censura en esta primera etapa es mínimo, probablemente porque la represión que ejerce el franquismo en otros órdenes impide que se presenten a censura textos de ideologías adversas. En los expedientes de estos primeros meses apenas encontramos impresos formalizados, ni tan siquiera informes, a diferencia de lo que sucederá después» (Muñoz, 2005: 36).

fueron prohibidas posteriormente, en el año 1943, la época de mayor intransigencia censoria, en la que el catolicismo integrista al mando del falangista Gabriel Arias Salgado, tomó posesión de esta sección.

1. *USTED TIENE OJOS DE MUJER FATAL*

1.1. Modificación A

Elena Fortún, la joven protagonista de la obra, ha sido seducida por el apuesto y cínico Sergio Hernán, un burgués conquistador casi profesional. Con ingenuidad apasionada le está contando a Oshidori –el mayordomo de Hernán– tras pasar la noche en la casa del donjuán, los pormenores de su flechazo:

[TEXTO ORIGINAL]

ELENA.– Y después..., ya a media noche me trajo aquí. Yo perdí el sentido por completo, Oshidori... Y ocurrió... Pero usted también se imaginará lo que suele ocurrir cuando una mujer enamorada pierde el...

OSHIDORI.– *Cortándola*. Eso se lo imagina cualquiera⁴⁸ (Jardiel, 1939: 36).

[TEXTO MODIFICADO]

ELENA.– Y después..., vinimos aquí. Yo perdí el sentido por completo, Oshidori... Y ocurrió... Pero usted también se imaginará lo que suele ocurrir cuando una mujer enamorada pierde el... sentido⁴⁹.

OSHIDORI.– *Cortándola*. Eso se lo imagina cualquiera (E1: 36).

Tras la tachadura de «ya a media noche»⁵⁰, que tiende a ocultar el carácter amoroso, con clara intención erótica acentuada por la *nocturnidad*, la sustitución de la locución verbal «me trajo» con un sentido implícito de seducción, incluso con un lejano matiz de forzamiento (más si era de noche), por la forma verbal «vinimos», pone a la pareja en una situación normalizada ya que el término *venir* es neutro y carece de los matices amorosos o eróticos, de *rapto* o seducción que del anterior se pudieran inferir.

Por otra parte la censura provoca una repetición, de la que el autor había hecho elipsis en el texto original, por considerarla innecesaria para la comprensión del mensaje, e incluso contraproducente para el juego de ambigüedades –con el consiguiente matiz cómico y algo subido de tono– que se persigue. Nos referimos a añadir la palabra «sentido» como objeto directo que ya había sido nombrado en la oración compuesta que se inicia en «Yo perdí el sentido por completo» y finaliza en «cuando una mujer enamorada pierde el...». Agregar el

⁴⁸ *Usted tiene ojos de mujer fatal*. Ejemplar censurado con nº de expediente 322-39 y archivado en la caja 371378 del AGA (Archivo General de la Administración) de Alcalá de Henares. Este ejemplar (E1), anotado en lápiz rojo como «Único ejemplar válido de archivo», nos señala con este mismo lápiz que contiene «tachaduras hechas por el mismo autor ratificadas por el P. Begoña» (Reverendo Padre Fray Mauricio de Begoña). El E1 ha sido extraído del publicado por Biblioteca Nueva.

⁴⁹ El término «sentido» al final del diálogo es añadido por el censor.

⁵⁰ Esta tachadura, que suprime la expresión «ya a media noche» en el E1, no se va a realizar en el segundo ejemplar archivado en Censura Teatral del AGA (E2).

sustantivo «sentido» a aquello que una mujer enamorada suele perder no es una mera cuestión estilística que opte por eliminar la elipsis; evidentemente es evitar cualquier suposición de matiz sexual (desde el control o el recato hasta la virginidad, etc.) al espectador. Sobra decir que el efecto humorístico, con la correspondiente y apresurada contestación del mayordomo –que zanjaba con rapidez la cuestión– queda desvirtuado.

1.2. Modificación B

El mayordomo está informando a una de las enamoradas de su señor, al que ha ido a visitar, que éste no se encuentra en casa:

[TEXTO ORIGINAL]

OSHIDORI.– Pero la verdad es que es señor no está en casa. Ha huido esta mañana, señora (Jardiel, 1939: 49).

[TEXTO MODIFICADO]

OSHIDORI.– Pero la verdad es que es señor no está en casa. Se ha ido esta mañana (E1: 49).

La variación de «ha huido» por «se ha ido» elimina cualquier connotación sobre una actitud poco correcta por parte de un caballero (en este caso de Hernán, el protagonista). Con esta ligera variación se salva un doble escollo: un caballero nunca huye de una mujer y en caso de que no huyese de ella, se soslaya el motivo, que ha de ser sin duda producto de una acción licenciosa o inmoral, en todo caso inaceptable. Sin embargo, de nuevo este ligero cambio da al traste con el proyecto humorístico del autor. De modo que el diálogo subsiguiente ha de ser tachado al carecer de sentido tras esta modificación:

ÁGATA.– ¿Que ha huido? ¿De quién?

OSHIDORI.– De un marido. De un marido que quería matarle.

ÁGATA.– ¿Pero todavía hay maridos que matan?

OSHIDORI.– En las grandes ciudades, no señora, pero éste era de provincias, donde todavía atizan. Al señor sólo le dio tiempo de saltar al coche resuelto a irse [a Córdoba...] (Jardiel, 1939: 49).

Como puede observarse el cambio de *huir* por *ir* obliga al texto a quedar finalmente así:

OSHIDORI.– Pero la verdad es que es señor no está en casa. Se ha ido esta mañana a Córdoba.

1.3. Modificación C

Beatriz, esposa del barón de Panticosti, se haya adulando falsamente a la protagonista, Elena Fortún, de la que quieren deshacerse porque pone en peligro, al haberse enamorado de ella el marqués de la Torre, la herencia familiar que les corresponde:

[TEXTO ORIGINAL]

BEATRIZ.— [...] al menos en esta casa todos la queremos y la estimamos como se merece.

PANTECOSTI.— *Aparte a Mariano* (¡Qué cara dura tienen las mujeres!) (Jardiel, 1939: 76).

[TEXTO MODIFICADO]

BEATRIZ.— [...] al menos en esta casa todos la queremos y la estimamos como se merece.

PANTECOSTI.— *Aparte a Mariano* (¡Qué cara más dura tienen las mujeres!) (E1: 76).

Como puede observarse, se añade el adverbio de cantidad «más» entre el sustantivo «cara» y su adjetivo «dura». Aparentemente no es más que un intensificador de la oración, pero en realidad la introducción de este adverbio varía la concepción semántica. El proceso es curioso pues quiebra, al modificar el adjetivo «dura», que califica a la «cara», mediante un término de cantidad, la posible interpretación unitaria del sintagma nominal *cara dura* en su acepción puramente sustantiva, es decir *cara dura* = caradura = sinvergüenza; término escandaloso, inaceptable en su verdadero significado y, en cualquier caso, poco caballeroso para calificar al común de las mujeres. El astuto añadido evita cualquier tipo de error o confusión.

1.4. Modificación D

En el segundo ejemplar sometido a censura (E2)⁵¹ Elena está constatando con el mayordomo el apunte pormenorizado que Sergio Hernán tiene escrito en un cuaderno en el que anota sus conquistas:

[TEXTO ORIGINAL]

OSHIDORI.— La señora aparece aquí bien claramente. *Leyendo en su tomo*. «Numero 1401. Helena. Conocida en Sakuska el 10 de junio. Una merienda, un paseo, una comida en el campo. Eligió ‘pijama’ a rayas. Ella sabía quién era yo y todo me fue fácil».

ELENA.— Todo le fue fácil, pero es que yo no sabía quién era él (Jardiel, 1939: 40).

[TEXTO MODIFICADO (en E1)]

OSHIDORI.— La señora aparece aquí bien claramente. *Leyendo en su tomo*. «Numero 1401. Helena. Conocida en Sakuska el 10 de junio. Una merienda, un paseo, una comida en el campo. Ella sabía quién era yo y todo me fue fácil».

ELENA.— Todo le fue fácil, pero es que yo no sabía quién era él (E1:40).

[TEXTO MODIFICADO (en E2)]

OSHIDORI.— La señora aparece aquí bien claramente. *Leyendo en su tomo*. «Numero 1401. Helena. Conocida en Sakuska el 10 de junio. Una merienda, un paseo, una comida en el campo. Ella sabía quién era yo».

ELENA.— Todo le fue fácil, pero es que yo no sabía quién era él (E2: 12).

La tachadura de «Elegió ‘pijama’ a rayas», por el carácter íntimo de la confesión, se realiza en el primer libreto archivado en Censura y se mantiene en el E2. Pero no es esta la

⁵¹ Este segundo ejemplar de archivo se halla igualmente en la caja 371378 del AGA y esta editado por la Ed. Cisne en Barcelona, en 1936.

supresión –obvia, por su naturaleza– que nos interesa, sino la que se añade en el E2 a lo censurado en el ejemplar anterior (E1): «todo me fue fácil» – «todo le fue fácil». La eliminación en este segundo ejemplar de la anotación en el cuaderno del seductor «todo me fue fácil» podría parecer una cuestión estilística que persigue evitar la reiteración, un encabalgamiento anafórico innecesario, pero igualmente podemos observar –y los antecedentes nos inclinan por esta opción– que esta supresión tiene otra intencionalidad: la de anular la facilidad de consumir conquistas por parte de un seductor, la de evitar condescendencias con tales peligros de orden moral.

1.5. Modificación E

Francisca, una de las muchas conquistas de Sergio Hernán, que sigue incondicionalmente enamorada de él, comenta la música que este pone en un gramófono para *acompañar* sus hazañas amorosas. En este caso se trata de la canción italiana *O Marie*:

[TEXTO ORIGINAL (respetado en E1)]

FRANCISCA.– ¡Otra mujer a la que también le han tocado el «O Marie»! (Jardiel, 1939: 47).

[TEXTO MODIFICADO (en E2)]

FRANCISCA.– ¡Otra mujer a la que también le han tocado «María de la O»! (E2: 17).

El cambio del título de la canción («O Marie» por el de «María de la O») no obedece sólo a una supuesta cuestión de nacionalismo españolista. Sin duda una de las causas hay que buscarla en que ello conlleva una modificación gramatical de gran valor semántico. Mientras que «el O Marie» era una popular canción susceptible de ser nombrada con el determinante artículo *el* como se puede hacer con *La Traviata*, el pasodoble *El gato montés*, o *el Yellow submarine* de los Beatles, «María de la O» no es susceptible de llevar determinante alguno (o al menos lo admite con dificultad); no diríamos comúnmente *le tocaron el María de la O* o *la María de la O*. El cambio evita la utilización del artículo y con ello el posible doble sentido, de claro efecto procax que supone suplir «¡Otra mujer a la que también le han tocado ‘María de la O’!» por una metáfora de orden sexual más o menos implícito –o al menos equívoco– como es «¡Otra mujer a la que también le han tocado el ‘O Marie’!»». Ante la duda, el censor de este ejemplar anota un cambio de canción y con ello añade la desaparición del molesto artículo.

1.6. Modificación F

La familia del marqués, reunida en la casa de verano que éste posee en la sierra madrileña, espera impaciente la llegada de Sergio, que ha de enamorar a la cándida Elena. La joven protagonista desempeña labores domésticas y administrativas al cuidado del anciano título, y la familia del patriarca pretende apartarla de las intenciones de matrimonio que éste manifiesta por ella:

[TEXTO ORIGINAL (respetado en E1)]

BEATRIZ.— ¡Dios mío! La de disgustos que nos está proporcionando esa infame mujer... (Jardiel, 1939: 75).

[TEXTO MODIFICADO (en E2)]

BeAtriz.— ¡Dios mío! La de disgustos que nos está proporcionando esa maldita mujer... (E2: 45).

Una modificación, sin duda, muy desacertada desde el punto de vista cómico. El lector-censor, al sustituir «infame» por «maldita» hace que se pierda la gracia del hiperbólico calificativo, totalmente fuera de contexto e inverosímil para adjudicárselo a alguien como Elena, y lo convierte en una pura exclamación de insulto y desesperación; lo vulgariza y desaparece el valor de disparatado humorismo. El motivo de este cambio es menos claro que en los observados anteriormente. Podría ser que en este caso no se deba a ningún matiz ideológico ni a convenciones de índole moral sino a la pura falta de humor por parte del censor que encuentra, como decimos, descabellado, desproporcionado o falto de naturalidad aplicar el adjetivo «infame» a la protagonista (cuando precisamente en este desajuste radica el humor de Jardiel); pero también podría intentar, por medio del sinónimo, evitar la aparición de una *mujer infame* como protagonista de la comedia. No es una posibilidad a descartar a la vista de algunos otros de los términos señalados por ciertos *lectores* en esta misma obra.

2. LAS CINCO ADVERTENCIAS DE SATANÁS

Hay tres libretos que corresponden a esta obra presentados a censura en el AGA⁵². Dos de ellos (E1 –extraído del editado en Biblioteca Nueva– y E2 –mecanografiado en cuatro tomos) se hallan con abundantes anotaciones, subrayados, tachaduras, añadidos, etc. El tercero (E3 –también mecanografiado) ha incorporado ya las modificaciones y sólo se le añade una supresión. Es sintomático que en esta obra se realizan gran cantidad de supresiones, anotaciones y subrayados con la obsesión de reprimir las ideas, opiniones y comentarios de los personajes sobre el *Destino*, sobre el abandono de la fe y la voluntad a favor de un determinismo (de tintes bastante ingenuos) que pone en alerta, sobre todo a la censura eclesiástica. También el personaje de *Satanás* y sus acepciones léxico-semánticas serán objeto de controversia.

2.1. Modificación G

Félix, el protagonista, está haciendo algunas reflexiones sobre el destino y el diablo:

[TEXTO ORIGINAL (Sin modificar en E1)]

FÉLIX.— Decía que somos impotentes para adivinar nuestro destino, y a veces he pensado si no ejercerá cierta influencia sobre los hombres Satanás. Porque es indudable que obedece

⁵² Los tres se encuentran en el sobre con n° de expediente 163-39 archivado en la caja 71377.

a un impulso perverso y diabólico el mantenernos ciegos ante el Destino, estrellándonos contra su adversidad (Jardiel, 1939: 248).

[TEXTO MODIFICADO (En E2)]

FÉLIX.— Decía que somos impotentes para adivinar nuestro destino, y a veces he pensado si el diablo no ejercerá sobre los hombres más influencia de la que parece. Porque es indudable que obedece a un impulso perverso y diabólico el mantenernos ciegos ante el Destino, estrellándose contra su adversidad (E2: I, 33).

Varias modificaciones interesantes. En la primera de ellas se sustituye la oración «y a veces he pensado si no ejercerá cierta influencia sobre los hombres Satanás» por «y a veces he pensado si el diablo no ejercerá sobre los hombres más influencia de la que parece». Aunque el carácter de ambas oraciones es dubitativo o de posibilidad, hemos de advertir la diferencia semántica que existe entre *ejercer cierta influencia* y *ejercer más influencia de la que parece*. En el primer caso permanece la duda sobre la influencia del maligno (y consecuentemente sobre su existencia). En el segundo el dogma queda a salvo. Lo que se plantea es la posibilidad de que la influencia sea mayor de lo que parece, no de que pueda haberla o no. No se le ha escapado al censor —probablemente eclesiástico, cuyo nombre no aparece— del E2 que esta sutileza evita cualquier duda sobre la existencia del maligno y su influencia sobre los hombres. Se repara asimismo en lo inaceptable de un destino determinista, contrario al dogma católico. Este tema del *Destino*, en el que se incide reiteradamente durante toda la obra, era muy del gusto del autor, aficionado también, como es sabido, a los temas esotéricos. No cabe duda de que a ello contribuirán las peculiares concepciones religiosas —o antirreligiosas— de Jardiel. *La tournée de Dios* —prohibida y censurada durante el franquismo y también en el anterior régimen republicano— nos da buena muestra de ellas⁵³ «[...] el escritor madrileño se irá convirtiendo, si no en ateo, sí en un contestatario jamás dispuesto a dejarse convencer por la teología cristiana. Su postura en cuestiones de fe quedaría plasmada en su cuarta novela, *La tournée de Dios*, que propone la figura de un Dios veterotestamentario poco atrayente para un hombre de su época»; «[...] el de Jardiel Poncela, como ya han hecho notar algunos estudiosos, era el Dios de los hebreos». JARDIEL PONCELA, E. (1995): 10 y 38. Por su parte, Miguel Martín, en la biografía literaria que hace del autor, no concede a su amigo Jardiel la condición de ateo ni de antirreligioso, si bien describe su particular

⁵³ «[...] el escritor madrileño se irá convirtiendo, si no en ateo, sí en un contestatario jamás dispuesto a dejarse convencer por la teología cristiana. Su postura en cuestiones de fe quedaría plasmada en su cuarta novela, *La tournée de Dios*, que propone la figura de un Dios veterotestamentario poco atrayente para un hombre de su época»; «[...] el de Jardiel Poncela, como ya han hecho notar algunos estudiosos, era el Dios de los hebreos». JARDIEL PONCELA, E. (1995): 10 y 38.

Por su parte, Miguel Martín, en la biografía literaria que hace del autor, no concede a su amigo Jardiel la condición de ateo ni de antirreligioso, si bien describe su particular sentido religioso. Transcribimos un texto en el que Jardiel habla con el censor sobre la *Tournée de Dios*:

«La República terminó por prohibir el libro y los intelectuales ‘nacionales’ tomaron idéntica medida apenas concluida la guerra. Jardiel no lo entendía, y menos la última medida:

– Mi novela no es el Kempis, pero tampoco es antirreligiosa.

– Es que si lo fuera —le aseguró el censor—, el asunto no terminaría ahí». MARTÍN, M. (1997): 210.

Los informes de censura sobre la novela *La tournée de Dios* se encuentran en el AGA, con Expte. nº 5294-58, Caja 12.204.

sentido religioso. Transcribimos un texto en el que Jardiel habla con el censor sobre la Tournée de Dios «La República terminó por prohibir el libro y los intelectuales ‘nacionales’ tomaron idéntica medida apenas concluida la guerra. Jardiel no lo entendía, y menos la última medida: En cierto modo *Las cinco advertencias de Satanás* no es más que el reverso de la misma moneda de lo expresado en la novela. Ahora es *Satanás-Leonardo* quien se humaniza para visitar, como ya lo hiciera Dios en *La tournée*, a su igualmente querida España, e igual que Él, nada puede hacer para variar un destino marcado. La censura, en esta misma obra, de frases como «provoco con mi conducta justamente lo que quiero evitar...» nos ponen de manifiesto la preocupación de los censores por el tema de que el hombre no es dueño de sus actos, continuando con un determinismo en manos del *adversario*, del *perseguidor*, que son en definitiva las acepciones etimológicas hebreas de *Satán*.

De este modo, tampoco al lector del E2 se le escapa la sustitución de *Satanás* por su sinónimo *el diablo*. *Diablo*, sustantivo de origen griego (*diábolos*, «el que desune o calumnia»), adoptado por el latín (*diabolus*) que evolucionará a lenguas románicas del mundo cristiano, frente a *Satán* («el adversario, el perseguidor») de origen hebreo⁵⁴. Nombre común, frente a nombre propio, minúsculas frente a mayúsculas, etimología greco-latina frente a semítica. Desde el título, que no es en el E2 «Las Cinco Advertencias de Satanás» sino «Las Cinco Advertencias del Diablo», se irá suprimiendo metódicamente el nombre de Satanás. Como vemos, en el ejemplar mecanografiado destinado a Censura, se decidió optar por el término grecolatino frente al hebreo, posición en consonancia con las preferencias del Régimen por la cultura *romana* frente a la *judía*. Recordemos las repetidas ocasiones en que se demonizaba durante el franquismo, en aquiescencia ideológica con muchos aspectos del fascismo y el nazismo, *la conjuración judeo-masónica*. De lo que no cabe duda es de que el tema de Satanás, el diablo o el demonio, no es un plato de gusto para la cultura oficial del momento. La propia figura de Satán con lo que de perturbador conlleva; más allá de cómo actúe y de lo que diga, y por muy ingenua que esta actitud se nos presente en estos momentos.

Por último, otra mínima modificación gramatical: «estrellándose» (el Destino) frente a «estrellándonos» (nosotros contra el Destino). ¿Es un descuido, errata o se varía el enclítico con el propósito de estrellar al destino en vez de al hombre?

2.2. Modificación H

Pedro —el criado— tomando alguna botella de la bodega de Félix —el señor de la casa— ha celebrado su cumpleaños con su novia y se han emborrachado. Las risas les delatan y el amo lo descubre:

[TEXTO ORIGINAL (Mantenido en E1)]

FÉLIX.— ... ¿Quién se ríe ahí?

PEDRO.— Perdona el señor... Hoy es mi cumpleaños: me he tomado la libertad de traer a mi novia... Se ha emborrachado... (Jardiel, 1939: 255).

⁵⁴ Etimologías extraídas de Joan Corominas (1990: 212).

[TEXTO MODIFICADO (En E2)]

FÉLIX.— ... ¿Quién se ríe ahí?

PEDRO.— Hemos bebido un poquillo... (E2: I, 42).

La sustitución de «emborracharse» por «beber un poquillo» consigue anular lo intolerable y poco aleccionador de un comportamiento así por parte de un criado. Y menos aún de su novia. Se trata de corregir un hecho inapropiado por escandaloso o chabacano, como es el caso de la borrachera que coge la novia del mayordomo. Obsérvese que el mismo lector del E2 suprime lo peor del caso: que el criado se haya traído a su novia a casa para celebrar su cumpleaños.

2.3. Modificación I

Coral, la joven protagonista, despierta de un acceso de sonambulismo en el balcón de la alcoba contigua a la de Félix. Viste un salto de cama y su criada, ante la presencia del señor, le ofrece una capa.

[TEXTO ORIGINAL (Mantenido en E1)]

PEPITA.— Póngase la señorita la capa (Jardiel, 1939: 258).

[TEXTO MODIFICADO (En E2)]

PEPITA.— Póngase la señorita esto (E2: II, 2).

La modificación podría obedecer a lo anacrónico de la capa, pero la ambigüedad del término «esto» lo hace válido para cualquier prenda. Por ello mismo no es descartable que la sustitución de «la capa» por «esto» tienda a facilitar la posibilidad de que la escena no se represente con Coral en salto de cama, sino vestida.

2.4. Modificación J

Coral y Félix conversan sobre la tormenta, con gran aparato eléctrico de efectos dramáticos, que ha tenido lugar a raíz de la aparición que Leonardo (Satanás) ha hecho en casa de Félix.

[TEXTO ORIGINAL (Mantenido en E1)]

CORAL.— Entonces... ¿también usted ve en todo eso algo sobrenatural?

FÉLIX.— ¡No! ¡No! ¡No hay nada sobrenatural!

CORAL.— ¿Ni la tormenta? (Jardiel, 1939: 262).

[TEXTO MODIFICADO (En E2)]

CORAL.— Entonces... ¿también usted ve en todo eso algo sobrenatural?

FÉLIX.— ¡No! ¡No! ¡No ha habido nada sobrenatural!

CORAL.— ¿Ni la tormenta? (E2: II, 8).

La sagacidad que el censor desarrolla por medio de una imperceptible variación gramatical en el tiempo verbal produce una variación semántica que propende a eliminar el matiz escéptico y ateo que niega la posibilidad de existencia de lo sobrenatural frente a la negación del hecho concreto, aunque inexplicable, de la tormenta. El tiempo verbal «ha habido», un pretérito perfecto y, por tanto, afinado, ajustado a un tiempo concreto, especifica un hecho frente a la forma impersonal de la tercera persona del singular del presente de indicativo, el intemporal «hay», que le confiere una categoría temporal general y amplia, que niega, en este presente, la presencia del elemento referido (lo sobrenatural). Podemos decir que mientras en este caso los términos «no hay» pueden poseer connotaciones de *no existir*, los términos «no ha habido» sólo constatan un hecho que no ha sucedido. Tal vez sea este el ejemplo más interesante para observar, por contraposición a otras intervenciones más obvias –a veces toscas y aun absurdas– ciertas sutilezas léxico-gramaticales de la censura.

2.5. Modificación K

Coral y Félix conversan sobre la naturaleza del amor entre el hombre y la mujer:

[TEXTO ORIGINAL (Mantenido en E1)]

CORAL.– *Haciendo cada vez más profunda e intensa la intimidad entre los dos. Sugestionándole para que hable. ¿El qué?*

FÉLIX.– Algunas veces creí encontrar esa mujer capaz de ser querida. *Ocultando el rostro entre las manos*. Una vez, sobre todas, hace años, creí encontrarla. Varias noches, muchas, cuando aquella mujer dormía ya, feliz de creer que llenaba ya todas mis ansias, yo lloraba lo irremediable: –*con profunda gravedad*– el no ser yo el primero que la había despertado al amor.

CORAL.– *Resplandeciente*. ¿Eso es lo último que usted le exigiría a una mujer para amarla?

FÉLIX.– Eso. Porque a las mujeres el pasado de un hombre les sirve de garantía, pero a los hombres el pasado de una mujer nos sirve de desesperación. Y es que el pasado de una mujer es siempre el primer amante (Jardiel, 1939: 272).

[TEXTO MODIFICADO (En E2)]

[Todo el diálogo igual excepto la siguiente afirmación final de Félix:]

FÉLIX.– Eso. Porque a las mujeres el pasado de un hombre les sirve de garantía, pero a los hombres el pasado de una mujer nos sirve de desesperación. Y es que el pasado de una mujer es siempre el primer amor (E2: II, 21).

La oración «Y es que el pasado de una mujer es siempre el primer amante» es modificada en el E2 por la siguiente: «Y es que el pasado de una mujer es siempre el primer amor». El cambio, como puede observarse, no es inocente. De nuevo un pequeño giro gramatical propicia una interpretación semántica radicalmente distinta. No sólo se puede interpretar como una sustitución del sustantivo concreto por el abstracto (con la siguiente transposición del amor en su sentido platónico –o cristiano–, pero en cualquier caso espiritual, frente al amante, concreto y carnal), sino que la categoría, como sintagma nominal concreto, del «primer amor», tiene un matiz permitido, de innecesaria explicación, radicalmente distinto al del «primer amante», de claro tono carnal, pecaminoso o, en su caso, adúltero.

2.6. Modificación L

Silvia, un personaje nudista, amiga de Ramón, que se halla sin ropa, reclama un vestido. Ramón insta a Pedro, el mayordomo, para que entre a la habitación donde ella se encuentra y se lo entregue. El texto es susceptible de leerse con el juego de doble sentido que proporciona la diferencia de las formas verbales *entrar* y *entregar*:

[TEXTO ORIGINAL (Mantenido en E1)]

RAMÓN.— [...] ¡Pedro! *Volviéndose a Alicia.* Si fuera usted tan amable que le diera al criado el vestido para Silvia... *A Pedro, que sale por el tercero derecha.* Pedro: baja con la señorita, que te entregará un nuevo vestido para que se lo entres a la señorita.

PEDRO.— ¿Para que se lo entre a...? *Sonriendo encantado.* ¡Muchas gracias, señorito! (Jardiel, 1939: 291).

[TEXTO MODIFICADO (En el E2 se suprime esta escena)]

RAMÓN.— [...] ¡Pedro! *Volviéndose a Alicia.* Si fuera usted tan amable que le diera al criado el vestido para Silvia... *A Pedro, que sale por el tercero derecha.* Pedro: baja con la señorita, que te entregará un nuevo vestido para que se lo entregues a la señorita.

PEDRO.— ¿Para que se lo entregue a...? *Sonriendo encantado.* ¡Muchas gracias, señorito! (E2: III, 27).

La intervención de Ramón («te entregará un nuevo vestido para que se lo entres a la señorita») y la contestación subsiguiente del criado («¿Para que se lo entre a...? Sonriendo encantado. ¡Muchas gracias, señorito!») se modifican mutando el verbo *entrar* por *entregar*.

En principio la corrección debería de obedecer a una cuestión puramente estilística, pues el criado es requerido para *entrar* en la habitación y *entregar* el vestido; no para *entrar* el vestido. Sin embargo la reacción carnal y eufórica de Pedro, el criado —que ya había mostrado su entusiasmo por el personaje nudista en escenas anteriores— nos induce a pensar que la sustitución va más allá de la cuestión lingüística y con ello se desbarata en parte el doble sentido de la frase, con la consecuente eliminación de la humorada salaz. Bien es cierto que para pensar en ella se requiere un cierto grado de *maliciosidad*. Lo que nos lleva a plantearnos otro tema de conflicto: el de la visión del censor; la interpretación perversa de la realidad. Correcciones y susceptibilidades como éstas nos muestran la imaginación del lector mucho más *calenturienta* —la expresión se nos antoja más que válida en este caso— y un punto más tortuosa de lo imaginable. El momento histórico-histórico y la particular situación psicológica que atraviesa un lector que trabaja en la inmediata posguerra para la Junta de Censura, a la hora de interpretar el mundo en esa sociedad —y en ese círculo asfixiante— está retratando una manera retorcida de pensar, de ver la realidad. O bien, el censor sabe interpretar la manera retorcida de pensar y de ver la realidad de sus superiores en la Junta, que no es otra que la del Régimen o la de la «familia» preponderante del Régimen en tal contexto histórico y social. También los censores expresan sus conflictos de relación *Yo–Entorno*, sujetos a mediaciones históricas y psicosociales. En esta interacción se crea un lazo, un cúmulo de perversiones (al que no es ajena la exención de responsabilidades) que llegan a superar en sus actuaciones lo más onírico del surrealismo. Consecuencia de ello es que a veces nos sea poco

menos que imposible adivinar la motivación que indujo a realizar ciertas tachaduras, supresiones o modificaciones.

En el supuesto de este diálogo, la broma sería menos ingenua y, por supuesto –y cosa extraña en Enrique Jardiel Poncela– de un humor más grueso y ordinario. No creemos que pueda tratarse de una errata, ya que en las ediciones de *Biblioteca Nueva* (Jardiel, 1939 y 1942) figura con el verbo *entrar*, como en la versión original, mientras que en las *Obras Completas* (Jardiel, 1963) y en las ediciones de *Espasa-Calpe* de M. J. Conde Guerri (Jardiel, 1973) figura «se lo entregue» en vez de «se lo entre», evitándose así el posible doble sentido que juega con la grosería de «entrárselo a la señorita». Insistimos en que no es un caso muy común en el humor de Jardiel, que suele desterrar la ordinariez y las dilogías facilonas de su lenguaje dramático –y ataca esta práctica como algo detestable en el prólogo de *Amor se escribe sin hache*– lo que nos induce a desechar lo imaginado por el lector. Por otra parte, si bien su comicidad diverge radicalmente del lenguaje y las ingeniosidades revisteras, tampoco era autor que se escandalizase por introducir matices eróticos –especialmente si consiguen efectos cómicos– en sus obras.

2.7. Modificación M

Félix y Ramón hablan de Coral, que ha resultado ser hija del primero. Ahora quiere lo mejor para ella y pretende, pese a que sigue amándola, que Ramón la haga feliz y le sea fiel:

[TEXTO ORIGINAL (Mantenido en E1)]

FÉLIX.– ¿Te casarías con ella? Y serías capaz de quererla siempre? ¿Para siempre?

RAMÓN.– Según creo, esa es la primera condición del matrimonio canónico (Jardiel, 1939: 298).

[TEXTO MODIFICADO (En E2)]

FÉLIX.– ¿Te casarías con ella? Y serías capaz de quererla siempre? ¿Para siempre?

RAMÓN.– Para siempre (E2: IV, 5).

La sustitución de la mundana contestación de Ramón («Según creo, esa es la primera condición del matrimonio canónico»), más moderna, cinematográfica y ligera, por el solemne, dramático y romántico «para siempre», es una forma de dar terminación lógica al diálogo. El lector del E2, en sus pinitos estilísticos, ha debido considerarlo un final más rotundo y emotivo (sin duda es más tópico y pierde la nota de humor del elaborado por Jardiel). Pero junto a su intervención léxica de carácter formal se consigue anular la ironía con respecto a una cuestión seria: la alusión al matrimonio canónico. Y de paso se recuerda una obligación que este exige: la condición de amar *para siempre*.

2.8. Modificación N

Desgarrado diálogo en el que Coral se duele del desengaño amoroso habido con Ramón:

[TEXTO ORIGINAL (Mantenido en E1)]

CORAL.— [...] ¡Nunca te he importado! Desde el primer momento fui yo quien lo puso todo: el ansia, el entusiasmo, la fiebre... Y tú no pusiste nada, ¡¡nada!! Y me separaste de tu lado sin haberme dado un beso siquiera; ¡ese beso en el que yo había pensado extenuada, noche tras noche, en mis soledades de muchacha que aguarda a un hombre como se aguarda a un dios!

FÉLIX.— ¡Coral!...

CORAL.— *Disparada* ¡Ya sé que tengo yo la culpa! Ya sé que he sido yo la que ha insistido, la que te ha buscado y la única de los dos capaz de querer. Y lo que más me subleva no es el desengaño: ¡lo que más me subleva es esa mentira idiota con la que quieres levantar obstáculos a mi ilusión! (Jardiel, 1939: 301).

[TEXTO MODIFICADO (En E2)]

CORAL.— [...] ¡Nunca te he importado! Desde el primer momento fui yo quien lo puso todo: el ansia, el entusiasmo, la fiebre... Y tú no pusiste nada, ¡¡nada!! Y me separaste de tu lado sin haberme dado un beso siquiera; ¡ese beso en el que yo había pensado noche tras noche, en mis soledades de muchacha!

FÉLIX.— ¡Coral!...

CORAL.— ¡Ya sé que tengo yo la culpa! Ya sé que he sido yo la que ha insistido, la que te ha buscado y la única de los dos capaz de querer. Y lo que más me subleva no es el desengaño: ¡lo que más me subleva es esa mentira idiota con la que quieres levantar obstáculos a mi ilusión! ¡Tú hija!... ¡Mentira! (E2: IV, 9).

En el E2 se eliminan el adjetivo «extenuada» y la oración «que aguarda a un hombre como se aguarda a un dios» (también adjetiva con valor explicativo). El censor no ve necesaria esta adjetivación, y al suprimirla, extirpa los elementos intensificadores que puedan exacerbar la sensualidad de la pasión: Coral piensa en el beso, pero no «extenuada», y piensa en él en sus soledades de muchacha pero no «¡de muchacha que aguarda a un hombre como se aguarda a un dios!».

Por otro lado, el añadido final de «¡Tú hija!... ¡Mentira!» parece que pretende reforzar la intensidad de lo dicho por Coral, remachando la idea de incompatibilidad entre deseos o ilusiones amorosas y pertenencia a la misma sangre.

El ejemplar de archivo (E3) suprime directamente el parlamento sobre besos y pensamientos ardorosos.

2.9. Modificación Ñ

Félix trata de convencer a su enamorada Coral de que realmente él es su padre:

[TEXTO ORIGINAL (Mantenido en E1)]

CORAL.— [...] Si fuera verdad no te habría querido como te he querido. Si fuera verdad el instinto me habría hecho verte de otra manera...

FÉLIX.— Quizá no hay instintos, Coral. Quizá el sentimiento nace de la convivencia (Jardiel, 1939: 301).

[TEXTO MODIFICADO (En E2)]

CORAL.— [...] Si fuera verdad no te habría querido como te he querido. Si fuera verdad el instinto me habría hecho verte de otra manera...

FÉLIX.— No hay instinto, Coral. El sentimiento nace de la convivencia (E2: IV, 10).

El lector que revisa el libreto 2, para dar vía libre a su representación, realiza la siguiente intervención: transforma las oraciones dubitativas («Quizá no hay instintos, Coral. Quizá el sentimiento nace de la convivencia») en aseverativas («No hay instinto, Coral. El sentimiento nace de la convivencia») y asimismo el sustantivo plural «instintos» en el singular «instinto».

Hay dos posibilidades de interpretación, que hacen este análisis especialmente interesante: la primera (y la que consideramos más verosímil) nos lleva a concebir que el lector, en su ofuscamiento, no entendió lo que Jardiel pretendía decir en esta *delicada* conversación. Obsesionado por la concepción peyorativa de *los instintos* en el ser humano, no quiere que quepa ninguna duda, y eliminando los «quizá» de ambas oraciones cree conseguir para el texto una eliminación de lo instintivo, lo animal, lo irreflexivo entre el padre y la hija. El efecto, sin embargo, es el contrario, pues no ha reparado en la dramática significación de los diálogos. Desde su punto de vista el censor con esta pequeña modificación tiende a despejar dudas sobre cualquier instinto incestuoso que no respete los lazos de sangre, dejando claro que es sólo la convivencia madre de los sentimientos entre familiares, lo que les quita el amenazador matiz sexual. Se elimina el adverbio «quizá» y se eliminan las dudas; se sustituye «instintos» por «instinto» y se universaliza axiomáticamente el caso.

Observemos las varias acepciones que el diccionario María Moliner (II, 147), nos da del término *instinto*:

1. Móvil psíquico que determina en los animales los actos no aprendidos ni reflexivos
2. Por extensión, móvil que se atribuye a cualquier acto, sentimiento o actitud que, aun siendo reflexivo, obedece a una razón profunda de que el mismo que lo realiza no se percata en el momento de realizarlo: «Yo me apartaba de él por instinto» (V.: «INTUICIÓN, OLFATO. INTELIGENCIA».)
3. Tendencia innata en los animales o en el hombre hacia cierta conducta: «Instintos criminales».
4. «Sentido». Facultad para apreciar lo bueno y lo malo en cierta clase de cosas: «Guiado por su instinto musical» (V. «CRITERIO».)
5. (teología) **Inspiración del Espíritu Santo*.

Mientras que Jardiel, por boca de Félix, nos está diciendo que tal vez no haya ese sentido, esa facultad para apreciar lo bueno y lo malo en cierta clase de cosas, o ese móvil que, aun siendo reflexivo, obedece a una razón profunda de que el mismo que lo realiza no se percata en el momento de realizarlo: —«Yo me apartaba de él por instinto»— (acepciones 4 y 2 del diccionario) y conceda la posibilidad de que el amor se prenda con la convivencia, desechando cualquier intuición o alerta instintiva; el censor, tomando la acepción 3, la ha eliminado de un caso así (suponemos que no pensaría en la 5, acepción teológica del término que habría rechazado con mayor contundencia).

Ante la magnitud del despropósito analizado, cabe una remota segunda posibilidad⁵⁵: que en el libreto mecanografiado que se presenta a Censura para ser representado haya *colado*, sin enmienda alguna, el diálogo original con su verdadero sentido, que no es otro que el que se mantiene en el E2.

⁵⁵ Esta posibilidad sería poco probable pues el E1 es el que va a ser editado en *Biblioteca Nueva* y que conserva el texto más fiel con respecto al original. Pero en cualquier caso fue revisado por el autor con las consecuentes posibilidades de autocensurarse (incluso, como sería en este hipotético caso, en textos que hubieran pasado la censura para representación).

3. CONCLUSIÓN

Son varias las impresiones que podemos inferir tras el análisis y la interpretación de estas intervenciones o *correcciones léxico-gramaticales* de los censores sobre estos dos textos de Enrique Jardiel Poncela. En primer lugar –y previo a las manipulaciones concretas y personales de los distintos lectores– hemos de tener en cuenta una primera manipulación de orden general que es la que se deriva de que el primer ejemplar de archivo de la obra *Usted tiene ojos de mujer fatal* haya sido ya corregido y revisado, es decir, *autocensurado*, por el propio autor. Si la fecha de elaboración de esta comedia, estrenada en Valencia en 1933 (como la de *Las cinco advertencias de Satanás*, que lo fue en Madrid en 1935), nos lleva a un calendario significativamente anterior a la guerra civil, lo que nos hace deducir que no hubo una autocensura previa (dentro de los límites en los que media histórica, psicosocial y estéticamente el entorno con el yo, y condiciona las libertades de cualquier creador), no podemos decir lo mismo de la presentación de ambos textos a Censura, una vez terminada la contienda. Muchas de las sugerencias o temerosas modificaciones del autor serán tenidas en cuenta. La mayoría de ellas, tendentes a solventar las trabas para la representación, serán, lógicamente de orden temático o de contenido, pero también se harán algunas de naturaleza formal o estilística, encaminadas a pulir el texto o limar también posibles asperezas susceptibles de ser objeto de represión.

Es digno de tener en cuenta que también en el orden formal van a querer intervenir algunos censores que, como se ha señalado, no son en muchos casos en absoluto ajenos al mundo de la cultura o de *las letras* en general. Y en la lectura de esta utilización de instrumentos y estrategias formales manipuladoras, podemos observar varios fenómenos –a veces de interpretación contradictoria o poco clara– que nos aproximan a una idea de la condición errática y arbitraria de una censura no sujeta a una normativa ni a una regulación concreta y dependiente de los vaivenes, intereses y zozobras de las distintas tendencias –a menudo encontradas– que tienen cabida en el seno del franquismo. Desde los casos como el de Antonio Obregón, que pretenden sumar a la intervención ideológica una acción *depuradora* de las formas, hasta aquellos otros que se limitan, en general con lamentable desacierto, a realizar *correcciones léxico-gramaticales* de aspectos puntuales de los textos, se produce toda una gama de actuaciones que evidencian la falta de un criterio unitario que se corresponde con la falta de una ideología unitaria o con la pugna de las distintas *familias* de esa supuesta unidad.

En este abanico de *correcciones y correctores formales* no es extraño encontrarse sutilezas léxico-gramaticales, como las que sustituyen «no hay» [nada sobrenatural] por «no ha habido» (mod. 2 J), «el primer amante» por «el primer amor» (mod. 2 K), o la «cara dura» por la «cara más dura» (mod. 1 C); afinamientos a límite, como añadir «sentido» en la mod. 1 A; perspicacias y susceptibilidades como el cambio del término «huido» por «ido» de la mod. 1 B, la supresión de «todo me fue fácil» en mod. 1 D, o la sustitución de «Satán» por «el diablo», junto a zafiedades («le han tocado el O Marie» por «le han tocado el María de la O»), faltas de humor («esa infame mujer» por «esa maldita mujer»), incomprensiones obtusas y ofuscaciones (el «instinto», los «instintos» y la «convivencia» de la mod. 2 Ñ) o retorcimientos y perversiones, como lo de «entrar» y «entregar» el vestido de la mod. 2 L. Todo queda relativamente condicionado al olfato de los censores y éste, al olfato de las directrices de la Junta, variable en cada época y con cada familia dominante.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERENGUER, A. (1991), *Teoría y crítica del teatro. Estudios sobre teoría y crítica teatral*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 75-79.
- (2007), «Motivos y estrategias: introducción a una teoría de los lenguajes escénicos contemporáneos», en *Teatro. Revista de estudios escénicos* 21, Madrid: Ateneo de Madrid y Servicio de publicaciones de Universidad de Alcalá, 13-29.
- BERENGUER, A. y PÉREZ, M. (1998), *Teoría, historia y crítica del teatro. Historia del teatro español del siglo XX. Vol. IV. Tendencias del teatro español durante la transición política (1975-1982)*, Madrid: Biblioteca Nueva, 13-40.
- COETZEE, J. M. (2007), *Contra las censura. Ensayos sobre la pasión por silenciar*, Barcelona: Debate.
- COROMINAS, J. (1990), *Breve Diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid: Gredos, 212.
- JARDIEL PONCELA, E. (1936), *Usted tiene ojos de mujer fatal*, Barcelona: Cisne.
- (1939 y 1942), *49 personajes que encontraron su autor* (contiene *Usted tiene ojos de mujer fatal*, *Un adulterio decente* y *Las cinco advertencias de Satanás*), Madrid: Biblioteca Nueva.
- (1963), *Obras Completas*, Barcelona: A.H.R.
- (1973), *Eloísa está debajo de un almendro* y *Las cinco advertencias de Satanás* (Introducción y estudio de María José Conde Guerri), Madrid: Espasa Calpe.
- (1995), *Usted tiene ojos de mujer fatal* (Antonio A. Gómez Yebra, ed.), Madrid: Clásicos Castalia.
- MARTÍN, M. (1997), *El hombre que mató a Jardiel Poncela*, Barcelona: Planeta.
- MOLINER, M. (1983), *Diccionario de uso del español*, Madrid: Gredos.
- MUÑOZ CÁLIZ, B. (2005), *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, Madrid: Fundación Universitaria Española.