BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

Universidad de Alicante

Fernando Fernán-Gómez, autor

Cristina Ros Berenguer

Tesis de Doctorado

Facultad: Filosofía y Letras

Director: Dr. Juan Antonio Ríos Carratalá

1996

Cristina Ros Berenguer

FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ, AUTOR

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Tesis de Doctorado presentada en el Departamento de Filología Española (Facultad de Filosofía y Letras) de la Universidad de Alicante bajo la dirección del Dr. D. Juan Antonio Ríos Carratalá.

Vº Bº del director de la tesis.

Alicante, marzo de 1996.

ÍNDICE

PRÓLOGO I

I. TRAYECTORIA BIO-BIBLIOGRÁFICA DE FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ

I. Introducción 3

1. 1. La Guerra Civil 20

1. 2. La primera posguerra. Los años cuarenta 33

1. 3. Los años cincuenta 77

1. 4. Los años sesenta y setenta 129

1. 5. Los años ochenta 197

1. 6. Los años noventa 239

II. FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ, ESCRITOR

II. 1. El proceso creativo. Un autor difícilmente clasificable: el autobiografismo 258

II. 1. 1. El eterno aficionado a la literatura 258

II. 1. 2. Fernando Fernán-Gómez: actor 268

II. 1. 3. El autobiografismo 270

II.1.3.1. El pacto autobiográfico 277

II.1.3.2. Identificación autor-narrador-personaje 281

II.1.3.3. La filosofía del autor 282

II.1.3.4. La experiencia vital 283

II.1.3.5. La memoria

La memoria: el autor 293

La memoria: el lector, el personaje y el texto 296

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

II. 2. Hacia una poética paralela. Un estilo difícilmente clasificable: el concepto de realismo 298

II. 2. 1. Una obra comunicada 299

II.2.1.1. La concepción poética: la relación indisociable actor-realizador-escritor 299

II.2.1.2. La interrelación genérica 302

La prosa periodística como prosa de creación 302

La hibridación de medios 305

II.2.1.3. Un único creador 307

II.2.1.4. La multiplicidad estética en el marco cultura y artístico de la época 312

II. 2. 2. El parámetro temporal 316

II.2.2.1. Entre el halago y el desapego: entre la convención y la ruptura 335

III. FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ, SU OBRA LITERARIA

III. 1. El articulista 342

III. 1. 1. Generalidades 344

III. 1. 2. Temas 347

III. 2. El novelista 375

III. 2. 1. El cine: *El vendedor de naranjas* 375

III.2.1.1. La actualidad de una vieja historia 376

III.2.1.2. La «huella autobiográfica» 382

III. 2. 2. La farándula: *El viaje a ninguna parte* 388

III.2.2.1. La memoria: procedimiento e inspiración 390

III.2.2.2. La forma: la importancia del diálogo y la discontinuidad narrativa 400

III. 2. 3. El amor: *El mal amor* 403

III.2.3.1. Una nueva fusión de la vida y la literatura 409

III.2.3.2. Un nuevo tratado sobre el amor: *El arte de desear* 410

III. 2. 4. El antihéroe: *El mar y el tiempo* 414

III.2.4.1. El proceso creativo 414

III.2.4.2. El autor y su doble: entre el ilusionismo y la decrepitud 415

III. 2. 5. La vejez: *El ascensor de los borrachos* 418

III. 3. El autor teatral 424

III. 3. 1. Los primeros tanteos: *Pareja para la eternidad* o el teatro de vanguardia y *Marido y medio* o el éxito fácil 424

III. 3. 2. El teatro memorialista: *Las bicicletas son para el verano* y *La coartada* 428

III.3.2.1. *Las bicicletas son para el verano*

a. Un largo proceso de creación 428

b. El plano histórico y el plano intrahistórico 429

c. Una realidad recordada 434

d. El compromiso del autor: los personajes 440

e. La ficción teatral: un hito en la historia del teatro español 446

g. Las críticas al texto: un caso de teatro cinematográfico 452

f. Una de las claves del éxito: una apuesta por el teatro de autor 449

h. ¿Qué hizo de todo ello Jaime Chávarri en la adaptación a la pantalla? 457

III.3.2.2. *La coartada* 464

III.3.3. Una apuesta por el juego escénico y el lenguaje literario: *Los domingos, bacanal* 467

III. 3. 4. El romance como fuente de inspiración: *Del Rey Ordás y su infamia* y *Ojos de bosque* 473

III. 3. 5. La picaresca: *Lucas Maraña* y *El Lazarillo* 476

III. 4. El escritor autobiográfico 491

III. 4. 1. La vieja Roma: *Diario de Cinecittà* y *A Roma por algo* 491

III. 4. 2. Las memorias: un testimonio plagado de recuerdos 495

IV. CONCLUSIONES 504

V. BIBLIOGRAFÍA 510

V. 1. Bibliografía de Fernando Fernán-Gómez

V. 1. 1. Fernando Fernán-Gómez, autor

V.1.1.1. Poesía 511

V.1.1.2. Novela 511

V.1.1.3. Teatro 511

V.1.1.4. Ensayo 512

V.1.1.5. Textos autobiográficos 512

V.1.1.6. Literatura infantil. 513

V.1.1.7. Artículos 513

V.1.1.8. Guiones 528

V.1.1.9. Adaptaciones textos de Fernando Fernán-Gómez 531

V. 1. 2. Fernando Fernán-Gómez, actor (cine-TV) 531

V.1.2.1. Fernando Fernán-Gómez, presentador TV 543

V.1.2.2. Realizaciones sobre Fernando Fernán-Gómez 543

V. 1. 3. Fernando Fernán-Gómez, director (guiones ajenos) 544

V. 2. Bibliografía sobre Fernando Fernán-Gómez

V. 2. 1. Libros 545

V. 2. 2. Artículos 545

V. 2. 3. Entrevistas 548

V. 2. 4. Textos sobre la obra literaria y los montajes teatrales 552

V. 2. 5. Textos sobre la obra cinematográfica (autor y adaptador) 559

V. 2. 6. Fernando Fernán-Gómez en los textos generales sobre cine español 567

V. 2. 7. Ciclos, premios y homenajes 568

V. 3. Bibliografía general 571

PRÓLOGO

El presente trabajo nació con la intención expresa de trascender el planteamiento de carácter monográfico. Como autor-actor, Fernando Fernán-Gómez respondía a nuestras expectativas no sólo por su versatilidad en el campo de las artes, lo cual nos ofrecía un amplio panorama de posibilidades y la oportunidad de abordar un estudio global y complementario de su trabajo como intérprete, como actor y director teatral y cinematográfico y, fundamentalmente, como autor literario, sino por tratarse también de una figura en cierto sentido representativa de toda una generación. Fernán-Gómez no es, en efecto, un caso aislado y su apostilla de «actor intelectual» era y es compartida por otros actores-autores que, como en el caso de Adolfo Marsillach, han multiplicado su campo de acción y han actuado con una concepción humanística del arte.

El atractivo de Fernán-Gómez como magnífico intérprete y como el gran autor teatral de *Las bicicletas son para el verano*, constituía el estímulo esencial del proyecto de investigación; dos facetas que nos brindaban la posibilidad de plantear el estudio, por un lado, desde la óptica de la literatura dramática, y, por otro, desde el teatro mismo, desde la historia de la representación y la función teatral, en la que también el público y el actor forman parte sustancial del espectáculo.

Con Fernán-Gómez poseíamos, pues, la obra y el cómico, el autor y el actor, y eso nos permitía situar nuestro estudio en los dos planos, sin necesidad de renunciar a ninguno de ellos.

El primer capítulo, la trayectoria biográfica y creativa de Fernando Fernán-Gómez, se centra en el aspecto histórico, desde donde ofrecemos una visión del actor y su contexto, esto

es, un reflejo del mundo teatral y cinematográfico en el que han vivido y sobrevivido nuestros actores, autores y cineastas en épocas tan diferentes de la historia de España.

Dicho capítulo insiste en el estudio pormenorizado de la labor cinematográfica de Fernán-Gómez por dos razones: en primer lugar, por su importancia en el conjunto de la producción artística del autor; en segundo lugar, por su peculiar concepción artística, en la que la constante contaminación de géneros y estilos se erige en elemento fundamental de la propuesta estética. Una evidente vinculación de los medios de expresión utilizados que afecta tanto a su producción fílmica como a su labor literaria.

El film viene a ser, en último término, lugar de encuentro de diversos universos conceptuales y estilísticos, que tienden a entroncarlo tanto con líneas creativas radicalmente españolas como con su reutilización. La cercanía y el extrañamiento de la acción y los personajes, principio rector de la propuesta escénica, tendrá asimismo correspondencias en el resto de su producción artística, en sus creaciones literarias.

La biografía de Fernando Fernán-Gómez desvela, finalmente, la densidad y variedad de una obra que desde un principio ha pugnado por descatalogarse, que se ha revelado siempre, en cualquier época y bajo cualquier circunstancia, singular e intrasferible, escéptica y comprometida.

Ciñéndonos exclusivamente a la figura del escritor, el segundo capítulo se detiene en el aspecto teórico de la obra de Fernán-Gómez, nos descubre la poética del autor y su peculiar proceso de creación.

La parquedad de sus manifestaciones acerca de su obra nos hace aventuramos casi en terrenos de pequeña psicología. En este sentido, Fernán-Gómez ha insistido, paradójicamente, en representar el papel de «autor inexistente», en pasar desapercibido por la intelectualidad más reconocida o por la crítica especializada. Su definición, *a priori*, de «eterno aficionado a la literatura» rehuye cualquier viso de profesionalidad y connota una relación especialmente interesante con la Literatura, entendida como resultado de una trayectoria cultural «cuasirenacentista».

En Fernán-Gómez la fidelidad a sí mismo está por encima de cualquier condicionamiento estético y de cualquier expectativa de creación. La variedad y el impulso del momento, el anhelo por escribir el texto que desea, sin tener en cuenta ningún tipo de

convencionalismo cultural, determinan la variedad y heterogeneidad de su producción artística, y, en consecuencia, explicarían, en parte, los cambios de registro o de medios expresivos, la diversidad en los planteamientos y los propósitos tan diferentes con los que el autor ha trabajado en unos u otros proyectos, desde la trivialidad más absoluta hasta el más hiriente escepticismo.

Por otra parte, como escritor, Fernán-Gómez también crea sus obras literarias desde sí mismo, nutre la creación con su propia vida, estimulando una fusión ineludible entre la vida y la literatura, la ficción y la realidad. El elemento autobiográfico vertebra, pues, el conjunto de su obra, convirtiéndose en el elemento común que de una u otra manera canaliza siempre la creación literaria. De ahí el estudio pormenorizado del género autobiográfico tanto desde el punto de vista teórico como de las implicaciones concretas en la obra de nuestro autor.

Bajo el epígrafe «Hacia una poética paralela» concluimos el segundo capítulo desde un doble parámetro: por una parte, la globalidad de su discurso estético descubre la relación indisociable actor-realizador-escritor y nos permite hablar, en último término, de un único creador; por otra, la multiplicidad estética en el marco artístico y cultural de la época revela, asimismo, una relación de dependencia entre el autor y su propio tiempo, hasta el punto de que ésta condiciona de manera sustancial toda su evolución artística.

Por último, el tercer capítulo se detiene en el estudio temático y estilístico de sus obras literarias. Un análisis enfocado a partir de los diversos géneros a los que el autor se ha dedicado con mayor profusión: el artículo, la novela, el teatro y sus textos autobiográficos.

El capítulo final, la recopilación bibliográfica engloba, por su parte, la biblio-filmografía de Fernando Fernán-Gómez, como autor, actor y director, y la bibliografía crítica sobre sus obras literarias y cinematográficas.

La globalidad de nuestro estudio, a pesar de su carácter panorámico y, en consecuencia, de la posible superficialidad del análisis, nace, pues, como parte sustancial del proyecto, tanto de los objetivos propuestos como del autor seleccionado. En cualquier caso, nos brinda la posibilidad de conciliar aspectos que en el fondo tampoco consideramos disociados, más en una obra como la de Fernán-Gómez, donde finalmente todo parece estar íntimamente relacionado.

Por otra parte, el adentramos en el estudio de un autor contemporáneo -nos ha obligado a mantener abierta la investigación hasta el último momento y realizar una somera referencia a sus últimas publicaciones-, impuso, desde nuestro punto de vista, más inconvenientes que ventajas. Si en el caso de sus obras literarias la bibliografía crítica era prácticamente inexistente, los volúmenes acerca de nuestra más reciente historia teatral y cinematográfica no aportaron, salvo excepciones, más que opiniones vagas y a menudo discordantes. La historia de la literatura dramática ha sido objeto de análisis pormenorizado en nuestras letras, pero no así la historia del teatro como espectáculo total. Dignas de elogio serían, en este sentido, aportaciones como las de Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos.

En cuanto a la recopilación de las obras del autor, la tarea ha resultado especialmente ardua no sólo porque el único medio de realizar un análisis mínimamente fidedigno de la labor de Fernán-Gómez como actor y director teatral hubiera sido un exhaustivo trabajo de hemeroteca, sino porque muchos de sus textos, algunos de ellos fundamentales, continúan siendo trabajos inéditos a los que ha sido imposible tener acceso -caso del texto teatral *Del Rey Ordás y su infamia*-.

Una vez finalizado el trabajo -no así la investigación, pues queda pendiente el estudio de sus guiones cinematográficos, especialmente las adaptaciones de textos literarios-, es evidente que Fernán-Gómez ha hecho un buen uso de todas sus facultades artísticas, y que, a pesar de la posible heterogeneidad y dispersión del conjunto de su producción, de la falta de unidad autoral, es interesante comprobar cómo en todo ello es imposible deslindar su labor de autor a la de intérprete o realizador. Una fusión patente a lo largo de toda su carrera profesional que ha estimulado y propiciado una concepción poética en la que también otra inevitable fusión, la de vida y la literatura, constituyen la esencia del arte, la esencia de la propia persona y de su concepción del mundo.

Por último, mostrar nuestro más sincero agradecimiento a las personas e instituciones que han hecho posible la realización del presente trabajo y que tan generosamente han colaborado con la autora en la tarea no siempre fácil de acceder a toda la documentación requerida para su estudio. A la Fundación Juan March, al Centro de Documentación Teatral, a

la Filmoteca Valenciana, a Pentación Espectáculos, a Juan Tébar, al propio autor, Fernando Fernán-Gómez y a todas aquellas personas que me han facilitado información y datos con los ha sido posible la realización de esta tesis.

Especialmente, al director del trabajo y único responsable de sus aciertos, Juan Antonio Ríos.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

I. TRAYECTORIA BIO-BIBLIOGRÁFICA DE FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

?Recuerdo haber leído no sé dónde que no se debe escribir sobre la propia infancia, porque la infancia de todos los hombres es la misma. Efectivamente, yo nací, como todo el mundo, en Lima. Pero no me registraron allí, sino que, como a todos los hombres, me sacaron del Perú casi de contrabando, porque la compañía en que actuaba mi madre continuaba su gira, y fui inscrito días después en Buenos Aires. Mi abuela, como las abuelas de todos los demás, tuvo que desplazarse -a sus sesenta años de costurera madrileña- a la ciudad del Plata para hacerse cargo del evento, ya que mi madre se había contratado en otra compañía trashumante, la de Antonia Plana y Emilio Díaz, y no sabía qué hacer con aquel regalo de la Providencia. Durante algunos meses, también como todos los niños, tuve un ama negra."

Fernando Fernán-Gómez, *El tiempo amarillo*.

I. INTRODUCCIÓN

Fernando Fernán-Gómez nació en Lima (Perú) el veintiocho de agosto de 1921 y fue inscrito en el registro civil de Buenos Aires (Argentina) el dieciséis de septiembre de ese mismo año. Su madre, Carolina Fernández, actriz de la compañía teatral Guerrero-Díaz de Mendoza, trabajaba por entonces en una larga gira por el ente americano, desde México hasta Argentina, sumándose así a los frecuentes viajes que en aquella época las compañías más sólidas de nuestro país realizaban habitualmente por Hispanoamérica.

La búsqueda de la máxima rentabilidad obligaba a que dichas estancias en el extranjero se dilataran durante más de un año, pues la amplia composición de las compañías teatrales elevaba el coste de las giras y obligaba a representar los repertorios durante largas temporadas en cada ciudad. La denominada «compañía de repertorio» se impuso como la única fórmula capaz de asegurar la taquilla, planteando la dinámica teatral como una constante renovación de la programación, con una oferta amplia y variada[1].

Por este motivo Carolina Gómez, doña Carola, tuvo que permanecer más de nueve meses al cuidado de su nieto en la capital bonaerense, esperando que su hija completara el viaje con la compañía.

Al cabo de este tiempo regresarían a Madrid, donde Fernando Fernán-Gómez pasó su infancia entre pensiones y casas de huéspedes a merced siempre del trabajo de su

[1] Naturalmente, el teatro de repertorio influyó de manera directa y durante muchos años en la práctica escénica. El pragmatismo invadió los escenarios e incluso afectó el trabajo actoral propiamente dicho, el cual, confiado a la capacidad nemotécnica del actor, hacía de los apuntadores los únicos personajes verdaderamente insustituibles. Hay que tener en cuenta que las compañías de repertorio, tanto en las dilatadas giras americanas, como en los dos o tres meses en las principales ciudades españolas, cambiaban de obra cada semana, o incluso llegaban a representar dos obras distintas el mismo día, en función de tarde y de noche, y los ensayos que precedían el estreno resultaban insuficientes, cuando no ridículos. F. Fernán-Gómez rememora esta situación en su artículo "Desde la concha del apuntador", publicado en *El País Semanal* el 22 de octubre de 1989, donde comenta que los esfuerzos del actor por memorizar resultaban vanos y el caparazón de la concha era el único protagonista, gracias al cual se sustentaban todos, incluido el teatro de repertorio.

madre[2], mientras su abuela lo paseaba por el Madrid antiguo, el castizo, aquél que a ella tanto te gustaba frecuentar[3].

> ?No guardo la impresión de haber sido un niño mimado -quizás porque las circunstancias no lo permitían-, pero sí un niño muy querido y atendido, tanto por mi madre como por mi abuela." (I, pág. 49)

Fernando Fernán-Gómez vio actuar a su madre por primera vez en la primavera de 1925 en el Teatro del Centro, donde Carolina participaba en una misteriosa comedia, representando su papel en el interior de una enorme jaula (I, pág. 60). En esa misma temporada intervendría también en la obra *Son mis amores reales*, drama en verso de Joaquín Dicenta, hijo, galardonado con el Premio Piquer, de la Academia Española[4] y que la compañía de José Ronicu llevó a escena con gran éxito. Un éxito auspiciado quizá por el renacer del teatro poético en la década de los años veinte, que había hecho triunfar en ese mismo año títulos como *Cancionera*, de los hermanos Álvarez Quintero, o *Don Luis Mejía*, escrita por Eduardo Marquina y A. Hernández Catá[5].

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[2] F. Fernán-Gómez relata en sus memorias, *El tiempo amarillo*, esos años de su primera infancia con un especial detenimiento, recreándose en una época "de paso" en que la vida parecía transcurrir sin sujeción, eventual e insegura como el trabajo de su madre, pero que, al mismo tiempo, fue también una época que dejaría en él una honda huella, tanto por el hecho de vivir "a expensas de las circunstancias", como por haber compartido la vida especialmente al lado de su abuela, doña Carola. En esos años se sucedieron los alojamientos en lugares de mayor o menor categoría, y a la Pensión Adame, que Fernán-Gómez sitúa en la madrileña calle de Carretas, y donde también vivía la singular Concha Catalá, por entonces gran actriz del Teatro Lara, siguieron los pisitos compartidos, los favores de algunos amigos de la familia que, como el sastre Francisco Ávila, los acogería en su casa del Pasaje de la Alhambra, o las muchas veces que alquilaron piso en la calle Álvarez de Castro. Fernán-Gómez comenta que fueron cinco las casas en que vivió en esa misma calle del barrio de Chamberí entre 1921 y 1936, calle a la que dedicó un nostálgico artículo en su sección "Impresiones y depresiones" de *El País Semanal*, el 19 de marzo de 1989, titulado "Los árboles de mi calle".
Las memorias del autor, como material imprescindible para su estudio biográfico, y, por lo tanto, de referencia constante, se citarán en lo sucesivo atendiendo al volumen y el número de páginas correspondientes según la presente edición: *El tiempo amarillo. Memorias*, 2 volúmenes (1921-1943/1943-1987), Madrid, Debate, 1990.

[3] F. Fernán-Gómez recrea estos primeros recuerdos junto a su abuela en el Capítulo III de la primera parte de sus memorias, titulado precisamente "Paseos" (I, pág, 51 y ss).

[4] Fernando Collado, *El teatro bajo las bombas*, Madrid, Kaydeda, 1989, pág. 617.

[5] Véase Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos, *La escena española entre 1918 y 1926*, Madrid, Fundamentos, 1990, pág. 33.

Desde el trece de septiembre de 1923 España estaba viviendo bajo la dictadura militar del general Miguel Primo de Rivera, quien, como Capitán General de Cataluña, asumió la responsabilidad gubernamental mediante un golpe de Estado. Pero el intento de institucionalización del régimen en 1925, con la sustitución del Directorio militar por un gobierno civil, dividió incluso al ejército, cuyo apoyo al rey permitió la dimisión de Primo de Rivera en enero de 1930 y la restitución del poder monárquico. El retomo inviable al sistema constitucional de 1876, unido a profundos problemas sociales, políticos y económicos que debilitaron la cohesión monárquica, condujeron a las elecciones municipales del doce de abril de 1931, las cuales permitirían salir de la situación creada por el estado de excepción impuesto por la Dictadura. Las elecciones otorgaron el triunfo a la coalición republicano-socialista en Madrid y Barcelona. Alfonso XIII suspendió el ejercicio del poder monárquico y abandonó el país ante el ultimátum del recién creado Comité revolucionario.

El catorce de abril de 1931 Fernando Fernán-Gómez paseó junto a su abuela por las calles del Madrid que festejaba la proclamación de la II República, acogida con un entusiasmo desbordante por el pueblo que, pendiente del balcón de la Gobernación, abarrotaba la madrileña Puerta del Sol.

> "Aquel 13 de septiembre de 1923 se inició una dictadura militar que terminó en mayo de 1930. Si a aquellos seis años se suman los cuarenta, de julio del 36 a diciembre del 75, en que detentó el poder Francisco Franco, obtenemos la conclusión de que todos los españoles que hemos nacido alrededor de 1920 nos diferenciamos del resto de los europeos no sólo en que nos gusten las corridas de toros y algunas de nuestras mujeres lleven navajas en la liga y por nuestros caminos vagara hace siglos un tonto de pueblo al que llamaban 'el Quijote', sino porque hemos vivido, de nuestros sesenta años, cuarenta y seis bajo la opresión de dictaduras militares y personales, sin las relativas libertades que a los adultos se les consentían en los demás países." (I, pág. 48)

Tal y como recuerda Fernán-Gómez, doña Carola luchó siempre al lado de los liberales, de los que, según ella creía, *"deseaban el progreso y bienestar de los pobres, contra los cavernícolas, que no hacían más que darse golpes de pecho y estaban incapacitados para la comprensión y la caridad"* (I, pág. 100). Y sus ideas republicanas y particularmente anticlericales contrastaban con la monarquía defendida siempre por su madre:

> «Empecé a enterarme también, desde poco antes de abril del 31 hasta poco después, no sólo de que mi abuela era republicana, sino socialista, y de que mi madre era monárquica. Cuando se proclamó la República, mi madre estaba contratada en la compañía de Casimiro Ortas y hacía una "tournée" por provincias. Muy poco después escribió a casa: 'Con esto de la República, no viene ni un alma a los teatros'. El hecho era cierto, y mi abuela hubo de reconocerlo cuando poco después hablaron de ello, pero mi madre, al resaltarlo, manifestaba sus ideas, opuestas a las de la abuela, y la política entraba en nuestra casa iniciando la división de mi pensamiento. Empezaban a nacer mis dudas políticas." (I, pág. 23)[6]

Estas diferencias ideológicas influirían también decisivamente en la elección de los centros de enseñanza los que acudiría Fernando Fernán-Gómez. Parece ser que la misma facilidad que tuvo siempre su madre para cambiar de domicilio, la conservaría en lo referente a los colegios. Estancias breves, y en ocasiones alternas, se sucederían entre San Estanislao de Kotska -colegio considerado de los más grandes e importantes de Madrid-, la Institución Libre de Enseñanza, cuyos procedimientos pedagógicos resultaron para su abuela«excesivamente renovadores», y la Academia Domínguez, en la que se practicaba la enseñanza seglar -y económica- de la que era partidaria doña Carola. Finalmente, las aspiraciones sociales de Carolina Fernán-Gómez se inclinarían más por los Hermanos Maristas de la calle Fuencarral[7].

Los constantes cambios de domicilio que provocaba esta situación se regularizarían algo cuando su madre se contrató en la Compañía Loreto Prado-Enrique Chicote. Siendo una

[6] Esa falta de definición política durante su primera juventud será también característica de uno de los personajes más entrañables de su obra, el Luisito de *Las bicicletas son para el verano*, a quien, como veremos, podremos considerar casi como un desdoblamiento del propio autor.

[7] *El tiempo...*, I, «Cambios de colegio», pág. 64 y ss.

de las más populares de la época, esta compañía actuaba permanentemente en Madrid, en el Teatro Cómico, desde 1897, cuando su empresario y primer actor, Enrique Chicote, lo convirtió en sede habitual de sus actuaciones junto a la genial Loreto Prado[8], cediéndolo en ocasiones a arrendamientos que beneficiaban proyectos de otros directores o productores[9]. Este trabajo permitiría a la familia Fernán-Gómez trasladarse al barrio de Chamberí, a laya mencionada calle Álvarez de Castro.

Por entonces Fernando Fernán-Gómez solía acudir al Teatro Cómico para llevar la cena a su madre y allí, entre bastidores, observaba algunas escenas de las funciones, a las que siempre acudía acompañado por una de esas criadas con las que convivió habitualmente durante su infancia y adolescencia. Circunstancia que aparece reflejada en parte de su obra, demarcado carácter autobiográfico, y de la cual el autor deduce el origen de una de las posibles características de la misma:

> "Esa especie de ramplonería que puede observarse en mucho de lo que escribo y también en mi modo de dirigir las películas y las obras de teatro, y que a mí ha acabado por resultarme un defecto entrañable, sincero, con el que me identifico y en el que me encuentro, creo yo que puede provenir de haber aprendido la vida en las charlas con las criadas analfabetas -sobre todo con María, la aficionada a la poesía- y con mi abuela, que nunca llegó a saber ninguna de las cuatro reglas, y cuyas únicas pasiones eran, a la edad en que yo la conocí, la lectura y el amor por su nieto." (I, pág. 144)

De niño, recuerda haber asistido a los espectáculos de los Piccoli de Podreça, la zarzuela *La Bejarana* y la revista *Las corsarias* (I, pág. 132). Pero donde verdaderamente

[8] Anteriormente Enrique Chicote había sido empresario en el Teatro Martín. Fue en *1896*, es al frente de su propia compañía dramática, cuando contrató a Loreto Prado para los finales de zarzuela, una actriz que poseía ya un cierto renombre en Madrid a raíz de sus actuaciones en el Teatro Romea. A partir de entonces ambos alcanzarían una gran popularidad, actuando en el Teatro Cómico, con algún intervalo, entre 1897 y 1943. En su *Biografía de Loreto Prado* (Madrid, Instituto Editorial Reus, 1955), Enrique Chicote atribuye a la gran actriz un total de dos mil títulos representados, entre comedias, dramas, melodramas, zarzuelas, diálogos, sainetes y repertorio, la mayoría de ellos éxitos clamorosos, con más de seiscientas obras que pasaron de las cien representaciones.

[9] F. Collado, *Op. cit.*, pág. 614.

descubrió la magia del teatro fue a los siete años, cuando presenció las representaciones de la Compañía del Gran Espectáculo de Enrique Rambal.

Su madre había conseguido por entonces gran popularidad en la compañía titular del Teatro Cómico con obras como *Charleston* y *Los Lagarteranos*, sainetes de uno de los muchos epígonos de Carlos Amiches, Luis de Vargas, cuyo éxito venía avalado por la dramaturgia tradicional imperante, de corte decimonónico. Un teatro que, como sabemos, sin abandonar los escenarios españoles durante la República, ni siquiera durante la guerra, se siguió cultivando de manera preferente en la inmediata posguerra. De ahí que, por ejemplo, alguno de los títulos del mentado Luis de Vargas, tales como *El señorito Pepe, Tina Quina* o *Los vestidos de la señora*[10], triunfaran asimismo en plenos años cuarenta, cosechando, como tantos otros, el éxito del teatro ocasional de la época, el de la diversión intrascendente.

Pero entonces, en los años veinte, existía la posibilidad de adentrarse en otras aventuras teatrales. Tras abandonar la compañía de Loreto Prado-Enrique Chicote, y después de pasar una temporada con la compañía de Aurora Redondo-Valeriano León, Carolina se contrató de primera actriz con el actor y director valenciano Enrique Rambal. El recién inaugurado Teatro Gran Metropolitano acogería un repertorio insólito para la época: *El signo del zorro, La corte del Rey Sol, El jorobado o El juramento de Lagardère*, de Paul Feval, *¡Volga!, Volga!*, *20.000 leguas de viaje submarino, La vuelta al mundo en 80 días*, y *Miguel Strogoff*, de Julio Veme, *El carnet del diablo* o *Las mil y una noches*[11]. Se trataba, sobre todo, de adaptaciones de títulos popularizados por el cine, en los que la acción era el pretexto fundamental del espectáculo y el teatro se convertía en pura tramoya[12].

---

[10] César Oliva, *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989, pág. 71.

[11] En el estudio realizado por Josep Lluis Sirera sobre el Teatro Principal de Valencia se citan muchas de estas obras como estrenos realizados en el mencionado teatro. Concretamente, fue en la temporada 1928-29 cuando Enrique Rambal puso en escena *Miguel Strogoff* y *20000 leguas de viaje submarino*, completadas con otras piezas como *El nabab*. En la siguiente temporada, 1929-30, serían representadas *¡Volga!, ¡Volga!* (Varela, Burgos y Baeslauni), *El signo del zorro, Faviola (sic), El misterio de Versalles o La Corte del Rey Sol, Las mil y una noches* (Hernández Casajuana-Rambal), *Las tierras de oro* (Martí Orbera) y *El misterio de la alcoba nupcial*. Véase *El Teatre Principal de València*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació (Col.lecció Politécnica, 26), 1986, pág. 250.

[12] Acerca de los espectáculos teatrales de Enrique Rambal, César Oliva comenta que *"sus grandes decorados de cartón piedra todavía son recordados con temor por los viejos tramoyistas españoles. Con una perfección casi circense, les obligaba a apuntalar enormes muros que, en un momento dado, debían dejar un orificio por donde inundar la escena, con el consiguiente pavor de los espectadores, o incendiar Roma, o destruir un edificio a vista de público". Op. cit.*, pág, 27.

Una oferta que respondía, sin duda, al gusto de un público determinado -el público mayoritario-, y que había surgido también por la propia evolución de las artes escénicas.

Pensemos que en estos años, a pesar de la notable diversidad de la oferta teatral constatada por Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos en su estudio sobre el teatro madrileño entre 1918 y 1926, predominaba fundamentalmente el género cómico, esa *"comicidad falta de sentido crítico y de espaldas a las grandes transformaciones socioeconómicas planteadas por la primera guerra mundial"* que rechazaba Luis Araquistáin en *La batalla teatral*[13], y que formaría parte de una amplia polémica ideológica:

> "Es más, dicho fenómeno entraba en los debates en tomo a la crisis teatral cuya cuestión fundamental era la adecuación de un teatro de formas acuñadas a finales del siglo pasado a una sociedad cada día más consciente de habitar el siglo XX. De ahí la frecuente polaridad de actitudes respecto a la realidad de una escena dedicada en gran medida a hacer reír al público del que dependía como negocio"[14].

El teatro seguía premiando al autor o al actor capaz de hacer reír o llorar a un público ávido de novedades ingeniosas y divertidas. Y ello explicaría no sólo el alto índice de estrenos[15], sino ciertas líneas que gustaban especialmente al público y que dependían de la sorpresa o de la novedad, como eran las parodias, las obras inspiradas en sucesos del momento, los dramas policíacos y los espectáculos de sorprendentes efectos escénicos. En este ámbito hay que inscribir las obras teatrales que respondían al nuevo gusto por el cine, y que dieron lugar a un nuevo subgénero, la "película hablada" *"en el que la acción y la sorpresa*

[13] Luis Araquistáin, *La batalla teatral*, Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1930, págs. 35-61. Apud D. Dougherty y F. Vilches, *Op. cit.*, pág. 27.

[14] D. Dougherty y F. Vilches constatan la polémica entre la crítica teatral del momento, pero subrayan también la clara conexión existente entre dichas formas y el gusto popular, mencionando los teatros Novedades, Latina y Martín como teatros que servían a un público falto de pretensiones intelectuales, y que, especializados en obras de tipo lírico, acusaban las cifras de actividad más altas. *Op. cit.*, pág. 27.

[15] D. Dougherty y F. Vilches contabilizan un promedio de 225 estrenos al año. *Ibidem*, pág. 28.

dominaban el escenario bajo un ritmo vertiginoso, buscando la adecuación a la sucesión de secuencias cinematográficas"[16].

En palabras de Josep Lluís Sirera:

> "Tot aquest teatre en general descansava en dos principis básics: la tècnica cinematográfica que se basava en una sucessió rápida de situacions i escenes, i la purament espectacular, a base de grans decorats (nombrosos i camviats amb rapidesa), i efectes especials, com projeccions, bandes mòbils, etc... El text teatral esdevenia, llavors, guió d'un espectacle a cavall entre el cinema i el teatre, en un inestable equilibri que estaria condemnat a desfer-se definitivament al llarg de la dècada dels quaranta "[17].

Es lógico que desde que en 1900 Fructuoso Gelabert realizara los primeros films en nuestro país, la influencia del cine se fuera acrecentando, y si en un primer momento la aparición del cinematógrafo no resultó especialmente negativa para el teatro -el cine mudo había nacido con una diferencia que se creía fundamental y determinante en relación con el género teatral, apegado absolutamente a la tradición oral: la ausencia de la palabra-, pronto surgieron las interferencias y con ellas las reacciones de intelectuales, críticos o aficionados a uno u otro medio que protagonizaron un largo debate, en ocasiones profético, que abarcaría aspectos fundamentales de ambos géneros.

María José Conde Guerri, refiriéndose a la faceta de dialoguista de Enrique Jardiel Poncela cuando trabajaba para la Fox en 1934, ha comentado:

> "... es el momento en que Catalina Bárcena, Dolores del Río, Ramón Navarro, José Luis López Rubio, Eduardo Ugarte y Gregorio Martínez Sierra atraviesan los estudios de la Metro, la Fox y la Paramount

[16] *Ibidem*, pág, 30.

[17] J. L. Sirera, *Op. cit.*, pág. 251.

atraídos por una bohemia que López Rubio y Neville califican de *brillante y divina*."[18]

El mismo Edgar Neville, más tarde amigo personal de Fernando Fernán-Gómez, fue también un autor a caballo entre el teatro y el cine. A raíz de su visita a Hollywood en1928 corno primer secretario de la embajada española en Washington[19], llegó a formar parte incluso del círculo de amistades de Charles Chaplin, realizando una interesante labor cinematográfica que reanudaría después de la guerra[20].

Así pues, autores y actores se vieron envueltos en ese nuevo arte que les ofrecía insospechadas posibilidades, cuando la mediocridad general del teatro de la época producía desánimos y críticas constantes.

Precisamente, la generación de Carola Fernán-Gómez sería la dedicada casi exclusivamente al teatro, dejando paso a los actores que compaginarán a partir de entonces su trabajo en los escenarios con los platós cinematográficos[21].

---

[18] María José Conde Guerri, *El teatro de Enrique Jardiel Poncela*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, s. d., pág. 13.

[19] María Luisa Burguera, ed. de *El baile. La vida en un hilo*, Madrid, Cátedra, 1990, pág. 14.

[20] Jesús García de Dueñas fecha en 1929 el primer viaje de Edgar Neville a Estados Unidos, destinado al Consulado de España en Los Ángeles. Sería un año después, contratado ya por la Metro-Goldwyn Mayer, cuando regresaría a Hollywood para trabajar como Director de Diálogos. Según Juan B. Heinink, Neville consta solamente en dos fichas de películas de la Metro: *El presidio* (Ward Wing, 1930) y *En cada puerto un amor* (Marcel Silver, 193 l). Véase *¡Nos vamos a Hollywood!* (Abecedario de una frustración), Madrid, Nickel Odeon, 1993.

[21] Acerca de esa gran polémica «cine versus teatro» comenzada a mediados de los años veinte, Gregorio, Torres Nebrera ha realizado un interesante análisis recurriendo sobre todo a la prensa como fiel testimonio de las opiniones más significativas de la época. El artículo, titulado «Teatro y cine en Jardiel: dos ejemplos» (en Jardiel Poncela. Teatro, vanguarda y humor, Barcelona, Anthropos, 1993), aporta una amplia bibliografía sobre el tema, centrándose en la década 1926-1936 e incluyendo tanto una recopilación de artículos periodísticos de la época como de estudios críticos propiamente dichos. En este estudio Torres Nebrera constata una primera fase en la que la polémica se centró en la oposición entre teatro y cine entendidos como géneros, cuando se planteaba la conveniencia de que el segundo se sirviera del primero y que las películas que se realizaran fueran, por tanto, obras teatrales adaptadas al nuevo medio. De este modo el teatro mantendría -y mantuvo, de hecho- cierto control sobre el nuevo espectáculo.
Las producciones cinematográficas españolas insistieron en esa fórmula de adaptación de textos literarios, y, sobre todo, teatrales, pensando que sería además el modo idóneo de adentrarse en un público acostumbrado hasta entonces al teatro. Pero pronto aparecieron las críticas contrarias al procedimiento del "teatro filmado", y como apunta Torres Nebrera *"El cine -en ello coincidían varios opinantes en la polémica- había de encontrar su propio objetivo que lo diferenciara del teatro, pues disponía de una libertad de expresión -en el espacio y en el uso de la luz- que no se podía lograr en un escenario ni remotamente en aquel entonces"* (pág. 233). Se pretendía que el cine no compitiese con el teatro, sino que encontrara un lenguaje propio, nuevo y diferente, que marcara para ambos caminos divergentes y seguros.

La afición por ese tipo de obras de gran impacto escénico vino a concentrarse, pues, en los espectaculares melodramas montados por Enrique Rambal, en los que Fernán-Gómez recordaba haber descubierto la magia del teatro.

El éxito de Rambal venía precedido por un cambio paulatino en los gustos del público. El pueblo, a quien iban dirigidos sus espectáculos, se había acostumbrado al ritmo trepidante de las escenas, a los continuos saltos temporales y espaciales, de forma que las posibles novedades teatrales, limitadas por muchas circunstancias pero, sobre todo, por el aspecto material, no podían competir fácilmente con la imaginación desbordante y la constante sorpresa que ofrecían las salas de cine, a menos que el autor se aventurase por ese mismo camino, ofreciendo al público aquello que quería ver, esto es, aquello a lo que estaba acostumbrado. El resultado, más allá de cualquier consideración crítica, fue siempre interesante en un hombre que, como Enrique Rambal, había nacido con un gran sentido del espectáculo.

El propio Fernán-Gómez, que de niño tan atraído se sentía por estas espectaculares aventuras, más tarde le dedicaría uno de sus artículos periodísticos, el titulado «Un mago con mal gusto», en el cual reflexiona acerca de la relativa validez de sus presupuestos escénicos, pero donde reconoce, en cualquier caso, su talento como gran *"director-mago"* y como genial tramoyista incomprendido en su época[22].

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Pero las interacciones fueron continuas y aparecieron términos como «cinedrama», que acentuaba ese momento de transición entre uno y otro género, o partidarios del denominado «teatro cinematografiado", que pretendían una superación de los límites espacio-temporales propios del género teatral. Todo ello intentos vanos ante un medio que acusaba claramente la preferencia de cientos de espectadores populares por el nuevo arte, de forma que la polémica pronto derivó hacia cuestionamientos económicos. El cine resultaba más asequible para el espectador y, como industria, comenzaba a disponer de unos medios de producción importantes comparados con las escasas posibilidades con que contaban los espectáculos teatrales.
Con la aparición del cine sonoro el teatro español quiso seguir manteniendo su vigencia, y la primera cinta con sonido producida en nuestro país en 1930, *La canción del día*, escrita, significativamente, por Muñoz Seca y Pérez Fernández y con partitura del maestro Guerrero, *"trataba de la fotografía animada de un sainete madrileño al uso"* (pág. 236).

[22] Tal y como indica F. Fernán-Gómez, por entonces -como es habitual-, la desvalorización general del melodrama por parte de la alta crítica no se correspondía, sin embargo, con la gran aceptación popular con que contaba un género emparentado con las novelas de aventuras, sobre todo con los folletines franceses del siglo XIX: el éxito no excusaba la pobre literatura dramática de este tipo de espectáculos. En su opinión, ahora que la tendencia de nuestros más afamados directores es *rambalesca "al no verse precisados a apoyarse deliberadamente en un público popular, de mal gusto, sino en un público culto y mayoritariamente universitario, en vez de recurrir al melodrama se apoyan en literatura dramática de reconocida calidad Y así, por su mediación, el denostado Rambal y la poesía acaban dándose la mano".* «Un mago con mal gusto», *El País Semanal*, Sección Impresiones y depresiones», 19. VIII. 1990.

Acerca de la figura de Rambal, recordemos que había conocido sus éxitos iniciales orno primer actor, director y empresario de una compañía de magia[23] que actuaba en el Teatro Principal de Valencia en 1910[24]. Dedicado más tarde a los melodramas y dramas policíacos que le reportarían fama y dinero, aplicaba en ellos muchos de los trucos aprendidos en sus inicios con las comedias de magia[25], en las que, como haría más tarde en los folletines, triunfaba siempre el bien sobre el mal, la justicia y la verdad sobre la mentira y la maldad humana, de forma que, como indica Joaquín Álvarez Barrientos, *"el éxito estaba asegurado, si consideramos que, además del uso populista y maniqueo de estos binomios, la trama se*

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL D

[23] El "teatro de magia", heredero directo del siglo anterior, conoció un primer período de decadencia en los comienzos del nuevo siglo, nada más difundirse el poder de atracción del cinematógrafo. Como indica Josep Lluís Sirera en el mencionado estudio sobre el Teatro Principal de Valencia, *"el 'teatre de màgia pretenia mantenir viva la il.lusió en el teatre como a 'fàbrica de somnis' i de fantasia;lligat a les festes de Nadal, aquest gènere entrà en rápida agonia, víctima dels nous temps que no res l'afavorien a causa de l'expansió del cinema, del circ i de les varietés"* (pág. 217). Este tipo de teatro solía llevarse a escena por compañías modestas, de composición predominantemente local y atraía un público peculiar, de una edad o unas adscripciones sociales determinadas, mientras los espectadores habituales lo miraban con desdén. En la programación del Teatro Principal de Valencia en 1901 y 1916, Sirera incluye tan sólo dos montajes de magia: uno en febrero de 1902, cuando la compañía del valenciano Manolo Llorens repuso *La almoneda del diablo*, una comedia de magia de Rafael Mª Liem; otro en las Navidades de 1912, una vez que Enrique Rambal ha creado una compañía *ex professo*, cuyo éxito supuso su consagración en Valencia y que le sirvió para confirmarse en su concepción de un teatro necesariamente espectacular. Dichos montajes supondrían, según las estadísticas de Sirera, el 3'5% del total de la programación durante aquellos quince años. Sin embargo, el "teatro de magia" resurgirá con nuevo esplendor en la década de los años veinte, y su especial atención por el lenguaje cinematográfico, especialmente por películas policíacas y de aventuras, casi parece desvelar que *"pretenga enfrontar-se al nou gènere per véncer-ho amb les seues mateixes armes"* (pág. 250). A partir de la temporada 1923-24, y hasta 1930, Rambal pondría en es dieciocho obras en el Principal, y otro director asiduo de los dramas policíacos, Amalio Alcoriza, comenzaría la temporada 1925-26 con un repertorio muy representativo: *El canciller de hierro, ¿Fantomas?, Un crimen de lesa majestad, El fantasma gris, ...Op. cit.*

[24] Véase Joaquín Álvarez Barrientos, «Enrique Rambal (1889-1956)», en E. Caldera (ed.), *Teatro di magia*; Roma, Bulzoni, 1991, págs. 91-114.

[25] Para Álvarez Barrientos, muchos de estos trucos *"se los enseñarían viejos tramoyistas que habían trabajado a su vez en el montaje de comedias de magia de los siglos anteriores o que habían conocido a maquinistas que colaboraron en esos montajes. Aunque tampoco hay que desdeñar el gusto por lo sorprendente y visual, característico del Levante español, de donde Rambal era oriundo".* Art. cit., pág. 93.

adoraba con efectos y trucos, y si tenemos presente que Rambal conocía muy bien esa forma de interpretar 'con el público', dándole aquello que esperaba y manipulando sus sentimientos"[26].

Pero el auténtico éxito le llegó con las adaptaciones de novelas con posibilidades escenográficas: *La vuelta al mundo en ochenta días, Las dos huérfanas de París, La cabaña del tío Tom, La hechizada o los misterios de la Inquisición*[27]... Y si esta época de éxitos y reconocimiento se vio algo oscurecida en los años de la Guerra Civil, en los que Rambal siguió trabajando en el Teatro Principal de Valencia con su repertorio de grandes espectáculos, una vez acabada la contienda, y después de un breve exilio en México, sus montajes recobrarían un nuevo atractivo al desarrollar más en ellos los recursos cinematográficos, utilizando siempre las nuevas técnicas en apoyo de un teatro que concibió en todo momento como gran espectáculo[28].

Para Álvarez Barrientos, Rambal había descubierto así su propia forma de revitalizar los escenarios españoles, abandonados tanto por el público que prefería las salas de cine como por los mismos hombres de teatro, materialmente limitados, que se veían obligados a representar piezas de bajo coste y que eran incapaces de superar el gusto de un público acostumbrado por el cine a los rápidos cambios escénicos y geográficos:

> "Controlando todos los extremos del hecho teatral, Enrique Rambal podía dar a sus espectáculos ese cariz que se conocía como 'rambalisrno'. Porque se le recuerda precisamente por los montajes grandiosos, llenos de comparsas, música, luces, lujo, brillo y espectáculo..."[29]

[26] *Idem*.

[27] Véase Álvarez Barrientos, art. cit., págs. 95-96; César Oliva, *Op. cit.*, pág, 24.

[28] Acerca del sentido cinematográfico de Enrique Rambal, Álvarez Barrientos comenta que si bien el director valenciano ya había utilizado este tipo de recursos antes de la guerra, después los irá desarrollando hasta conseguir que los cuadros de sus montajes se sucedieran cada cuatro o cinco minutos, dando gran variedad y dinamismo a la representación. En opinión de Álvarez Barrientos, *"Rambal ofrecía al público lo que Lope de Vega aconsejaba en su* Arte nuevo de hacer comedias". Art. cit., pág. 96. Y en opinión de César Oliva, Enrique Rambal *"inventaría el cinemascope teatral antes que los americanos"*. *Op. cit.*, pág. 101.

[29] Álvarez Barrientos, Art. cit., pág, 91.

Rambal supuso una revolución para el teatro de la época, y a pesar de que la mayoría de los críticos, salvo excepciones[30], consideraron que su teatro estaba destinado a un tipo de público ingenuo, no llegando nunca a ser "verdadero teatro" la atracción que ejercían sus espectáculos era absoluta, como también lo era su modo de conectar con el espectador, el cual, subyugado por la emoción, convertía en éxito seguro todos sus montajes *"en ese trasmundo ilusorio y delicioso de las bellas mentiras, de las creaciones imaginarias que divierten y hacen soñar"*[31].

Enrique Rambal ponía en escena las novelas que tanto le gustaba leer a Fernando Fernán-Gómez cuando era niño: las *"novelas policíacas, novelas de aventuras, Edgar Wallace, Dumas, Willae Collins, Sabatini, Michel Zevaco, Paul Feval, Simenon,...* Los tres mosqueteros, Sandokan, Tarzán de los monos, El coche número 13 (sic), La cabeza de un hombre, Sin novedad en el frente y Cuatro de infantería"[32]. Los montajes espectaculares del director valenciano conciliaban así las que han sido siempre las grandes pasiones de su vida: el teatro, el cine y la literatura.

Para Fernando Fernán-Gómez su afición a la lectura nació por influencia de su abuela, doña Carola, quien enseñó a leer a su nieto quizá con el mismo espíritu con que su propia

[30] Álvarez Barrientos aporta algunas de las críticas favorables al tipo de espectáculos que ofrecía el director valenciano, o, al menos, las reseñas que supieron reconocer en él a un gran artista, elogiando su capacidad inventiva, creativa. Art. cit., págs. 97 y 103.

[31] Alfredo Marqueríe, *El teatro que yo he visto*, cit. pág. 206. Apud Joaquín Álvarez Barrientos, art. cit., pág. 106.

[32] Acerca de las obras mencionadas y refiriéndose, en especial, a las dos últimas (*Sin novedad en el frente*, de Erich Maria Remarque, y *Cuatro de infantería*, rodada por Georg Wilhelm Pabst en 1930), Fernán-Gómez realiza una reflexión *a posteriori* sobre la Guerra Civil, y, como en tantas otras ocasiones, confunde de nuevo la literatura con la vida: *"[éstas] ya no eran para mí novelas de aventuras. Todo aquello, aquel mundo imaginario, las aventuras, asesinatos, intrigas, persecuciones, misterios, secuestros, espionajes, iba a convertirse de repente en una tremenda, canallesca, sanguinaria realidad"*. Una reflexión desde el presente y conociendo, ciertamente, que la ficción sería o~ en mucho por la vida. *El tiempo...*, I, pág. 176.
No olvidemos tampoco que *El tanque número 13* y *Sin novedad en el frente* se citan en *Las bicicletas son para el verano* como algunas de las novelas preferidas de Luisito, su joven protagonista, a las que añade también las de Salgari y Sabatini, *Los misterios de París* y *Los miserables*, de Victor Hugo. *Las bicicletas son para el verano*, Madrid, Espasa-Calpe (Col. Austral), 1991[10] (1984), págs. 47, 127-128.

madre, Fernanda López de la Fuente, había ayudado a su hija; es decir, con el convencimiento de que la educación era un medio fundamental de superación y de lucha contra las clases opresoras[33]. La doña Carola lectora de *El Heraldo*, era la misma que solía reunir a sus nietos y les hacía llorar mientras leía *La Nochebuena del poeta*, de Pedro Antonio de Alarcón, o la que muchos años más tarde leería a Azorín aunque opinara que había *"demasiada prosa"* entre sus páginas (I, pág. 63).

Nuestro autor recuerda también que a los ocho o nueve años, cuando compaginaba la lectura del aventurero Emilio Salgari con las novelas policíacas de Edgar Wallace que tanto le gustaban a su madre, intentaba imitar ambos estilos al escribir sus propias *"fábulas"*, sus *"novelas de niño"*, como *Tesoro escondido* o *El martillo trágico*[34]. Era adicto igualmente a los libritos de la colección *El Sheriff* y a los folletines del siglo XIX, a Eugenio Sué, Alejandro Dumas, Paul Feval, Michel Zevaco y *Las aventuras de Rocambole*. Curiosamente, una de sus novelas preferidas fue y ha sido siempre *Los miserables*, de Víctor Hugo.

En varias ocasiones Fernán-Gómez ha comentado su afición al escritor francés como encarnación del ideal poético, como prototipo de lo que él ha pretendido hacer siempre en sus

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[33] La historia de sus abuelos y bisabuelos es relatada sucintamente en algunas páginas de *El tiempo amarillo* (I, Cap. V, "Precedentes"). Parafraseando esos párrafos sabemos que Carola Gómez de la Fuente, abuela de Fernán-Gómez, y que sería conocida como doña Carola, era hija de Gómez, carpintero, y de Fernanda López de la Fuente, natural de Valdelaguna (Madrid), apodada "La Rubia" debido al color rojizo de su pelo. Doña Carola, muy pronto huérfana de padre, trabajó desde los once años, y de su propia madre *"aprendió a ser buena, honesta, fiel, madre heroica y perfecta cristiana (de ahí su anticlericalismo, su odio a los curas y a todo lo que representaban, y a la cabeza de todos ellos, el Papa)"* (pág. 101). Se casó con un hombre autoritario, once años mayor que ella, Álvaro Fernández-Eres y Pola, que conoció a doña Carola siendo tipógrafo y amigo de Pablo Iglesias y, por lo tanto, siendo socialista. F. Fernán-Gómez recuerda que el hecho de que su abuelo suprimiera el Eres del primer apellido y se quedara en Fernández, lo mismo que su abuela suprimió de su segundo apellido De la Fuente y se quedó en Gómez López, obedecía a una práctica acostumbrada entre los socialistas y anarquistas de los primeros tiempos. Pero don Álvaro, a quien Fernán-Gómez define como un hombre inteligente, incipiente actor, inventor e incluso escritor (escribió en imprimió el *Manual del perfecto cajista* y dos funciones de teatro: *Juanito o las hadas del bosque* y *Las dos rosas*), resultó intratable y desatento. Cuando a su hija Carolina, por entonces una bella mecanógrafa, el representante de la compañía teatral Guerrero-Díaz de Mendoza le propuso su dedicación al teatro en una de las compañías españolas de mayor prestigio, la oposición de don Álvaro contrastó con la buena disposición de doña Carola a que su hija fuera artista y, por lo tanto, una mujer independiente (las dificultades familiares que encontró Carolina para ser cómica nos hacen pensar inevitablemente en el personaje de Manolita, de *Las bicicletas son para el verano*). Todo ello acabó en una separación judicial del matrimonio. Madre e hija se marcharon juntas de casa y compartieron buena parte de la vida hasta que doña Carola murió bien entrada la posguerra, en 1945.

[34] Fernán-Gómez a Juan Tébar, *Fernando Fernán-Gómez, escritor (diálogo en tres actos)*, Madrid, Anjana Ediciones, 1984, págs. 18-19.

películas, y que ha consistido en evitar que el espectador se identifique plenamente con alguno de los personajes, y, por tanto, en mostrar una "falta de halago" que no es sino un reflejo de la propia vida, y, en su opinión, también de la mejor literatura[35]. Ideas éstas que, como veremos, trascenderán su concepción artística, convirtiéndose en fundamento de su propia trayectoria vital.

Para Fernando Fernán-Gómez leer fue desde el principio un estímulo importante de inspiración y con el tiempo se convirtió en una auténtica actividad creadora, partícipe de su poética y de su vida, y, en consecuencia, de su trabajo como escritor y como actor.

Sin embargo, a pesar de sus tempranas vocaciones -la lectura, el teatro, el cine-, su primer interés fue el de recitar versos, ser "niño recitador" en los colegios de San José o de Santa Teresa (I, pág. 145).

Una anécdota de niño le sirve a Fernán-Gómez para recordar uno de aquellos poemas que hubo de recitar años más tarde, "La pedrada", de José María Gabriel y Galán. Esta poesía de argumento y moraleja religiosa era muy conocida en la época y, como muchas otras composiciones del poeta salmantino, se prestaba especialmente a un tipo de recitado enfático. Dicha grandilocuencia era por entonces delirio de muchos recitadores, de esos últimos grandes maestros del verso a quienes César Oliva responsabiliza de no haber transmitido sus enseñanzas a las generaciones posteriores, las cuales, por otra parte, tampoco hicieron nada por recibirlas. En los años de que nos habla César Oliva, la década de los cuarenta, decir el verso era normal no sólo en las comedias de los clásicos españoles, las comedias del siglo XVII, sino también en las de los contemporáneos, en las de Eduardo Marquina, Luis Fernández Ardavín o Agustín de Foxá. Por este motivo, el mismo hábito de los actores hacía que el problema no fuera tanto decir bien o mal el verso, sino saber si ésa era la forma oportuna de expresión dramática a mitad del siglo XX[36].

A este propósito, y a raíz del mencionado poema de Gabriel y Galán[37], Fernán-Gómez relata, en un comentario no exento de ironía, cómo le enseñó entonces su madre a decir el

[35] Fernán-Gómez a Jesús Ángulo y Francisco Llinás, *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*, San Sebastián, Patronato Municipal de Cultura, 1993, pág. 226.

[36] Véase C. Oliva, *Op. cit.*, pág. 98.

[37] "La pedrada" es el título del poema de Gabriel y Galán que Fernán-Gómez cita en sus memorias, pero en 1989, en el artículo "Por decir versos", publicado el 4 de junio en *El País Semanal*, Sección "Impresiones y depresiones", el autor menciona "El embargo" como la composición del escritor salmantino que recitó siendo niño en su colegio.

verso, cómo le aconsejó seguir siempre un camino intermedio entre lo que ella había aprendido de la eximía María Guerrero, esto es, *"recitar de una manera enfática, con la voz muy aguda y entonada"*[38], y el gran actor y director Manuel González, *"que se esforzó en enseñarle a prescindir de todo énfasis, a hablar de una manera natural, como en la vida cotidiana, y con la voz más grave que pudiera, 'voz de pecho'* (I, pág. 147). Un problema que más tarde se convertirá en tópico, y al que Fernán-Gómez ha dedicado algunas páginas[39], se resuelve con toda naturalidad, con la sencillez que suelen encerrar los eternos dilemas, de respuestas contrarias y en ocasiones igualmente válidas:

> "Debía recitar con mucho sentimiento, comprendiendo lo que decía y compartiendo la emoción del poeta, sin renglonear, pero procurando que quedara bonito." (I, pág. 147)

En 1936, cuando tenía catorce años, su madre le compró un abono para asistir a tres recitales de Manuel González Marín en el Teatro Español, y todavía hoy Fernando Fernán-Gómez recuerda el gran entusiasmo del público que obligaba al recitador malagueño a repetir los poemas de Gabriel y Galán, Rubén Darío, García Lorca, Rafael Alberti o Nicolás Guiñén. También durante la guerra asistió a alguno de los espléndidos montajes de González Marín, en los que mantenía hasta el extremo el procedimiento de decir el verso como si fuera prosa, y que eran acogidos con admiración por la crítica y los espectadores del Madrid cercado (I, págs. 147-148).

Ciertamente, los espectáculos de Manuel González disfrutarían de la programación del Teatro Español de Madrid durante casi los tres años de guerra, pues el mes de estancia que había conseguido en 1936 desde el grupo teatral "García Lorca", fue prorrogado por designación de la Junta de Defensa cuando a principios de 1937 dispuso de la titularidad de

[38] Fernán-Gómez comenta asimismo el hecho, conocido en la época, de que María Guerrero aprovechaba los viajes en barco a América para dar clases a diario a los jóvenes de su compañía. *El tiempo...*, I, pág. 147.

[39] Fernán-Gómez, "Cómo deben decirse los versos", *El País Semanal*, Sección "Impresiones y Depresiones", 30.IV.1989.

cada uno de los teatros[40]. De forma que la obra que estaría en cartel en el Teatro Español el 27 de marzo de 1939 sería *El alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca, *"por el actor que mantuvo la llama de los clásicos en ese local, Manuel González"*[41]. Un trabajo nada desdeñable, por otra parte, si pensamos que aunque el teatro clásico iría cobrando importancia a lo largo de los años veinte y treinta, en esa época apenas existía para el público, quedando como reserva especial de ciertas compañías dramáticas, entre las que destacaron la de Ricardo Calvo y la de María Guerrero-Fernando Díaz de Mendoza[42].

Pero el recitado de versos nada tenía que ver con el mal comienzo en sus estudios de bachillerato[43]. El poco interés que demostró siempre por el estudio en general lo compaginaba con los atractivos juegos callejeros, las funciones teatrales de aficionados o las emocionantes discusiones con sus amigos sobre *"política y mujeres"* (I, pág. 163).

En 1933 realizó una de sus primeras actuaciones teatrales, cuando los alumnos mayores de la Academia Bilbao formaron un cuadro artístico y Fernán-Gómez participó con ellos interpretando un papel de camarero en la obra de Vital Aza, *El padrón municipal*[44].

En 1935 se inscribió como aspirante en el Centro Mariano-Alfonsino de la Juventud de Acción Católica, donde tomaría parte tanto en los juegos deportivos como en las veladas teatrales[45], en las que se representaban unas *"horribles comedias adaptadas sólo para hombres"* (I, pág. 165)[46].

---

[40] Véase C. Oliva, *Op. cit.*, pág. 23.

[41] *Ibidem*, pág. 20.

[42] Véase D. Dougherty y F. Vilches, *Op. cit.*, pág. 33.

[43] El Luisito de *Las bicicletas son para el verano*, como estamos viendo, un personaje especialmente vinculado a la biografía del autor, se mostrará igualmente problemático en sus estudios -el suspenso en la asignatura de Física antes de iniciar el bachillerato-, al tiempo que compartirá las mismas aficiones: la lectura y los versos.

[44] En *El tiempo amarillo* Fernán-Gómez recuerda que esa primera aparición en los escenarios se produjo cuando él tenía doce años (I, pág. 164): Sin embargo, en un artículo que Alonso de Santos le dedicó en 1987 atendiendo casi exclusivamente a su labor como actor teatral, su intervención en *El padrón municipal*, de Vital Aza, se fecha en 1930, a la edad de nueve años. "Un actor en busca del ser humano", *Primer Acto*, núm. 220 (1987), págs. 7-9.

[45] En una nueva referencia autobiográfica en *Las bicicletas...*, Luis confiesa también que los únicos fines de su adscripción a la Juventud Católica eran jugar al fútbol y al billar. Ed. cit., pág. 127.

[46] La existencia de obras sólo para hombres tuvo una relevancia residual en aquella época, pero era un fenómeno surgido en la segunda mitad del siglo XVIII. Se trataba de obras representadas en particulares, que solían ser adaptaciones de las vistas en teatros públicos y que contaban, además, con unas ediciones especificas.

> "Entre los ensayos, el estudio de los papeles, lo que intentaba escribir en casa, la lectura de tebeos y novelas, tenía absolutamente abandonados los estudios. En secreto, ya había decidido ser actor. Lo guardaba en secreto, porque veía claramente que mi madre prefería que me dedicase a cualquier otra profesión menos insegura y más prestigiosa: médico, abogado, ... Mi abuela, en cambio, opinaba que aquello eran zarandajas, que mi madre no ganaba dinero suficiente para darme una carrera, sobre todo por la frecuencia de las paradas, en las que había que empeñar los mantones de Manila y las escasas y modestas joyas, y que yo debía elegir un oficio limpio: cajista de imprenta, ebanista, ..." (I, pág. 165)

El oficio de actor de cine siempre le atrajo más que el de teatro. Fernán-Gómez ha afirmado en varias ocasiones que le despertó su vocación el niño actor Jackie Cooper, protagonista de *Champ*, de King Vidor, o de *La isla del tesoro*, dirigida por Victor Fleming en 1934 y basada en la novela de Robert Louis Stevenson; sin olvidar las prometedoras escenas de amor que Marlene Dietrich parecía vivir en la pantalla de manos del director vienés Josef ven Stemberg, la Marlene de *El ángel azul* (1930), *Fatalidad* (1931) o *El expreso de Shanghai* (1932) (I, pág. 165).

Sin embargo, esa predilección por el cine lo conduciría directamente a las tablas de un teatro.

I. 1. LA GUERRA CIVIL

Su primera experiencia teatral como profesional se produjo en Madrid bajo la presión de la Guerra Civil. Por una parte, la zona republicana obligaba a trabajar desde los dieciséis años y, por otra, el dinero que pudiera aportar a la economía familiar se estaba haciendo imprescindible. Bajo estas circunstancias, Carolina Fernán-Gómez se planteó la posibilidad de

que su hijo trabajara como comparsa, aunque sólo fuera provisionalmente. Pensaba que, cuando todo acabase, y una vez superada la asignatura que le quedó pendiente, la Química, su hijo iniciaría la carrera de Derecho.

¿Cuál es la situación que atraviesa en esos momentos la escena española?

Con la Guerra Civil se potenciarán las iniciativas culturales por parte de los dos bandos implicados en la contienda, conscientes de la importancia de su labor propagandística. En el ámbito teatral y dentro del bando republicano, la primera novedad es la relativa aparición de un teatro de corte revolucionario que pretende un cambio radical en la escena española, sustituyendo la comedia intrascendente y el melodrama convencional por una nueva concepción estética e ideológica del drama.

La proclamación de la II República no supuso un inmediato cambio cualitativo en la escena española, sino que, al contrario, ésta permaneció en buena medida estancada. El servilismo mercantil imperante siguió manteniendo la mediocridad del teatro comercial, a pesar de que desde 1931 se habían creado compañías teatrales dispuestas, ante todo, a difundir la cultura popular, y habían surgido igualmente diversos teatros de ensayo. Sin embargo, el trabajo de estos escasos grupos alternativos, una vez iniciada la guerra, no pudo desarrollar un papel relevante en el panorama teatral del momento. De este modo, se cedió el protagonismo a unos pocos nombres de prestigio, reducidos, como indica Manuel Aznar Soler, a Rafael Alberti, María Teresa León y Rafael Dieste, *"la columna vertebral de la Nueva Escena española republicana"* (Max Aub pasaría la mayor parte de esos tres años de contienda entre Valencia, París y Barcelona)[47].

[47] Llegado el mes de septiembre de 1936, fue casi imposible contar con alguno de los grupos alternativos surgidos sobre todo durante la II República como contestación al teatro comercial imperante (Teatro-Escuela de Arte, de Rivas Cherif-, Anfistora; el Teatro del Pueblo de las Misiones Pedagógicas, dirigido por Alejandro Casona, o el Teatro-Guiñol de Misiones, dirigido por Rafael Dieste; La Tarumba, teatro de títeres sucesor del Guiñol Octubre y cuyo responsable era el pintor Miguel Prieto; Nosotros, grupo de teatro revolucionario que dirigieron César e Irene Falcón; y los grupos de teatro universitario: La Barraca, de la Universidad madrileña, dirigido por García Lorca, o El Búho, integrado por estudiantes valencianos de la FUE y que dirigió Max Aub durante los primeros meses de guerra). Sin olvidar la muerte de Valle-Inclán el 5 de enero y el brutal asesinato de García Lorca, a esta situación se sumó el exilio de la compañía de Margarita Yirgu desde inicios de año, como también iba a estarlo Casona desde febrero de 1937 con la compañía de Pepita Díaz y Manuel Collado, así como el destino de Rivas Cherif a un puesto diplomático en Ginebra. De ahí que, como indica Manuel Aznar Soler, todo quedara reducido, por lo tanto, a los mencionados Rafael Alberti, Marta Teresa León, Rafael Dieste y Max Aub. "María Teresa León y el teatro español durante la guerra civil", Anthropos, núm. 148 (Septiembre, 1993), pág. 27.

La organización general de los teatros de las principales ciudades españolas leales al gobierno republicano pasó a manos de las fuerzas sindicales, lar cuales instauraron en ellos métodos de explotación colectivista de diferentes tipos. Si en Barcelona la CNT definió desde un principio un sistema unificador que colectivizó inmediatamente el trabajo teatral, creando la Comisaría de Espectáculos de Cataluña el 26 de julio de 1936[48], en Madrid sería sobre todo la UGT quien dictara su parecer hasta bien entrado 1937.

En opinión de César Oliva, el mayor número de elencos y actividad teatral de la capital dificultó en su momento un planteamiento de tipo unificador, aunque, eso sí, fueran apareciendo poco a poco organizaciones escénicas de carácter paralelo[49]. De este modo, a las medidas adoptadas por los organismos corporativos para asegurar la continuidad de la industria del espectáculo, habría que sumar, entre otros, los esfuerzos del Grupo de Teatro Popular, compañía que había sido fundada a comienzos de 1936 por algunos actores y autores decididos a promover obras políticas y revolucionarias, y que jugó en esos meses un papel muy importante en la renovación del repertorio y en su adecuación a las circunstancias[50]. Esfuerzos

[48] En el análisis de la situación catalana, Jordi Coca considera fundamental las fuertes tensiones políticas entre el Gobierno de la Generalitat y los sindicatos: la CNT, por un lado, como fuerza preeminente en los primeros meses de la revolución social, y, por otro, la UGT. El proceso de socialización del mundo del espectáculo se había iniciado con la creación de la mencionada Comisaría de Espectáculos por parte de la Generalitat. En agosto de 1936 ésta aprobaba un nuevo régimen de trabajo y explotación de los espectáculos, elaborado con la intervención de la Comisaría, pero basado íntegramente en presupuestos cenetistas. A las diferencias políticas, marcadas por el carácter casi absolutamente mayoritario de la CNT, se sumaron las contradicciones existentes entre teatro y sociedad, que si bien fueron auspiciadas en un principio por el mismo sindicato, pues en los primeros momentos no quisieron alterar el repertorio tradicional de cada compañía este hecho terminaría provocando tensiones importantes en el interior de la CNT. Así, en 1937 se observa una pérdida progresiva del poder cenetista, que dejará de formar parte del gobierno e iniciará un acercamiento con la UGT, propiciando de este modo la recuperación del protagonismo de la Generalitat en la política teatral catalana. En enero de 1938 la Comisión Interventora de los Espectáculos Públicos de Cataluña se convierte finalmente en la única gerencia legal de todos los espectáculos públicos catalanes con el apoyo de las dos centrales sindicales: *"[..] Volem anar a una depuració artística, tant pel que fa referència a la selecció de repertoris, com a la formació de companyes o clencs teatrals"*. La Rambla, 31.VIII.1938. *Apud* Jordi Coca, Enric Gallén y Anna Vázquez, *La Generalitat Republicana y el teatre (1931-1939)*, Monografies de l'Institut del Teatre, núm. 11, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Diputació Provincial de Barcelona, 1982, págs. 22-25.

[49] C. Oliva, *Op. cit.*, págs. 9-10.

[50] El 26 de julio de 1936 el diario ABC anunciaba la incautación del edificio que fue propiedad del ex-marqués Fontalba (el Teatro Fontalba) y publicaba un comunicado de los dirigentes de la compañía, "Grupo Teatro Popular", donde se proponía el montaje de las Obras *Catorce de Julio*, de Roman Rolland, *Las praderas verdes*, de Mac Conelly, *Los aristócratas*, de Podogin, *El profesor Malmock* de Friedrich Wolf, *Mi raza sí*, de Gukín y nuevas adaptaciones de *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega y *El Alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca. Véase Robert Marrast, *El teatre durant la Guerra Civil Espanyola*, Monografies de l'Institut del Teatre, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Diputació Provincial de Barcelona, 1978, pág. 19.

en los que habría que incluir, desde finales de agosto de 1936, la labor de escritores y artistas de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, cuyo Comité de Agitación y Propaganda Interior tomaría interesantes iniciativas. El mismo, dirigido por María Teresa León, organizó actividades relacionadas tanto con la edición de periódicos o revistas, entre las que destacó sobre todo *El Mono Azul*, considerada verdadero órgano de expresión de la Alianza madrileña, como con la organización de mítines, la recitación de versos, las charlas, los manifiestos, las representaciones teatrales, las exposiciones de dibujo y pintura y la propaganda política radiada y difundida por las calles. Pensemos que en esos momentos, las tareas culturales más apremiantes eran las de agitación y propaganda antifascista, orientación a la que el teatro se acogía con suma idoneidad.

Por su parte, Altavoz del Frente tenía ya organizada en octubre de 1936 su sección teatral, que, dependiente del Quinto Regimiento, estaba formaba por tres grupos: dos "Guerrillas del teatro", dirigidas por Fernando Porredón y Modesto Navajas, que representaban en las casernas, los hospitales, las guarderías e incluso el frente, y el "Teatro de Guerra", que actuaba en Madrid bajo la dirección del célebre actor y director Manuel González[51].

Pero aparte de experiencias de teatro revolucionario más o menos interesantes, las propuestas de renovación teatral resultaron, en general, más teóricas que prácticas. Las reposiciones de teatro burgués persistieron incluso durante la guerra, limitando el carácter de "teatro revolucionario" a los nuevos sistemas de gestión de las salas que fueron relativamente coherentes dependiendo del equilibrio de las fuerzas políticas. En cualquier caso, arguye Robert Marrast, ante los intentos por acercar el público popular a un tipo de repertorio digno, el mantenimiento de los géneros burgueses se planteó como la única posibilidad que permitía un empleo más o menos seguro para todo el mundo. Y a pesar de que esta solución era considerada como provisional por los dirigentes políticos y sindicales, supuso el compromiso fundamental que contribuyó a la conservación obligada del repertorio apreciado por la sociedad de la cual rechazaban y combatían los valores:

[51] Véase R. Marrast, *Op. cit.*, pág. 25.

> "La col.lectivització dels espectacles va donar, paradoxalment, com a primer resultat que, en aquest període en què a tots els nivells s'intentava una experiència revolucionària, fossin vigents les formes del teatre burgués. Aquesta contradicció fonamental havia de frenar el pas d'un "teatre d'urgència" a una dramaturgia nova. Aquest pas no es va fer, però l'esforc, d'alguns escriptors, comediants y directors que lluitaven per un teatre digne, mereix el nostre homenatge"[52].

A todo ello Robert Marrast añade el peculiar estado de gestación en que se encontraba el nuevo orden teatral singularmente inestable durante la Guerra Civil e influido también por las divisiones políticas y, por lo tanto, con un carácter demasiado indefinido como para encontrar su propia expresión artística[53].

En este sentido, Manuel Aznar Soler hace hincapié en ese panorama desolador que, fruto de una historia secular, ahora se veía incapaz de situar la escena comercial española al nivel que le correspondía y en un contexto tan peculiar como el de una guerra civil:

> "Por desgracia, esta organización revolucionaria no se vio acompañada por una necesaria y coherente revolución escénica, pues se evidenciaron entonces, en toda su esplendorosa miseria, los defectos estructurales del teatro español: incompetencia escénica; escasa formación cultural y conservadurismo estético e ideológico de actores y público; insensibilidad de los dramaturgos hacia el momento histórico, e insólito mercantilismo de los nuevos gestores, teóricamente revolucionarios, que al parecer seguían considerando la taquilla como suprema norma artística"[54].

[52] *Ibidem*, pág. 223.

[53] *Idem*.

[54] M. Aznar Soler, art. cit., pág. 27.

El teatro conservador estética, e incluso políticamente, se siguió representando en los escenarios madrileños, pero los esfuerzos oficiales y extraoficiales por desarrollar una política teatral de formación, unos nuevos repertorios revolucionarios y unas compañías que representaran con la suficiente dignidad escénica se sucedieron en los tres años de guerra. Y aunque es patente la baja calidad de buena parte de la producción teatral concebida como arma de combate, es importante mencionar iniciativas más inspiradas, de indudable calidad y de resultados envidiables. Tal es el caso del grupo Nueva Escena, creado en septiembre de 1936 por la sección teatral de la Alianza de Intelectuales Antifascistas e impulsado por Rafael Alberti y María Teresa León, ambos dedicados desde comienzos de los años treinta a activar la política cultural frente populista[55], labor que intensificarán durante los tres años de guerra.

No obstante, la renovación dramática impulsada desde Nueva Escena no tuvo continuidad, y a inicios de 1937 la situación teatral de la capital española seguía siendo vergonzosa e inconsecuente con sus propias circunstancias históricas. De este modo, la necesidad de una mayor efectividad y de un mayor control en la gestión financiera obligó a reorganizar el régimen de funcionamiento de los espectáculos de Madrid por la Junta Delegada de Defensa, la cual procederá a requisar todos los teatros y cines de la capital, disponiendo de la titularidad de los mismos e incluso del tipo de género teatral al que debían dedicarse. Tras una larga transición, en la cual las compañías siguieron trabajando en sus locales habituales, se constituyó finalmente la Junta de Espectáculos[56], encargada de coordinar la actividad teatral tanto en la programación como en el funcionamiento de las salas o en el reparto de los beneficios.

A partir de entonces la situación teatral compartió suerte con los sucesivos cambios de gobierno.

[55] Rafael Alberti y María Teresa León habían fundado en 1933 la revista Octubre, órgano de expresión de los Escritores y Artistas Revolucionarios, desde donde lanzaron la idea de crear grupos teatrales de agitación que representasen en pueblos y fábricas, contribuyendo también a la formación de un repertorio de teatro revolucionario español.

[56] La Junta de Espectáculos funcionaba como ente establecido con categoría de Ministerio y dependiente, por tanto, del Gobierno de la República. A este respecto véase F. Collado, *Op. cit.*, pág. 683; R. Marrast, *Op. cit.*, pág. 31 y ss.

En agosto de 1937 se impulsaba la creación del denominado Consejo Central del Teatro, órgano dependiente de la Dirección General de Bellas Artes que intentaba encauzar adecuadamente las actividades teatrales, por un lado, y las sindicales, por otro, planteando el teatro, más que como actividad exclusivamente mercantil, como medio para educar al pueblo y para estar al servicio propagandístico del Frente Popular[57]. Presidido por el pintor Josep Renau, director general de Bellas Artes, eran vicepresidentes Antonio Machado, a título honorífico, y María Teresa León, a la que Manuel Aznar considera la verdadera dirigente del Consejo[58].

Con la creación del Consejo Central del Teatro el Ministerio de Instrucción Pública pretendió atenuar las relaciones cada vez más conflictivas entre la política teatral del Ministerio y la política sindical de los nuevos gestores del teatro comercial. Hecho especialmente relevante para Manuel Aznar en cuanto que posibilitó la creación del Teatro de Arte y Propaganda, compañía dirigida por María Teresa León en el Teatro de la Zarzuela y en la que, pretendiendo aunar lo específico (Arte) con lo circunstancial por causa de la guerra (Propaganda), *"alcanzó unas cotas de calidad estética y dignidad política que le permitió ofrecer al público madrileño el mejor teatro que en aquellos años de guerra pudo verse"*[59]. No obstante, todo se limitó a la temporada 1937-1938, pues la compañía interrumpiría finalmente sus actividades debido tanto a razones económicas como políticas.

En diciembre de 1937 una orden del Ministerio de Instrucción Pública confería rango legal a las Guerrillas del Teatro, grupos que funcionaban ya como compañías itinerantes y que desarrollaban su labor de agitación en los frentes, en la retaguardia o en las fábricas, dedicándose a representar el "teatro de urgencia" en las más adversas condiciones.

Y en 1938 el género frívolo se imponía absolutamente en los escenarios, contando además con un gran número de espectáculos y de espectadores, que sufrían por entonces el

[57] R. Marrast, *Op. cit.*, pág. 46 y ss.

[58] M. Aznar Soler, art. cit., pág. 28.
El Consejo Central del Teatro contaba, además, con Max Aub como secretario, y con Jacinto Benavente, Margarita Xirgu, Enrique Díez Canedo, Cipriano Rivas Cherif, Rafael Alberti, Alejandro Casona, Manuel González, Francisco Martínez Allende, Enrique Casal Chapí y Miguel Prieto como vocales.

[59] Acerca de1a trayectoria de María Teresa León en el Teatro de Arte y Propaganda, véase el estudio de M. Aznar Soler, art. cit., pág. 28 y ss.

asfixiante cerco de los nacionales. Ello obligó a las compañías a permanecer en sus respectivas ciudades durante todo ese año, incluso en el verano, el tiempo idóneo para las giras.

Fernando Collado, en su libro *El teatro bajo las bombas*, aporta la admirable cifra de 65 locales de espectáculos en Madrid, funcionando colectivamente durante 964 días de lucha y asedio[60].

Desde el mes de abril de 1938, con el nuevo gobierno de Juan Negrín, la CNT fue adquiriendo cada vez mayor importancia en Madrid en detrimento de la UGT. Pero la situación militar, muy grave ya para los republicanos, facilitará un acercamiento y propiciará el acuerdo de las dos centrales sindicales en cuestiones fundamentales de la colectivización y el control del Estado en la gestión de las empresas[61].

En febrero de 1938 el Congreso de la Federación Española de la Industria de Espectáculos Públicos (UGT), declaró su apoyo al Ministerio de Instrucción Pública y al Consejo Central del Teatro, sumándose así a la realización práctica de orientaciones artísticas cuyo objetivo prioritario era agilizar y actualizar la enseñanza de las artes teatrales, creando para ello nuevas escuelas destinadas a formar directores, decoradores, actores y autores[62].

Hacía unos meses que el Sindicato único de Espectáculos (CNT), había abierto con este propósito una Escuela de Capacitación Profesional, 'instalada en los sótanos del antiguo Teatro Alcázar[63]. Allí se enseñaba todas las disciplinas: danza y gimnasia rítmica, por María Ibars, Carmelita Sevilla y Paquita Pagán; declamación, por la actriz Carmen Seco; arte del vestido, por Manuel Comba; canto, por José Anglada; solfeo, por Benito G. de la Parra; historia del teatro y literatura dramática, por Valentín de Pedro. Este último sería también director artístico de la Escuela, aparte de ejercer otras actividades en la prensa y el teatro de la época que tuvieron especial relevancia, pues, además de dirigir algunos espectáculos, ejerció la

[60] F. Collado, *Op. cit.*, pág. 683.

[61] Véase P. Marrast, *Op. cit.*, pág. 87 y ss.

[62] Robert Marrast cita, en este caso, el artículo de J. M. González, "Para poner el arte al alcance del pueblo. El congreso de la FEIED muestra su apoyo a la obra del Ministerio de Instrucción Pública", *Frente Rojo*, 18.II.1938; *Boletín de Orientación Teatral*, núm. 2 (1938). *Apud* R. Marrast, *Op. cit.*, pág. 88.

[63] En una entrevista con Fernán-Gómez, Emilio Lahera recuerda que las siglas de la Escuela de la CNT eran SUIDEP (Sindicato único de la Industria del Espectáculo Público). "Fernán-Gómez, de actor a director", *Liberación*, 7.XII. 1984.

crítica teatral en los diarios confederales, convirtiéndose en uno de los más agudos analistas de la problemática teatral del trienio 1936-39. Al frente de las Escuelas Profesionales de la CNT Valentín de Pedro llevó a cabo una importante campaña artística en la que daría a conocer muchachos aficionados que, como Fernando Fernán-Gómez, pasado el tiempo lograrían notoriedad como profesionales: Mano Berriatúa, Milagros Pérez de León, Antonio Llopis, Pilar Gratal, Alfonso Mancheño o Paquito e Isidro Canó[64].

El antiguo cabaret de la calle de Alcalá se convirtió así en la Sala Ariel, dividida en dos diminutos teatros donde periódicamente funcionaban elencos infantiles y experimentales.

Con el grupo de alumnos mayores se interpretaba preferentemente clásicos españoles (Calderón, Lope de Vega, Ruiz de Alarcón, Fernando de Rojas), y se alternaba con estrenos de autores contemporáneos (algunas obras de Francisco Villaespesa, Antonio de Hoyos y Vinent, Diego San José)[65]. También se llevaron a escena obras de dramaturgos de renombre internacional como Bernard Shaw, Tolstoi, Dimitri Merekkovski o Romain Rollan[66].

La Sala Ariel programó gratuitamente toda clase de géneros y espectáculos teatrales, líricos y de ballets, junto con recitales y conferencias de artistas y escritores famosos, que

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[64] F. Collado, *Op. cit.*, págs. 640-641.

[65] Antonio de Hoyos y Vinent y Diego San José pertenecieron a la denominada "Generación de El Cuento Semanal", respondiendo a ese furor finisecular por la novela corta que iría debilitándose con la llegada de la República, como habían desaparecido también, a raíz de la gran crisis editorial de 1932, las editoriales, revistas y colecciones dedicadas a este tipo de publicaciones.
En el artículo "El caso de Hoyos y Vinent, compendio de una generación"(*El escultor Julio Antonio. Ensayos de aproximación*, Tarragona, Edición Conmemorativa del I Centenario de su nacimiento, Diputación de Tarragona, 1990), José María Fernández Gutiérrez define al escritor con el mismo título con que Pablo Suero, un periodista argentino llegado a España en los meses del Frente Popular, encabezó su entrevista al autor madrileño: "Antonio de Hoyos y Vinent, escritor, marqués y sindicalista". Si bien las razones de la adscripción política de Hoyos y Vinent al anarquismo han sido discutidas por diferentes críticos (se ha hablado tanto de su posible resentimiento social -sufrió importantes dificultades económicas, al gastar la fortuna que heredó de su madre-, como de su esnobismo -opinión de Ramón Gómez de la Serna-, o su propia convicción personal), lo cierto es que sus ideas políticas, aunque fuesen para el mencionado Pablo Suero, *"una especie de travesura que él les juega a las almidonadas marquesas y acartonados duques de su clase"*, le harán ingresar en prisión una vez acabada la guerra; allí coincidiría precisamente con el madrileñista Diego San José. Ambos habían formado parte del grupo bohemio pujante en el novecientos, en el que se incluiría asimismo la figura de Villaespesa, autor de un significativo libro de la época, *El alto de los bohemios*.

[66] Acerca de la Sala Ariel, véase R. Marrast, *Op. cit.*, págs. 89 y 95; F. Collado, *Op. cit.*, págs. 690-691.

tuvieron muy buena acogida entre el público y la crítica madrileña. Dicha programación se convirtió en uno de los más importantes logros artísticos y culturales conseguidos durante la guerra. Para Fernando Collado, "el empeño de la Sala Ariel junto con el llevado a cabo por la Alianza de Intelectuales Antifascistas significaron la aportación progresiva más *importante dentro del mundo del teatro independiente de los tres años de guerra"*[67].

En este momento retomamos la figura y la vida de Fernando Fernán-Gómez, quien, precisamente, acudió a estudiar declamación con Carmen Seco en la mencionada Escuela de la CNT aconsejado por su madre. Por entonces, Carola Fernán-Gómez trabajaba en el teatro Alcázar junto con Társila Criado y Jesús Tordesillas y obtenía excelentes críticas en obras como *Esta noche mando yo*, sainete de ambiente gitano de José María Granada, estrenado el 19 de febrero de 1937; *El Niño de Oro*, del mismo autor, que se reestrenó el día 16 de abril; *El café de las mujeres malas*, de José Ojeda, que tuvo muy favorable acogida por parte de crítica y público y que fue estrenado el 24 de enero de 1938; o el estreno el día 27 de abril de ese mismo año del sainete original de Alfredo Sendín Galiana y Enrique Bertrán, *¡Qué más da!*, ya estrenado en Valencia con un éxito que rebasó las cien representaciones[68].

Fernando Fernán-Gómez indica que las comedias representadas en la Sala Ariel eran dirigidas en un principio por María Boixader y Luis Pérez de León, bajo cuya dirección protagonizó su primer papel, el marqués de Villena en *La Leona de Castilla*, drama histórico en verso escrito por Francisco Villaespesa en *1915*. Pero, según su opinión, la Escuela llegaría a convenirse en *"un auténtico centro de la enseñanza del arte teatral"* cuando se incorporó a la dirección el citado escritor sindicalista Valentín de Pedro. Entonces, una vez incautado todo el edificio, excepto el Teatro Alcázar, comenzaron a impartirse las clases y se acondicionó el lujoso cabaret que había en los sótanos para transformarlo en un pequeño teatro[69].

---

[67] F. Collado, *Op. cit.*, pág. 691.

[68] *Ibidem*, págs. 124, 149, 312 y 363.

[69] Confróntese la opinión de Fernán-Gómez con la de F. Collado, quien menciona en todo momento a Valentín de Pedro como el único director de la Escuela Profesional de la CNT y a Mariano Madrid, actor y más tarde acreditado promotor artístico, como director de la Sección del Teatro de Niños, labor que Fernán-Gómez atribuye, por su parte, al *"famoso fotógrafo, actor y director de cuadros infantiles Luis Pérez de León"*, profesor de los alumnos menores de dieciséis años (1, págs. 248-249). A este respecto, Robert Marrast, que fecha la creación de la Escuela de Capacitación Profesional dependiente del sindicato anarquista a principios de 1938, cita, a partir de un reportaje publicado en el mes de julio, las palabras del que también considera su director artístico, Valentín de Pedro, y sus comentarios sobre el funcionamiento y los proyectos que pretendían desarrollar este tipo de escuelas (Julio Angulo, "Una escuela de actores que aspira a la purificación y decencia del teatro", *Blanco y Negro*, núm. 7, Julio, 1938). *Op. cit.*, pág. 38.

En agosto de 1937 Fernando Fernán-Gómez firmó su primer carné sindical en el Sindicato único de Espectáculos de la CNT, cuyo secretario de actores, Fernando Collado, llegaría a ser uno de los empresarios más importantes del panorama teatral español del período franquista[70].

En esos momentos el funcionamiento de las compañías teatrales estaba condicionado tanto por su carácter de composición cerrada, como por unos métodos de interpretación que seguían manteniendo el viejo aprendizaje de los meritorios. Entre éstos se incluían los aprendices de actores que no procedían de conservatorio, pero que poseían un título elemental o superior[71], y los actores que nacían y se iban formando en los distintos escalones de las compañías, propiciando que *"dotes innatas, individualismo genial y ausencia de escuelas"* fueran, según César Oliva, las tres notas principales que caracterizaran el actor español-tipo que predominaba en la época[72].

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[70] Fernán-Gómez ha dedicado un elogioso artículo a Fernando Collado en el que realiza un breve recorrido desde sus comienzos como apuntador, después como gerente de la compañía más prestigiosa de España (la que se llamó de "los cuatro ases": Concha Catalá, Carmen Carbonell, Manuel González y Antonio Vico), y pocos años más tarde, *"durante los años cincuenta, los sesenta, los setenta, este mismo hombre, desde su despacho de la castiza plaza de Tirso de Molina (en otros tiempos, plaza del Progreso), en Madrid, controlaba casi todas las compañías teatrales de España, la programación de los locales, elegía o aconsejaba nombres de actores y actrices para completar los repartos, relacionaba autores con actores y empresarios, organizaba las giras, ponía de acuerdo a los empresarios de teatro con los de compañía"*. De forma que los actores de esos años difíciles y dolorosos de la guerra, eligieron de nuevo como representante al hombre que, una vez derrotada la CNT, y después de salir de la cárcel, volvía a organizar la marcha de los negocios teatrales en España durante mucho tiempo. "Desde la concha del apuntador", *El País Semanal*, Sección "Impresiones y Depresiones", 22.X.1989.

[71] César Oliva realiza un escueto pero completo análisis del funcionamiento y composición de las compañías teatrales de la época cifrando en un mínimo de ocho actrices y nueve actores la plantilla mínima la cual, una vez cubierta, podía admitir un "meritorio" de cada sexo. Éstos debían pasa seis meses de entrenamiento en las compañías representando normalmente los papeles más pequeños, antes de obtener el carné profesional. Pero otro modo de acceder a la profesión era obteniendo la titulación precisa en los conservatorios, tras lo cual debían hacer también dos meses de prácticas. Por lo tanto, entre el que había estudiado y el meritorio sólo mediaban cuatro meses de trabajo en los escenarios, hecho que condicionó en sumo grado la elevada proporción de actores sin demasiada formación. Aparte, los lujos de actores que querían dedicarse a la profesión podían acceder de manera inmediata al carné del sindicato. *Op. cit.*, pág. 91.

[72] *Ibidem*, pág. 29.

Pero el Madrid de la Guerra Civil que desarrollaba con tanta urgencia la nueva y global concepción teatral suprimió el meritoriaje, acuciado también por las singulares circunstancias de que el frente se llevara buena parte de los actores jóvenes, y por lo tanto favoreciera enormemente la movilidad laboral[73].

El trabajo no escaseaba y Fernando Fernán-Gómez no tardó en ser contratado de comparsa en el Teatro Pavón, especializado por entonces en melodramas de propaganda, de tema social o político, dirigidos por Horacio Socias (I, pág. 233)[74].

Su primera intervención fue en *Consejo de Guerra*, de Segovia Ramos y Luis Mussot, que, compartiendo repertorio con otras dos obras breves de los mismos autores, *A la orden de la República* y *Mi puesto está en las trincheras*, fue estrenada sin demasiado éxito el 3 de mayo de 1938. Al poco tiempo participaría en *Retaguardia*, de Álvaro de Orriols, estrenada el 13 de junio en el Teatro Alcázar (I, pág. 236)[75].

Con el trabajo de actor profesional se introdujo sin preámbulos en los escenarios y las comedias de la época.

> "Ahí, en la Escuela, yo me encontraba extraordinariamente bien, estudiando el oficio de actor, y con un gran ambiente de camaradería. Guardo ese recuerdo como una de las etapas verdaderamente felices de mi vida. Aquello no era sólo un sitio de estudio, sino como un club en el que todos éramos jóvenes. Ahí estaba Manuel Alexandre, y también Rafael Alonso y Ricardo Acero. Por eso, cuando hice lo de comparsa, me llegó de golpe toda la sordidez del teatro, y fue horroroso. [...] Y no

[73] Bajo estas mismas circunstancias inicia Manolita en *Las bicicletas...* su incursión en el panorama teatral del momento. En un diálogo con su padre, comenta: *"..Antes se empezaba de meritoria sin sueldo. Pero ahora, de comparsa con un duro, porque han prohibido trabajar gratis. Ahora es fácil colocarse porque, como es verano, muchas compañías están fuera, y en Madrid casi no hay cómicos"*. Ed cit., pág. 104.

[74] Véase R. Marrast, *Op. cit.*, pág. 40.

[75] *Ibidem*, págs. 70-71.

me gustó nada, yo seguía pensando en lo de actor, pero de forma ideal, en otro sitio..."[76]

No obstante, el trabajo de comparsa no duró demasiado. Al poco tiempo el sindicato le facilitaba trabajo como actor en el Teatro Eslava, donde pasaría a la compañía de vodeviles con Laura Pinillos y José Balaguer. Según Fernán-Gómez esta experiencia no le serviría más que para acercarlo de nuevo cada vez más a la Escuela de actores, decepcionado por su trabajo en el Eslava, y debido tanto a la sordidez del teatro como a las estúpidas comedias o a la indiferencia del público (I, pág. 245)[77].

Su cariño por la Escuela se acrecentó, y de ahí que aprovechara el tiempo libre para participar en alguno de los montaje (cita concretamente la obra del humorista danés Eric Soya, *Cuando el diablo mete la pata*, en versión de Valentín de Pedro estrenada en la Sala Ariel el 25 de enero de 1939[78]), o, incluso, en algún que otro recital poético.

Naturalmente, la decepción del joven actor tenía sus motivos, pues los recitales poéticos de textos de García Lorca, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Rubén Darío, ... o las obras de Roman Rolland, Dimitri Merejkowski, Soya, ... no podían compararse con *¡Yo quiero ser vedette!* (primera ocasión en que Fernán-Gómez habló como profesional sobre un escenario), *La casa de los líos o el sostén de la Milagros, ¡Ay, mi niño!,* o *Noche de amor en un mesón*, que se representaban en el Eslava (I, págs. 250-251)[79].

---

[76] Fernán-Gómez a Juan Tébar, *Fernando Fernán-Gómez, escritor*... cit., pág. 26.

[77] Esta negativa valoración de Fernán-Gómez sobre el teatro de la época se refleja en el tipo de obra que representa Manolita en *Las bicicletas*... Personaje que, a pesar del orgullo con que muestra su carné sindical, se ve obligado también a participar en comedias vanas, intrascendentes y, sobre todo, carentes de toda entidad dramática.

[78] La crítica de Antonio Fenández Lepina aparecida en el número 20 de *Blanco y Negro* en febrero de 1939, consideró la pieza de Soya como una *"obra escrita en los años siguientes al revuelo producido en los medios teatrales europeos por la aparición de* Seis personajes en busca de autor *[...]. Es una sátira, sin dejar de ser un remedo del género pirandeliano. Burla burlando, explota los mismos trucos, y no con la mejor gracia ni fortuna, ciertamente". Apud* R. Marrast, *Op. cit.*, pág.95.

[79] *¡Yo quiero ser vedette!* era un vodevil escrito por Enrique Povedano; *Noche de amor en un mesón*, por Ángel Ramos, y *La casa de los tíos o el sostén de la Milagros*, por A Moreno Lorite. Las tres, sin excepción, parecían reproducir perfectamente el mal gusto imperante en la época, y, sin duda, también las tres serían merecedoras del calificativo con que Robert Marrast definiría la comedia de Ángel Ramos: *"obra vulgar, inconsistente, mediocre". Op. cit.*, pág. 101.

I. 2. LA PRIMERA POSGUERRA. LOS AÑOS CUARENTA.

> "-¿Considera Fernán-Gómez la época de los años cuarenta como la noche del cine español?
>
> -A mí me parece que fue peor la década de los cincuenta, una época en la que quedaron muy aislados los valores de Bardem y Berlanga frente a todo el resto del cine. Yo llegué al cine en mil novecientos cuarenta y tres y, parece mentira, desde el treinta y nueve hasta entonces va se habían colocado una serie de valores muy importantes en el cine de la época. Fue una noche oscura para mí personalmente, eso sí, sobre todo en la cuestión económica, que era gravísima entonces."[80]

El 28 de marzo de 1939 Madrid abrió sus puertas al ejército comandado por el General Franco.

Al día siguiente de firmar Franco el parte que pondría fin a la Guerra Civil se cerraron los teatros, se devolvieron a sus dueños y Fernando Fernán-Gómez, como tantos otros profesionales de la época, se convirtió en un actor parado, pues los carnés expedidos por la CNT quedaron invalidados. Se autorizó de nuevo el trabajo gratuito de los meritorios en las compañías y el sueldo mínimo de los actores se rebajó de dieciocho pesetas a diez, el sueldo que regía en 1936, antes de la insurrección militar (I, pág. 307).

Poco tiempo después Fernán-Gómez reanudaría su labor de meritorio durante quince días en el Teatro Español, en la compañía de Ana Adamuz-José Romeu en la que también trabajaba su madre[81]. Más tarde lo eligieron para una sustitución de pregonero en la obra de

[80] Fernán-Gómez a Emilio Lahera, "Fernán-Górnez, de actor a director", art. cit.

[81] Será el actor Gabino Diego quien encarne la figura del meritorio en la película escrita, dirigida e interpretada por Fernán-Gómez, El viaje a ninguna parte (1986). Se supone una elección no casual porque, aparte de algunas declaraciones de Fernán-Gómez en la que ha reiterado su admiración por el joven actor Gabino Diego, el parecido físico con el propio autor en sus años de adolescencia es evidente, ilustrando esa figura larguirucha y desgarbada que pisaba los escenarios en plenos años treinta.

de Eduardo Marquina *En Flandes se ha puesto el sol (I, pág. 294 y ss.)*. Este drama histórico había sido estrenado clamorosamente en Montevideo por la compañía Guerrero-Díaz de Mendoza en 1910, y su gran éxito se prolongaría en Madrid, en el Teatro de la Princesa, en diciembre de ese mismo año[82]. La obra formaba parte del teatro histórico en verso por el que su autor consiguió gran popularidad, y que era tributario del drama español del Siglo de Oro, caracterizándose por una clara exaltación de los temas nacionalistas castellanos que, como es de suponer, tuvieron unos años de total efervescencia en la vida teatral de la inmediata posguerra[83].

Eduardo Marquina fue, de hecho, uno de los iniciadores y a la vez representantes más ilustres del denominado "teatro poético", una de las tendencias más cultivadas del momento a la que Fernán-Gómez dedicó alguna de sus dotes interpretativas (recordemos que había llegado a representar también a Francisco Villaespesa) y, años más tarde, una especial versión como realizador a través de la parodia con que Muñoz Seca trataba el género en su *Venganza de don Mendo*[84].

Por otra parte, al hablar del meritorio, cómo no citar el magistral tratamiento del personaje en la película dirigida en 1954 por Antonio Bardeni, *Cómicos*. Film elogiado por el propio Fernando Méndez-Leite, quien lo consideró *"un estudio sinceramente humano de la vida teatral, que resulta nuevo por estar visto y concebido sin paliativos, aunque embellecido por el arte cinematográfico"*.
Historia del cine español, Madrid, Rialp, 1965, pág. 60.

[82] Como apunta Francisco Ruiz Ramón, el teatro de Eduardo Marquina se asoció a gloriosos nombres de la escena española, tales como los mencionados María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, como Catalma Bárcena, Lola Membrives, Josefina Díaz Artigas -protagonista de *Fruto bendito* (1927)- y Margarita Xirga -la Deseada de *La ermita, la fuente y el río* (1927), la Nadala de *Fuente escondida* (1931) y la Fulgencia de *Los Julianes* (l932)-. Véase *Historia del Teatro Español. Siglo* XX, Madrid, Cátedra, 1992 (9.), págs. 64-67.

[83] Véase C. Oliva, *Op. cit.*, pág. 73.

[84] En opinión de Ángel Berenguer, si el teatro poético se caracterizó por no utilizar la Historia en función del presente, el hecho de que Muñoz Seca desarrollara sus obras con este mismo planteamiento, pero sometiéndola a una degradación constante que producía un cierto efecto desmitificador, permitía considerar *La venganza de don Mendo* y las demás obras que contienen una parodia de la Historia en la producción de Muñoz Seca, como *"una enfermedad benigna y graciosa del teatro histórico-poético"*. Véase "El teatro hasta 1936", en *Historia de la Literatura Española Siglo XX*, Madrid, Taurus, 1980, pág. 208.
Fernán-Gómez realizó la adaptación sin interesarle lo más mínimo el texto de Muñoz Seca (paradójicamente resultó una de sus películas de mayor éxito); si finalmente decidió abordarlo -se trataba de un encargo profesional-, lo hizo siguiendo el mismo juego con que su autor lo había creado; es decir, parodiando la benigna parodia de un género, de un teatro que había ido desapareciendo a causa de la creciente actitud crítica hacia la ideología que, de manera general, venía desarrollando en los escenarios.
La película que Fernán-Gómez realizó en 1961 se presentó, pues, como parodia de la representación de una parodia, en un intento del realizador por eludir tanto el teatro filmado -proyecto inicial de la productora- como la reconstrucción de época más o menos realista. Es lo que Carlos F. Heredero calificará de *"aproximación heterodoxa"*, en el sentido de que *"Su propuesta, mucho más compleja, pretende articular la sátira paródica de una representación teatral convencional de una obra que, en origen, es ya una parodia*

Ya en 1908 Marquina había obtenido su primer éxito teatral con *Las hijas del Cid*, una entusiasta representación de la figura del héroe castellano, galardonada por la Real Academia Española de la Lengua, como lo serían también posteriormente la citada *En Flandes se ha puesto el sol* (19 10), *El pobrecito carpintero* (1924), *La ermita, la fuente y el río* (1927) y *El monje blanco* (1930).

En cuanto concepto literario ligado al modernismo, el teatro poético había sido problemático desde su mismo origen y, como bien indica Jesús Rubio, el paso del tiempo no hizo sino acrecentar su desgaste y confusión[85]. En consecuencia, y debido a esa falta de determinación, la historiografía literaria ha tendido a reservar tal denominación sobre todo para textos escritos en verso, olvidando un caudal de obras mucho más amplio. Una falsa apreciación que ya existía desde el comienzo, y en la que influyeron, entre otras, importantes razones ideológicas, *"privilegiando los autores menos críticos y más hábiles comercialmente"*[86].

---

de los modos teatrales del drama romántico del siglo XIX. Una apuesta que exige un alto grado de estilización y, sobre todo, que precisa poner en evidencia los resortes y los mecanismos de esa representación". "Los caminos del heterodoxo", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág., 34.

[85] Jesús Rubio realiza un interesante y riguroso análisis de todas las circunstancias que acompañaron al género tanto en sus creaciones literarias, como en sus autores o en su recepción crítica. *El teatro poético en España: del modernismo a las vanguardias*, Murcia, Secretariado de Publicaciones y Servicio de Actividades Culturales de la Universidad de Murcia (Cuadernos de teatro, 17), 1993, pág. 41.

[86] Tal y como apunta Jesús Rubio, no se llegaron a crear unos medios de producción alternativos y, por ello, parte de los textos más sugestivos quedaron reducidos prácticamente a su difusión en libro. Uno de los casos más significativos sería el de Valle-Inclán, cuyas obras en prosa *(El yermo de las almas, El Marqués de Bradomín*, *Las comedias bárbaras)*, pertenecían al teatro poético tanto como las escritas en verso *(Cuento de abril, Voces de gesta, La marquesa Rosalinda..*). Obras que quedaron marginadas dentro de la programación general de los teatros porque sus planteamientos poco tenían que ver con las restricciones y exigencias que poco a poco se impusieron para el teatro poético representado. Así, si Marquina se convirtió en el dramaturgo "oficial" del Teatro Español con *Las hijas del Cid* (1908), *Doña María la Brava* (1909), *En Flandes se ha puesto el sol* (1910), *El último día* (1911), *La alcaidesa de Pastrana* (1911), *El rey trovador* (1912), *Cuando florezcan los rosales* (1913), *Por los pecados del rey* (1913), *La hiedra* (1914), ... la ruptura de Valle-Inclán con María Guerrero anularía sus posibilidades de estrenar, resultando fallida su presentación de *El embrujado* al Español. Como indica Jesús Rubio, mientras Valle mantuvo buenas relaciones con ellos pudo estrenar *Voces de gesta* (1911) y *La Marquesa Rosalinda* (1912), pero, en general, las dificultades para llevar a escena sus obras marcaron su trayectoria desde el principio. No obstante, los pocos estrenos "permítidos" de la obra poética de Valle pronto se sumarían al abandono definitivo de esta línea de producción, una vez el autor haya tomado conciencia de su verdadera función ideológica. En palabras de Jesús Rubio, *"la denuncia de las falsedades del teatro poético modernista acompañaron su desarrollo desde el comienzo"*. Si bien la crítica antimodernista no cejó en su descalificación a través de distintas publicaciones periódicas, el rechazo más llamativo y eficaz sería el de los propios modernistas al distanciarse de su estética y enfrentarse *"a quienes estaban sacando provecho de su banalización"*. Éste sería el caso de Valle-Inclán (*Luces de bohemia,* de *1920,* aunque anteriormente había realizado otras parodias del género, forzando la ironía en *La cabeza del dragón*, de 1910, o *La Marquesa Rosalinda*, de 1912) y de Pérez de Ayala (*Troteras y danzaderas*, de 1913). *Ibidem*, pág. 41 y ss.
En este sentido, es curioso que en el Prólogo del Padre Ramón Castellfort a su edición de *En Flandes se ha puesto el sol*, publicada en 1962, éste definiera el teatro poético como el género que *"había de mantenerse*

> "El proceso de asimilación y edulcoración de las propuestas modernistas teatrales, en realidad, no iban a tardar en producirse con la aproximación de diversas instituciones sociales incluida sorprendentemente la propia monarquía, hacia el teatro. Los poderes públicos no quedaron al margen cuando se planteó la cuestión del Teatro Nacional y el teatro poético es una de las manifestaciones más claras del intento de recuperar la tradición teatral española, entendido éste como una forma de patriotismo militante y de difusión de unos ideales nacionalistas bastante desacreditados en los años anteriores"[87].

Como indica Jesús Rubio, fue paso a paso como se infiltró la idea de que el cultivo del "teatro poético" debía ser una manifestación más del patriotismo con la consiguiente nacionalización de los temas. El distanciamiento del teatro evasivo se consideraba consecuencia de la desorientación de años anteriores, en los que se supone que se habían perdido los ideales colectivos de los españoles, adoptando el realismo francés y luego el

MIGUEL DE CERVANTES

esplendoroso más de treinta años y con más o menos vigencia un puñado de años más, hasta casi pasado el medio siglo, gracias al talento de sus continuadores más conspicuos: Valle-Inclán, Goy de Silva, Villaespesa, Ardavín, los Machado, Pemán, Agustín de Foxá, Dicenta (hijo), García Lorca, Miguel Hernández..." Autores entre los que, como sabemos, habría que hacer importantes salvedades, que en algún caso Regaban a ser totalmente contrarias a la idea del teatro poético defendida por el prologuista. Introducción y Epílogo a *En Flandes se ha puesto el sol*, Barcelona, Juventud, 1962, pág. 13.

[87] J. Rubio Jiménez, *Op. cit.*, pág. 41.

naturalismo. Al mismo tiempo se apelaba al teatro en verso del. Siglo de Oro o se evocaba de manera poco sincera la necesidad de mejorar los gustos del público con un teatro supuestamente poético[88].

Por tanto, sólo superficialmente y en sus comienzos el teatro poético estará entroncado cm la nueva estética modernista, y su resurgir en la escena española de la primera década del siglo XX como clara reacción al teatro realista naturalista triunfante, pronto se vinculará a una nueva influencia que, superado el "falso" modernismo, provendrá del drama romántico, despojado de énfasis y patetismo y relacionado directamente con el drama nacional del Siglo de Oro:

> "La función de este teatro fue en su origen la de suministrar a la conciencia nacional en crisis unos arquetipos, aunque con el riesgo anejo de la idealización, del ademán retórico, de la abstracción y de la evasión, peligros que acabaron señoreándolo y convirtiéndolo en un teatro brillante, pero vacío, puro ejercicio de virtuosismo dramático, herido de muerte por su falta de visión totalizadora de la historia, por su desconexión con la realidad nacional y por su apologetismo a ultranza"[89].

Concretamente, el concepto de Eduardo Marquina sobre el nuevo teatro consistía en no considerarlo representación de la verdad, sino de la poesía, en la cual, independientemente de los asuntos a tratar, residiría la única teatralidad de las obras:

> "El teatro poético no tiene más condición que la que ya dijimos tratando de la poesía. Revelar la vida en lo que constituye su esencia... El teatro poético no evoca hechos como el teatro histórico; tampoco hace copias de la realidad como el teatro moderno. En uno y otro caso

[88] Es decir, en palabras de Jesús Rubio, *"se trataba de hacer tabla rasa de todo lo acontecido en los últimos decenios en los dominios de lo poético y sus repercusiones en lo teatral. La idealidad propuesta nada tenía que ver con el teatro ideal ensoñado por los simbolistas y sus derivaciones posteriores"*. *Ibidem*, pág. 39.

[89] F. Ruiz Ramón, *Op. cit.*, pág. 63.

> restablece la acción del tiempo (presente, pasado y futuro) para dar una significación eterna a momentos de la vida."[90]

Su teatro poético utilizaba, pues, los temas históricos y heroicos alegóricamente, presentando la historia no en función del presente, sino como acontecimiento ejemplar. En ese mismo período y en esa misma tendencia los dramas poéticos de Valle-Inclán se recreaban, muy al contrario, en hechos marginales de la gran tradición épica.

Poco tiempo después de ese primer contacto con el teatro histórico de Eduardo Marquina, Fernando Fernán-Gómez abandonaría el trabajo en el Teatro Español para incorporarse a la compañía de género cómico que Juan Bonafé formó junto a José Balaguer, este último amigo de su madre y con el que Fernán-Gómez ya había trabajado durante la guerra (I, pág. 307).

No obstante, este nuevo paso a la categoría de actor profesional duró tan sólo quince días, pues la citada compañía no pudo continuar por ausencia de público y su intervención se limitó a las dos únicas obras que se representaron en la brevísima temporada: *El orgullo de Albacete*, de Antonio Paso Cano, y *La educación de los padres*, comedia de José Fernández de Villar que había sido publicada en 1930.

Volvió a ser actor parado. Corría el año 1940 y había estallado la II Guerra Mundial.

Parecía que la paz en España había durado demasiado poco, unos cuatro meses o algo más que un verano.

> "El primero de septiembre el ejército nazi invadió Polonia. Pero mis amigos y yo aún podíamos tener esperanzas. Cuando el 'anschluss' y cuando lo de los Sudetes no había estallado la guerra; Gran Bretaña y Francia habían soportado las chulerías de Hitler con gran prudencia política. Pero poco duraron nuestras ingenuas esperanzas. El 3 de septiembre declararon la guerra a Alemania. Entonces no ignorábamos, luego, cuando llegaron los estudiosos, fue más difícil saberlo, que

[90] Eduardo Marquina, *El Imparcial*, 21.III.1910. *Apud* R. Castellfort, *Op. cit.*, pág. 14.

> Franco era fascista. Y veíamos con claridad el peligro que nos amenazaba. Uno de nosotros, al saber que la civilización occidental estaba en peligro y que rusos, polacos, alemanes, ingleses, franceses se disponían a defenderla con la fuerza de las armas, se cagó en todos los padres de todos los políticos y generales del mundo; otro se vistió muy deprisa y se fue al bar de la esquina a beber coñac; otro se encerró en su cuarto para entregarse a los placeres solitarios... Es posible que algunos de mis amigos y yo fuéramos gente de desecho" (I, pág. 311)

Por influencia de su madre y de Guillermo, Marín, Fernán-Gómez fue recomendado a Nicolás Navarro, ingresando así en la compañía Bassó-Navarro, la cual, a pesar de contar con magníficos actores, no consiguió tampoco estrenar ninguna obra de éxito y finalmente fue disuelta. En pocos meses se había puesto en escena *Las hijas de Lot*, de Serrano Anguita, *Medio minuto de amor*, de Aldo de Benedetti, *La pimpinela escarlata*, de la Baronesa de Orczy, *Agua pasada, Tito Miqui, Un americano en Madrid,* y el *Don Juan Tenorio,* de José Zorrilla (I, págs. 316-318).

Una vez aprobado el ingreso en la Universidad, su intención era compaginar los estudios de Filosofía y Letras, en los que acabó matriculándose en 1940, con el teatro. Iniciaría entonces por tercera vez su trabajo como meritorio sin sueldo.

La verdadera suerte le vino cuando, a través de Nicolás Navarro, recién contratado por entonces en el Teatro de la Comedia, Fernando Fernán-Gómez pudo ingresar en el teatro para cuyo empresario trabajaba como autor Enrique Jardiel Poncela. No había cumplido aún los diecinueve años (I, pág. 327).

La obra de Jardiel que se ensayaba cuando se incorporó era *Eloísa está debajo de un almendro*, estrenada en Madrid el 24 de mayo de 1940 y en la que Fernán-Gómez interpretó un brevísimo papel de espectador que le valió el elogio del propio autor, quien, a este respecto, comentaría poco tiempo después:

> "Los ensayos siguieron -ya de la obra completa y con mi presencia diaria-, y en uno de ellos, entre el grupo de meritorios descubrí un chico

> pelirrojo, llamado Fernangómez, en el que creí ver condiciones de actor, y al que me prometí coger por mi cuenta y dar 'trabajo' en el futuro"[91].

Desde entonces hasta el otoño de 1942 Jardiel Poncela le prestaría su ayuda.

Esta circunstancia se vio favorecida sin duda por el sistema que regía en esos años las compañías teatrales titulares, como lo fue la del Teatro de la Comedia antes y después de la Guerra Civil[92]. Una organización interna que erige al empresario del local -normalmente también empresario de la compañía- como administrador y "filtro" para que su público vea siempre aquello que desea, y, como indica Eduardo Haro Tecglen, *"el filtro es delicado: se miden las novedades que puedan parecer excesivas"*:

> "La organización del drama que se representa responde a estas características que emanan de la familia burguesa y de su concepto del mundo: suele haber un protagonista o una protagonista: en todo caso, una pareja, cabecera de cartel, de primeros actores, sobre los que recae el atractivo principal; y una damita joven, un galán, una característica, un barba, algún gracioso. Más personajes episódicos. Todo ello es la base esencial para el trabajo del autor."[93]

El empresario suele elegir a los actores de acuerdo con los autores de moda[94]. Éstos mantenían, pues, una importancia dentro de las compañías que excedía la estrictamente

---

[91] Enrique Jardiel Poncela, "Circunstancias en que se imaginó, se escribió y se estrenó *Eloísa está debajo de un almendro*", *Obras teatrales escogidas*, Madrid, Aguilar, 1948, págs. 766-767.

[92] De entre las compañías titulares más famosas de los años cuarenta, César Oliva menciona la del Teatro Infanta Isabel, con Isabelita Garcés en cabecera de cartel, la de Tirso Escudero en el Teatro de la Comedia, la del Teatro Eslava cuando pasó a manos de Luis Escobar y Conchita Montes, y la dirigida por José Tamayo en el Teatro Lope de Vega. *Op. cit.,* pág. 93.

[93] Eduardo Haro Tecglen, Int. a *Las bicicletas...* ed. cit., pág. 19.

[94] En los años cincuenta todavía se mantenía en lo fundamental este tipo de composición y organización interna de las compañías teatrales. En el BOE 78 del 19 de marzo de 1949, se publicaba una Orden Ministerial por la que se aprobó el Reglamento Nacional de Trabajo para los profesionales del Teatro, Circo y Variedades, y en él, entre otras disposiciones que regulaban el quehacer diario de las gentes dedicadas al arte escénico, se indicaba lo referente al reparto de los papeles: *"Por lo que respecta al reparto de papeles, se tendrá siempre en cuenta lo dispuesto en el artículo 84 de las vigentes disposiciones sobre Propiedad Intelectual, que confiere al autor de la obra el derecho de hacerlo por sí; en su defecto, el reparto lo harán el Director artístico o el de escena, de acuerdo con la Empresa". Apud* C. Oliva, *Op. cit.*, pág. 100.

literaria, participando, cuando menos, en la elección de determinados actores o en el reparto de papeles, en una época en la que cada actor tenía su puesto fijo y el autor escribía las obras con arreglo a esa plantilla. Ésta es la gran época del teatro de encargo:

> "El autor escribe *pensando en:* la primera actriz o el primer actor, el empresario, el público característico, el género, las posibilidades del local. Y tiene que tener en cuenta una preceptiva: la división en tres actos, las reglas aristotélicas de las tres unidades, el ritmo de exposición, nudo y desenlace; la necesidad de las escenas de antecedentes, la justificación de las entradas y salidas de los personajes, la forma de acabar cada uno de los actos y, sobre todo, el tercero... En ese molde tiene que meter su pensamiento, su pequeña tesis o moraleja; dar credibilidad a los personajes, hacer que los papeles sean "lucidos" y, en fin, escribir bien, dialogar bien. A cambio de eso obtiene un reinado. Puede llegar a ser absoluto: a Benavente le besaban las manos por las calles y los señores se quitaban el sombrero cuando pasaba"[95].

Detengámonos ahora en cómo y cuándo comenzó el "reinado" de Enrique Jardiel Poncela, uno de los autores de mayor incidencia en la carrera profesional y artística de Fernando Fernán-Gómez.

El propio Jardiel consideraba su obra *Una noche de primavera sin sueño*, estrenada en el madrileño Teatro Lara el 28 de mayo de 1927, como el inicio de una nueva etapa en su carrera, marcada por el predominio de lo inverosímil. En sus estudios sobre el escritor madrileño, María José Conde Guerri analiza dos hechos que influyeron decisivamente en esta nueva concepción dramática[96]: por una parte, su ingreso en las revistas *Buen Humor y*

---

[95] E. Haro Tecglen, Int. a *Las bicicletas...* ed cit., págs. 19-20.

[96] Respecto a los primeros años de Enrique Jardiel Poncela, Conde Guerri comenta que éstos transcurrieron en un ambiente común a los escritores de clase social media en Madrid*"Colaboraciones en periódicos* -La Correspondencia de España *con sus "Gacetillas rimadas"- e integración en el ámbito literario de la novela corta cultivando, a partes iguales, el erotismo rosado y una temática de intriga detectivesca"*. De 1916 a 1926 escribió junto a Serafín Adame muchísimas piezas de teatro, la mayoría sin estrenar, de las que se conservan sólo tres ejemplos y que en opinión de Conde Guerri justifican sobradamente el abandono de esa literatura, a la que repudiará desde 1927. Véase Ed. de *Eloísa está debajo de un almendro* y *Las cinco advertencias de Satanás,* Madrid, Espasa-Calpe (Col. Austral), 1991.

Gutiérrez, desde donde se propugnaba un nuevo sistema humorístico que, alejado de la explotación del populismo en temas y personajes y del empleo masivo del chiste lingüístico, planteaba *"una visión imaginativa de la existencia en la que la risa se consigue mediante la absoluta desproporción entre la temática propuesta y la perspectiva desaforada con la que se presenta"*[97]; y, por otra, su amistad con Ramón Gómez de la Sema, suerte que compartieron todos los hombres de la generación de la Vanguardia. Una influencia fundamental que Conde Guerri relaciona tanto con el particular estilo de escritura de Jardiel, como con el hecho de que ese autor elevara lo inverosímil a categoría fundamental de su estética:

> "En realidad, están mezclando el empleo de resortes cómico-tradicionales con el intento de ofrecer una imagen inédita y deshumanizada de la realidad, a la que la presencia de Gómez de la Sema dota de intelectualización, provocando un profundo desarraigo vital"[98].

En Jardiel, esta nueva etapa, marcada por la inverosimilitud y el humor, conocería el verdadero éxito a partir, sobre todo, del estreno en el Teatro Infanta Isabel de *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* el 2 de mayo de 1936. Esta obra, junto con *Un marido de ida y vuelta*, estrenada en ese mismo teatro el 21 de octubre de 1939, y *Eloísa está debajo de un almendro*, de 1940, conformaría, según Conde Guerri, una trilogía excepcional, una

[97] Conde Guerri incluye también en su estudio los protagonistas de ese nuevo sistema humorístico que, junto a Jardiel, proyectaron su ironía hacia la literatura erótica de principios de siglo y en contra de la comicidad amparada en reiteradas fórmulas lingüístico-costumbristas. Así, surgen los nombres de Pedro Antonio Villahermosa, José López Rubio, Manuel Abril, Manuel Galán, Manuel Lázaro y Miguel Mibura, Pablo Montes, Ernesto Polo, Manuel Tovar y Ramón Gómez de la Serna, todos ellos ligados a la redacción de *Buen Humor*. Y, una vez desaparecida ésta, gran parte de sus componentes promoverían otra revista de características similares, *Gutiérrez*, la cual, dirigida por Ricardo García, contaría además con Enrique Díaz Casariego, Antonio de Lara, Edgar Neville, Sanmel Ros, Antonio Robles, y Bagaría, Bartolozzi, González Dalmau y Xatidaró como dibujantes. *Ibidem*, pág. 14.

[98] *Idem.*

fórmula casi perfecta y en equilibrio entre la verosimilitud y las concesiones al público y la crítica[99].

Los ensayos de *Eloísa...* comenzaron a fínales de noviembre de 1939, y con ella Jardiel Poncela regresaba al Teatro de la Comedia de la calle del Príncipe después de cuatro años y medio -justo desde el estreno, en diciembre de 1935, de *Las cinco advertencias de Satanás*-[100], y establecía con el empresario, Tirso Escudero, el compromiso de entregar dos comedias por temporada, en las tres comprendidas entre 1940 y 1943. El autor, de acuerdo con el nuevo director de la compañía, Manuel González, repartió a Fernando Fernán-Gómez un personaje breve, "Espectador 1º", que compartía el escenario con otros meritorios de excepción -María Asquerino-, y un gran elenco de actores encabezado por Elvira Noriega, Carlos Lemos y José Otas. Con *Eloísa..* Jardiel Poncela alcanzó uno de sus éxitos más rotundos[101], prolongando sus reposiciones hasta muchos años después, y manteniendo una vigencia que la ha convertido en un verdadero clásico del teatro de humor español.

En opinión de Conde Guerri fue un éxito esperado, presentido por el autor, *"porque en esta ocasión el prólogo previo a la obra no rezuma las consabidas dificultades ni objeciones por las que habían atravesado otras de sus piezas"*, sin olvidar que, para entonces, Jardiel tenía ya un nombre en los escenarios y gozaba, por tanto, de una considerable popularidad[102].

Para Fernando Fernán-Gómez *Eloísa...* supuso, pues, una oportunidad única, pero también una absorbente dedicación. Poco a poco los ensayos fueron ocupando buena parte del tiempo de sus clases en la Facultad, y terminó por abandonar los estudios universitarios.

Ese mismo verano de 1940 Jardiel organizó una gira veraniega para explotar en algunas plazas de Castilla y del norte de España el éxito de *Eloísa...*, y preparó también *Un mando de ida y vuelta, Cuatro corazones con freno y marcha atrás y Una noche de primavera sin sueño*, ofreciendo a Fernán-Gómez trabajo en dos de estas comedias (I, pág. 331).

---

[99] *Ibidem*, pág. 10.

[100] Véase Jardiel Poncela, "Circunstancias en que se imaginó...," ed. cit., pág. 755.

[101] El propio autor menciona doscientas treinta representaciones. *Ibidem*, pág. 769.

[102] Conde Guerri, Ed. de *Eloísa...* cit., pág. 17.

En enero de 1941 se estrenó *El amor sólo dura 2000 metros* con un reparto de actores muy parecido al de *Eloísa...* Encabezado de nuevo por Elvira Noriega y Carlos Lemos, la intervención de Fernán-Gómez se limitaba a interpretar dos papelitos cortos, que en este caso también merecieron los elogios del autor:

> "... tuve la satisfacción de comprobar que no me había equivocado tiempo atrás, cuando advertí condiciones de actor en el muchacho pelirrojo llamado Fernán Gómez, pues ya en *El amor sólo dura 2000 metros* se le repartieron "cosas" de responsabilidad, y con la guía de González prometía cumplir a la perfección"[103].

Sin embargo, esta comedia, que estaba basada en la experiencia que Jardiel vivió en el cine norteamericano, no obtuvo demasiado éxito.

Acerca del tema planteado en *El amor sólo dura 2000 metros*, recordemos que ya en 1927 Jardiel Poncela había mostrado cierto interés por el medio cinematográfico, realizando una de las adaptaciones al cine de la tragedia grotesca de Carlos Arniches *Es mi hombre*, dirigida por Carlos Fernández Cuenca[104]. En 1931 emprendió su primer viaje a Hollywood como gmonista y dialoguista de algunas cintas para la Fox, trabajo que continué dos años más tarde en París[105] y que a partir de 1934 Jardiel dedicó a las adaptaciones de sus propias obras teatrales (*Usted tiene ojos de mujer fatal*, en 1936, o *Las cinco advertencias de Satanás y Margarita, Armando y su padre*, en 1937). Una actividad que Jardiel alterna con la publicación de dos obras misceláneas (*El Libro del convaleciente* y *Lecturas para analfabetos*), varias películas cortas, *Celuloides cómicos*, y la realización en 1940 de una película de largo metraje. Como apunta Gregorio Torres Nebrera en su estudio sobre el cine y

---

[103] Opinión de Enrique Jardiel Poncela citada por F. Fernán-Gómez en *El tiempo...*, I, pág. 350.

[104] Juan A. Ríos Carratalá, *Carlos Arniches y el cine*, Catálogo patrocinado por la C.A.P.A., la Generalitat Valenciana y el Instituto de Estudios "Juan Gil-Albert de la Diputación de Alicante, Alicante, 1986. Sobre la labor cinematográfica de Enrique Jardiel Poncela, véase asimismo G. Torres Nebrera, *Op. cit.*, pág. 229 y ss.

[105] En su primer viaje a Hollywood, Jardiel Poncela escribió los diálogos en español de cuatro películas para la Fox: *Wild girl, Six hours to live, El rey de los gitanos* y *La melodía prohibida*; en septiembre de 1933, realizó seis guiones en París para la Fox Movietone, en los estudios de Billancourt. Allí escribió los argumentos de viejas películas mudas de comienzos de siglo y que más tarde serán recopilados bajo el título de "Celuloides rancios". G. Torres Nebrera, *Op. cit.*, pág. 229.

el teatro en la vida y la obra del escritor madrileño, *"Jardiel, como en otras cosas de su vida, se entregó entusiasmado al nuevo arte para rechazarlo y casi denostarlo después"*[106].

En el caso de *El amor sólo dura 2000 metros*, Jardiel Poncela era consciente de que esta obra nacía con algo nuevo dentro y relacionado directamente con sus experiencias personales en Hollywood:

> "Jardiel, varios años después de sus viajes americanos, con aires de nostalgia y cierto talante crítico, lleva hasta el ámbito que le era más propio, el teatro, multitud de detalles que configuran un espacio escénico totalmente nuevo, el propio del cine y de una sociedad igualmente extraña a nuestra cultura, y que empezaba a entramos por los ojos en las salas de sesión continua"[107].

La obra resultó singular en su época y también en el conjunto de la obra jardielesca, mostrando de manera especial esa imbricación entre el género teatral y el cinematográfico, que, como ya vimos, centraba en esos momentos la polémica en los ambientes intelectuales y artísticos en general. En la comedia Jardiel Poncela ilustraba sus vivencias en Hollywood y, al mismo tiempo, desarrollaba uno de los temas que más le interesaron: las relaciones entre la literatura y el cine[108].

La mayoría de los críticos fueron entonces implacables con la obra, si exceptuarnos la figura la Alfredo Marqueríe, habitual defensor del autor[109].

---

[106] *Ibidem*, pág. 237.

[107] *Ibidem*, pág. 239.

[108] Torres Nebrera analiza la comedia interesándose sobre todo en esos dos actos centrales que más la aproximan al binomio teatro-cine en Jardiel Poncela: *"[...] lo que este texto jardielesco aporta al susodicho binomio es, por una lado, la visión bastante cáustica del producto que luego se consumía ávidamente en la oscuridad de las salas de exhibición y, por otro, las relaciones -ya difíciles y problemáticas- entre literatura y cine -a la hora de acudir a las tan socorridas como discutibles adaptaciones"*. *Ibidem*, pág. 243.

[109] "[El amor sólo dura 2000 metros] *Pone en choque y contraste las dos maneras de entender la vida y el amor a uno y otro lado del Atlántico, y traza el dibujo irónico y grotesco -sátira y costumbres de la existencia norteamericana. Más todavía: reproduce exactamente, con una fidelidad absoluta -y hasta excesivamente minuciosa- el rodaje de dos películas en los Estudios y explica cuál es y en qué consiste el drama de la literatura, a la que el cine quiso privar de su rango y de sus fueros"*. Alfredo Marqueríe, *La silla eléctrica*, Madrid, Editora Nacional, 1942, pág. 105. *Apud* Torres Nebrera, *Op. cit.*, págs. 241-242.

Tal y como relata Fernán-Gómez en sus memorias, tras el fracaso de *El amor sólo dura 2000 metros*, Jardiel Poncela propuso a Tirso Escudero la rescisión del compromiso con el Teatro de la Comedia. Dicha oferta fue rechazada por el empresario, quien, a su vez, conminó al autor a trabajar en la que iba a ser su próxima obra, *Los ladrones somos gente honrada*, que sería estrenada en 1941 y en la que Fernán-Gómez, con dieciocho años, desempeñaría con gran maestría el papel del mayordomo "el Pelirrojo".

Para esta obra Jardiel Poncela le había encomendado en un principio el papel del policía Menéndez, el cual, a pesar de la escueta intervención que protagonizaba en la primera parte de la comedia, llegaba a convertirse en el verdadero protagonista final, circunstancia que resultó verdaderamente problemática:

> "El papel que se me encomendó no aparecía hasta el final del primer acto. Tenía sólo cinco frases y era un personaje serio, de policía, sin ninguna posibilidad de lucimiento. Jardiel debió de advertir mi desolación, porque me dijo aparte, cuando los demás no le oían:
>
> -No te preocupes, chato. Tu papel está creciendo en el segundo acto.
>
> Y, efectivamente, creció. Creció tanto que me lo quitaron. Como Jardiel no solía trabajar con un plan previo al que se ajustara el desarrollo de la obra, se encontraba con sorpresas de este género, y el policía Menéndez, mi personaje, se apoderó de la segunda mitad del segundo acto, la del final de la obra, y se convirtió en un personaje de primera fila, a cuyo cargo estaban los momentos de máxima responsabilidad." (I, págs. 350-351)

Entrañaba demasiado riesgo confiar el papel a un joven actor como Fernán-Gómez, quien podría hacer peligrar todo un segundo acto que, en opinión del resto de los actores, ya de por sí resultaba muy comprometido. En consecuencia, el papel del policía Menéndez pasó al primer actor de la compañía, José Rivero, que hasta ese momento debía interpretar un

mayordomo apodado "el Chino", y bajo la presión de Jardiel y del propio director, Manuel González, y en contra de la opinión del mismo Tirso Escudero y de algunos actores de la compañía, Fernando Fernán-Gómez representaría el mismo papel que hasta entonces había ensayado el primer actor, ese mayordomo que, obviamente, a partir de entonces pasó a llamarse "el Pelirrojo"[110].

Tras el éxito de *Los ladrones somos gente honrada*, Fernán-Gómez participaría en dos nuevas comedias de Jardiel Poncela: *Madre, el drama padre*, estrenada ese mismo año de 1941 y *Es peligroso asomarse al exterior*, en 1942.

Al inicio de la temporada 1942-1943 el Teatro de la Comedia ponía en escena la última creación de su autor, *Los habitantes de la casa deshabitada*, en la que Fernán-Gómez debía interpretar un "deslucido" papel de esqueleto. Al mismo tiempo, la productora cinematográfica Cifesa se ponía en contacto con él a través de Gonzalo Deigrás, quien deseaba contratarlo para interpretar un personaje cómico de joven extranjero en *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*. Luis Lucía, entonces jefe de producción, le explicó las condiciones del contrato y Fernán-Gómez abandonó definitivamente el Teatro de la Comedia[111].

Su amistosa relación con Jardiel Poncela perduraría hasta la muerte del escritor en febrero de 1952.A pesar de un desagradable malentendido que los mantuvo distanciados durante un tiempo[112], Fernán-Gómez le apoyaría hasta el final. Evangelina Jardiel Poncela,

[110] Episodio relatado por Fernán-Gómez en *El tiempo...*, I, págs. 350-353.

[111] Fernán-Gómez ha comentado que la llamada de Cifesa no supuso únicamente un alivio a su precaria situación económica, sino que lo libró también de presentarse *"feo, vestido de esqueleto"* ante la chica de la compañía de la que acababa de enamorarse: *"¿Cómo iba a pasarme tres o cuatro meses por los camerinos, por los pasillos, ante ella, hablando con ella, enamorándola, vestido de esqueleto, yo que, por si fuera poco, tenía un físico tan adecuado para dicho personaje; yo, que si me atrevía a cortejarla, era porque pensaba que podíamos hacer el amor a oscuras?"*.Un comentario muy propio del autor pero que deberíamos tener muy en cuenta si pensamos que las relaciones sentimentales prevalecen y, en ocasiones, dominan la vida profesional del actor y del director, convirtiéndose, como veremos, en característica peculiar de su actividad y producción artística. *El tiempo...*, I, págs. 364-365.

[112] Jardiel Poncela acusó a Fernán-Gómez de participar en el estruendoso pateo que se organizó contra su obra *Agua, aceite y gasolina* el día de su estreno en Madrid en 1946. A raíz de este incidente se distanciaron durante mucho tiempo y cuando el llamado "grupo existencialista" juvenil del Café Gijón -Alfonso Sastre, Ángel Fernández Santos, José María de Quinto, Alfonso Paso, Ignacio Aldecoa, ...-.- decidió acogerle, ante la indiferencia que comenzaba a suscitar en el ambiente teatral y literario, Jardiel Poncela comenzó a reunirse con ellos en La Elipa, en Dólar, donde Miguel Martín le acercó de nuevo a Fernán-Gómez, recobrando una amistad que perduraría hasta la muerte del escritor madrileño en 1952. Relatado por Fernán-Gómez en *El tiempo...*, I, pág. 98 y ss.

relatando la penosa agonía en que vivió su padre los últimos años, casi completamente arruinado, confiesa que vivieron una temporada del dinero que les enviaba el actor Fernando Fernán-Gómez[113].

Esta actitud de admiración y respeto que siempre sintió por el escritor madrileño aparecerá reflejada incluso en su propia obra, tanto cinematográfica como propiamente literaria, concebida en tomo a ese humor que sobrepasa también, sutilmente, las barreras del naturalismo, y donde *"el punto de vista "aberrante" o "deformado" del escritor es lo que convierte un material real en una obra de arte"*[114].

La primera película en la que intervino Fernán-Gómez, *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*, era una adaptación basada en una popular novela rosa de Carmen de Icaza publicada por primera vez en el folletín de *Blanco y Negro* durante 1935. Recordemos que Carmen de Icaza, genuina representante de la evasiva novela rosa de posguerra, llegaría a conseguir un gran éxito con obras como *La boda del duque Kurt* (1935), *¡Quién sabe!* (1940), *Soñar la vida, El tiempo vuelve, Vestida de tul, Yo, la Reina, La fuente enterrada, Las horas contadas,* etc.[115] Este tipo de novelas disfrutaba de millares de lectores, atraídos sin duda por ese inusitado esplendor que conoció el género en los años inmediatamente posteriores a la Guerra Civil y que había sido favorecido por la difusión de lecturas libres de contenidos ideológicos, sociales y políticos preconizadas desde las instancias del poder[116].

[113] Evangelina Jardiel Poncela, "Así era mi padre", *Sábado Gráfico,* 22.V. 1971. *Apud* Conde Guerri, Ed. de *Eloísa*... cit., pág. 7.

[114] Fernán-Gómez a René Palacios More, "Vida, pasión y eternidad de los cómicos de la legua", *La Gaceta del Libro*, Febrero, 1985.

[115] Véase Luis Quesada, *La novela española y el cine*, Madrid, Ediciones J.C., 1986, págs. 300-302.

[116] Debemos tener en cuenta que la autarquía en la que vivía inmersa nuestro país no sólo se dejó sentir en el terreno económico, sino en todos los órdenes de la vida nacional, incluido el mundo de las artes y la cultura en general. De este modo, en lo referente a la novela popular, el aislamiento de los años cuarenta, su reconversión hacia lo "auténticamente hispánico" y, en consecuencia, las dificultades para la adquisición de derechos literarios extranjeros significó, como indica María Dolores Azorín, la gran oportunidad para esos autores españoles postergados que pasaron a formar parte de las grandes colecciones. Éste fue el caso, por ejemplo, de la novela de Rafael Pérez y Pérez, que, aunque *"no se podía decir que hubiera permanecido postergada hasta entonces, [..] no cabe duda de que también se benefició del aislacionismo hispánico de posguerra, así como otros autores del género -Luis María Linares, Concha Linares Becerra, María Mercedes Ortoll, Carmen de Icaza, etc. - que ahora preponderaban en las colecciones de Juventud frente a las firmas anglosajonas". La obra novelística de Rafael Pérez y Pérez*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1983, págs. 62-63.

Cristina Guzmán, que Luis Quesada definiría como "un amasijo de topicazos y situaciones forzadas a cargo de personajes convencionales"[117] fue quizá la obra más popular de su autora y fruto de dos versiones cinematográficas: la realizada en 1942 en Barcelona por Gonzalo Delgrás con guión de Margarita Robles, y la que fue rodada en 1968 con guión de Rafael J. Salvia y J. M. Arozamena, bajo la dirección del argentino Luis César Amadori. La primera de ellas fue protagonizada por Marta Santaolalla y Luis García Ortega, con Ismael Merlo y Carlos Muñoz como galanes jóvenes. En ella Fernán-Gómez intervino representando un breve papel de profesor extranjero, siguiendo las indicaciones del director que pretendía, ante todo, que simulara acento americano o, al menos, acento extranjero, *"extranjero en general"*, como irónicamente recuerda Fernán-Gómez (I, pág. 380):

> "Yo era, en la terminología que se usaba antes, un galán cómico, con papeles de cierto lucimiento. En uno de estos papeles me vio Gonzalo Delgrás, un director que en aquel momento estaba en auge, sobre todo por dos películas, *La tonta del bote*, que tuvo muchísimo éxito popular, *y Un marido a precio fijo*, la típica comedia rosa de imitación americana. Me propuso para un papel pequeño en su película siguiente, *Cristina Guzmán*, que también era una novela rosa popularísima, muy leída en quellos tiempos, aunque se había publicado antes de la guerra. Yo creo que me eligió por mi aspecto, que encajaba bien en un personaje de joven extranjero. Sólo recuerdo que se llamaba Bob, no me acuerdo si era inglés, americano o algo así. Debió ser por este aspecto singular mío, de ser rubio y muy delgadito en aquella época"[118].

El sueldo de veinte pesetas diarias en el Teatro de la Comedia se convirtieron en las seis mil pesetas que cobró durante los dos primeros meses de contrato en Cifesa[119]:

---

[117] Luis Quesada, *Op. cit.*, pág. 301.

[118] Fernán-Gómez a Francesc Llinás, José Luis Téllez y M. Vidal Estévez, "El viaje del comediante", *Contracampo*, núm. 35 (Primavera, 1984).

[119] CIFESA (Compañía Industrial Film Español, S. A.) fue fundada el año 1932 en Valencia por la familia Trénor, aunque fuera ya en manos de los Casanova cuando se convirtiera en la empresa productora de películas más importante de España, durante dos períodos políticos tan diferentes como fueron los años republicanos y los diez primeros años del franquismo. Curiosa parodoja que ha inspirado el riguroso estudio de Félix Fanés en *Ofesa, la antorcha de los éxitos* (Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1982), donde afirma que *"Ofesa tiene el mérito de haber sido la primera empresa, en la historia del cine español,*

> "Como necesitaba para el personaje unas cuantas prendas de vestir elegantes, en buen uso, llegamos al acuerdo de que las confeccionaría mi sastre, Francisco Ávila, y que las abonaría yo de mí sueldo. Por esta razón siempre he dicho que por mi primer trabajo cinematográfico cobré cuatro mil pesetas, un traje gris a rayas, un esmoquín y un abrigo de sport." (I, pág. 379)

Así se adentró por el mundo del cine, llegando a interpretar ese mismo año de 1943 siete películas. Entre ellas destacarían *Rosas de otoño*, melodrama de Juan de Orduña basado en una obra de Jacinto Benavente, y *La chica del gato*, comedia de Carlos Arniches que conoció varias adaptaciones al medio cinematográfico, y que en esta ocasión fue llevada a la pantalla por Ramón Quadreny y protagonizada por Josita Hemán, Pilar Guerrero y Juan Espantaleón.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

que basó su trabajo en un modas operandi *de tipo capitalista",* de forma que *"hasta la aparición de la compañía valenciana, la producción de films en España no era una industria, era una aventura"* (pág. 51). Si la primera pieza clave de Cifesa en la política empresarial fue el establecimiento de una sólida red de distribución, considerada siempre, con gran acierto, como el apoyo indispensable para realizar los otros proyectos de la empresa -la producción-, el monopolio del talento y la conquista de nuevos mercados contribuyó igualmente a su enorme éxito comercial. Vicente Casanova quiso basar siempre el crecimiento de Cifesa en la creación de un "sistema de estrellas" propio, con el que tenía bajo contrato no sólo las estrellas, sino también los mejores actores secundarios, directores, decoradores, operadores, músicos, etc. De esta manera, como bien apunta Félix Fanés, *"se garantizaba una superioridad absoluta de los propios productos sobre los otros".* Ello comportaba un particular estilo y una compleja organización de la empresa que se apoyaba, además, en ese tercer pilar mencionado: la apertura de nuevos mercados (sobre todo en tierras sudamericanas) ante lo limitado del propio para amortizar y dar ganancias. Pero la importancia de Cifesa era también reconocida por el gran público, entre el que gozaba de gran popularidad, debido a *"una hábil política de imagen, que en aquellos años constituía una auténtica novedad en la industria del cine español"* (pág. 62).

Fue entonces, en los grandes tiempos de Cifesa, cuando la antorcha de los éxitos llamó a las puertas del actor Fernán-Gómez, y para él, como para cualquier profesional de la escena, se abría la gran oportunidad: *"Aunque no tuviera ya creencias religiosas, Dios existía aún y senda una rara predilección por mí. Una mañana me llamaron de Ofesa, ¡Cifesa! Aquello era como decir Hollywood, para nosotros, los actorcitos españolitos que estábamos viniendo al mundo en la posguerra"* (Fernando Fernán-Gómez, "El olvido y la memoria. Autobiografía", *Triunfo*, núm. 3, Enero, 1981).

De nuevo, dos adaptaciones de obras literarias, en concreto de piezas teatrales, que, sobre todo en el caso de *La chica del gato*, en cuanto adaptación de una comedia de Carlos Arniches, revelaba un especial interés. De hecho, el gran número de adaptaciones al cine de las obras del escritor alicantino (cincuenta y seis films censados en la actualidad) convierten la filmografía arnichesca en un auténtico récord, y a su autor en el escritor español más veces llevado al cine[120]. Dato relevante que, aun indicando las posibilidades "cinematográficas" de su teatro, no debería hacemos olvidar las circunstancias y condicionamientos de la época, pues ello no significa que su teatro

> "... sea especialmente adecuado para traducirlo en imágenes cinematográficas -esa traducción a menudo no se realizaba-, sino que contaba con el beneplácito seguro de un público que seguía siendo, ante todo, el teatral"[121].

Buena parte de esas adaptaciones fueron realizadas antes de 1936, cuando lo más seguro y fácil para la incipiente industria cinematográfica española era acogerse a consabidos éxitos teatrales. De todos modos, esta tendencia en el cine español a servirse de autores consagrados y de argumentos de origen teatral no se abandona tras la Guerra Civil -incluso hoy en día parece resurgir inesperadamente de forma más o menos cíclica-. Carlos Arniches seguirá siendo objeto de adaptaciones, y, en este sentido, Juan de Mata Moncho constata la predilección por algunas de sus obras con carácter recurrente, acentuado precisamente en esas décadas de posguerra en las que se llega a superar el récord de versiones (caso de *Es mi hombre*, *La chica del gato*, *Las estrellas*, *La Señorita de Trevélez*)[122]. Sin embargo, salvo excepciones, todas estas adpataciones podrían incluirse en algunos de los peores ejemplos de teatro filmado[123]. En opinión de Juan A. Ríos:

---

[120] Juan de Mata Moncho, "Arniches, un autor multiadaptado por las cinematografías de Hispanoamérica", en *Estudios sobre Carlos Arniches*, ed. de Juan Antonio Ríos Carratalá, Alicante, Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert", 1994, pág. 230.

[121] Juan A. Ríos Carratalá, *Carlos Arniches...* ed. cit., pág. 5.

[122] Véase J. de Mata Moncho, "Arniches, un autor...", art. cit., pág. 245.

[123] Juan de Mata cita entre las excepciones la película de Juan Antonio Bardem *Calle Mayor,* una libérrima versión de *La Señorita de Trevélez*, galardonada en 1956 con el Premio de la Crítica Internacional gracias a su presentación en la Mostra de Venecia, y *Así es Madrid*, film inspirado en *La hora mala* y dirigido por Luis Marquina en 1953. *Idem*.

> "La época del género chico y el sainete ha sido superada y las tragedias grotescas que escribió son olvidadas. Es decir, se margina lo mejor de su producción y de la misma se escogen obras recargadas de ingenuidad, sentimentalismo y melodrama. Arniches queda moldeado al gusto de los rectores de la cinematografía de aquella época e, indudablemente, pierde mucho con ello de su frescura y sano humor."[124]

Siguiendo esta tendencia general, se rodó, entre otras, *Alma de Dios*, película dirigida por Ignacio F. Iquino en 1941, y en la que figuraba el propio Arniches como "dialoguista", y, en 1943, la melodramática *La chica del gato*, una obra concebida para lucimiento de actrices en la que, como ya hemos dicho, intervino Fernán-Gómez[125].

Desde esa fecha, 1943, hasta 1947, Fernán-Gómez trabajó más en Barcelona que en Madrid, participando en las películas serie B o C en las que se especializaron las casas productoras catalanas. La diferencia entre las dos ciudades era más que nada una cuestión económica. La industria española de cine atravesaba en esos momentos una crisis muy acusada y era patente la falta de celuloide virgen que permitiera un trabajo continuado, y en Barcelona, concretamente, había una mayor libertad para el estraperlo de película virgen. La casa Cifesa decidió entonces realizar la serie B en la capital catalana a través de empresas filiales, aunque allí se mantuvieron también otras productoras independientes.

Después de once años, la carrera profesional de Fernando Fernán-Gómez pareció encauzarse definitivamente a partir de 1945, aunque realmente no le llegará la fama hasta el rodaje de Balarrasa, en 1950. En 1944 encabezó, entre otros, los repartos de *El camino de Babel*, de Jerónimo Mihura y *Empezó en boda*, película dirigida por Raffaello Matarazzo y protagonizada por Sara Montiel, actriz con la que Fernán-Gómez trabajaría en sus comienzos

[124] Juan A. Ríos Carratalá, *Carlos Arniches...* ed. cit.

[125] J. de Mata Moncho, "Arniches, un autor...", art. cit., pág. 246.

en varias ocasiones[126]. De Rafaello Matarazzo transcribe en sus memorias lo que él considera uno de los mejores consejos recibidos sobre el arte de la interpretación:

> "Usted es un buen actor. Muy buen actor, en relación con su edad. Veintitrés años para un oficio tan difícil como el suyo no son nada. Pero tiene usted un defecto: ha visto muchas películas americanas. Se esfuerza usted en imitar a los actores americanos. Se le nota el esfuerzo. Y además no consigue usted parecer uno de los españoles que yo veo por la calle en estos meses que llevo aquí. Sus dotes de observación debe aplicarlas a la realidad española y no a las películas americanas". (II, pág. 14)

El neorrealismo italiano ya estaba en avanzado proceso de gestación y Fernán-Gómez pronto se haría eco de la nueva estética.

En 1945 rueda junto a Rafael Durán *El destino se disculpa*, comedia dirigida por José Luis Sáenz de Heredia y basada en un texto de Wenceslao Fernández Flórez. En ella Fernán-Gómez interpretaría un excelente papel secundario, un fantasma de ultratumba con el que iniciará, según Fernando Méndez-Leite, uno de sus más brillantes registros, como ha sido el encamar a personajes con elementos fantásticos. Así lo haría representando, por ejemplo, los antepasados del fiscal de *Morena Clara* (Luis Lucia, 1954), el demonio de *Faustina* (José Luis Sáenz de Heredia, 1956), el resucitado Capitán Contreras (*La otra vida del Capitán Contreras*, Rafael Gil, 1955) o el místico de *Ana y los lobos* (Carlos Saura, 1972)[127].

José Luis Sáenz de Heredia le apoyaría en el cine tanto como Jardiel Poncela lo había hecho en el teatro. A este propósito ha comentado Fernando Fernán-Gómez en un significativo párrafo:

> "Once años de personajes estúpidos, de películas casi siempre anodinas, de sueldos miserables, de hambre, de largas épocas de paro, de

[126] *Se le fue el novio* (Julio Salvador, 1945), *La mies es mucha* (José Luis Sáenz de Heredia, 1948), *El capitán Veneno* (Luis Marquina, 1950).

[127] Fernando Méndez-Leite, *Historia del cine español*, Madrid, Guía del Ocio, 1975, pág. 246. Nómina a la que añadiríamos una de sus últimas interpretaciones, el papel de Dios en la película de José Luis Cuerda *Así en el cielo como en la tierra* (1995).

> momentos -de larguísimos momentos, momentos que no deben llamarse así- de desaliento, de desesperanza. Tenía suerte en mi trabajo, sobre todo si se comparaba con otros, pero a veces no las inmensas cantidades de suerte que en este oficio hacen falta para ser alguien. Igual que me ayudó Jardiel Poncela en mis primeros pasos teatrales, me ayudó José Luis Saénz de Heredia en el cine. Con este último llegaría a hacer cuatro películas en muy pocos años. Era el director más importante de aquella época, como en teatro Jardiel Poncela era el autor más solicitado. Esa fue mi suerte, porque si me hubieran admirado, intentado ayudarme, otras personas menos situadas, mi carrera hubiera sido bien distinta." (II, pág. 8)

El destino se disculpa supuso su gran oportunidad. Sáenz de Heredia le ofreció el segundo papel -el protagonista fue Rafael Durán-, y con él consiguió dar un verdadero salto en relación con todo lo que había hecho anteriormente[128].

A lo largo de los años cuarenta, Fernán-Gómez trabajó con todo tipo de directores, segundones, rupturistas y, fundamentalmente, con José Luis Sáenz de Heredia, al que el actor se vincula, en opinión de Julio Pérez Perucha, a través de una de las dos vertientes que caracterizaron la filmografía, del realizador y guionista madrileño. Por una parte estaría el Sáenz de Heredia cineasta, oficial del régimen franquista y, por otra, el cineasta de los sainetes, que sería con el que Fernán-Gómez mantendría esa especial vinculación[129]. Sáenz de Heredia, por su parte, consideraba a Fernán-Gómez; un actor de "talla universal":

> "Fernando es de los pocos actores que tenemos en el cine español que tiene, por decirlo así, talla universal. Además de actor, es un intelectual puro. Es un comediante extraordinario en el cine, pero lo es más aún en

[128] Véase declaraciones de Fernán-Gómez a Juan Munso Cabus, Fernando Fernán-Gómez. Ese *muchacho* delgadito, de voz campanuda", *Fotografías*, 20. VI. 1969.

[129] Julio Pérez Perucha, transcripción del debate publicado en las Actas del Coloquio Internacional *Fernando Fernán-Gómez. Acteur, réalisateur et écrivain espagnol*, Bordeaux, Presses Universitarires de Bordeaux, 1985, pág. 66.

> el teatro, porque Fernando es escultor... escultor de lo que hace. En el teatro puede ir modelando muchísimo más el personaje que en el cine, en donde los directores le cortamos -a él y a todos- la secuencia, según el encuadre de la cámara. Yo creo que en donde Fernando se encuentra más a gusto es en el teatro, en donde la continuidad la crea él mismo."[130]

Tras el éxito personal obtenido con *El destino se disculpa*, en 1945 intervino en otras dos películas de envergadura: *Bambú*, dirigida por el mismo Sáenz de Heredia y protagonizada por Impeno Argentina *y Domingo de carnaval*, de Edgar Neville, figura con la que Fernán-Gómez mantuvo también especiales relaciones como profesional y como amigo.

¿Qué representaba el cine de Edgar Neville y qué importancia tuvo en la carrera de Fernando Fernán-Gómez?

En los años cuarenta la revista *Primer Plano* se hizo eco de una interesante polémica en la que Neville defendía el cine popular del sainete frente al cine histórico preconizado por los críticos falangistas, quienes, en general, abogaban por un tipo de producción mucho más "ambiciosa". De hecho, como apunta Pedro Beltrán, no se volverían a producir películas cuyos protagonistas se encontraran en los estratos más bajos de la sociedad hasta *Esa pareja feliz*, en 1951[131].

Cuando la mencionada película de Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga se estrenó en España, este último declaró que habían intentado hacer un estilo entre Carlos Arniches y René Clair, remontándose con la referencia arnichesca al cine español de la República[132]. Por su parte, Edgar Neville había llevado a la pantalla en 1935 una obra de Arniches como *La Señorita de Trevélez*, que luego Bardem reutilizaría con libertad en su *Calle Mayor* (1956).

---

[130] José Luis Sáenz de Heredia a Juan Munso Cabus, "Fernando Fernán-Gómez. Ese *muchacho* delgadito, de voz campanuda", art. cit.

[131] Pedro Beltrán a Culos Cañeque y Maite Grau, *¡Bienvenido, Mr. Berlanga!*, Barcelona, Destino, (Colección Destinolibro, vol. 341), 1993, pág. 232.

[132] Román Gubern a C. Cañeque y M. Grau, *Op. cit*, págs. 229-230.

En los años treinta, Arniches encamaba, pues, el espectáculo de tipo popular que siguieron los cineastas más interesantes de la República[133], raíces que, según Román Gubem, tendrán su continuidad en Berlanga, *"cuyos films prolongan la mejor tradición del cine liberal-popular de la República, el de Filmófono, Neville, Perojo y Marquina"*.

El cine popular de los años treinta, el cine de Florián Rey o Benito Perojo, asumía una larga tradición escénica que, básicamente, partía de determinados estereotipos a través de los cuales pretendía conectar con el espectador y que, tal y como apunta Francisco Llinás, *"es una tradición que el cine español de los años cuarenta rechaza globalmente, prefiriendo, en líneas generales, las historias más o menos rosáceas, las comedias presuntamente aristocráticas o los dramones decimonónicos"*[134].

En opinión de Julio Pérez Perucha[135], Edgar Neville fue el cineasta que prosiguió en los años cuarenta una tarea iniciada, aunque sólo tangencialmente, en la década anterior, y que, al margen de melodramas y comedias cosmopolitas, era una clara reivindicación del sainete, al que Neville consideraba *"una forma natural de expresión española, un venero de vida y de fábula con calor humano"*[136]. Reivindicación que le acarrearía no pocos problemas, teniendo en cuenta que los voceros oficialistas del franquismo, y la Falange en particular, rechazaban cualquier expresión de intereses o situaciones vividas por las clases populares.

En este sentido, es interesante reproducir una opinión de Edgar Neville en la que el autor explicaba el porqué del carácter "evasivo" de su teatro:

> "España es un país de extremos enconados, irreconciliables, siempre en llamas, en el que no se sabe nunca bien si lo que arde son cirios o

[133] El propio Luis Buñuel, que dirigía la productora Filmófono, llevó dos obras de Arniches a la pantalla antes de la guerra, *Don Quintín el Amargao* (Luis Marquina, 1935) y *La alegría del batallón*, que se llamó *¡Centinela, alerta!* y que dirigió Jean Grémillon (1935). Además, tenía previsto adaptar *El último mono*, pero la guerra truncó el proyecto. Otro de los éxitos arnichescos citados por Román Gubern es el buen trabajo realizado por Benito Perojo con *Es mi hombre* ese mismo año de 1935. *Idem.*

[134] Francisco Llinás, "Mirar a cámara", en *Fernando Fernán-Gomez. Acteur...*, cit. pág. 45.

[135] J. Pérez Perucha, "Fernando Fernán-Gómez y el cine español de los años cincuenta", en *Fernando Fernán-Gómez. Acteur...* cit., pág. 38.

[136] Edgar Neville, "En defensa del sainete", *Primer Plano*, 3.XII. 1944. Reproducido íntegramente por Julio Pérez Perucha en *El cinema de Edgar Neville*, Valladolid, 27 Semana Internacional de Cine, 1982, pág. 125.

> frailes, y cuando no aprueba ninguna de esas dos maneras de iluminarse, tiene que tirar por un camino diferente y más pacífico; evadirse en una palabra. Hoy nos reprochan el cultivar el teatro de evasión y no interesamos en los problemas actuales. Pero no es que dejen de interesamos, es que resulta difícil su tratamiento a menos de aceptar sin la menor vacilación la tesis del que manda: para decir que sí hay toda clase de facilidades, pero a veces uno no quiere decir ni que sí ni que no, y el laberinto es demasiado intrincado para que valga la pena aventurarse"[137].

En opinión de María Luisa Burguera, *"Nevil1e es, junto con otros autores, el creador de una literatura en la que la evasión, la imaginación y el humor rompen la monotonía del vivir y en la que se nos ofrece una visión optimista y a la vez humanizadora de la vida"*[138].

Diego Galán, por su parte, definía a Edgar Neville en sus *Memorias del Cine Español*, como *"ese curioso escritor que ha llevado a sus novelas y al teatro las ideas más originales de la época, dentro de un tono intrascendente y de entretenimiento burgués que en España no dio autores de su talla"*. Resaltando, pues, la perspectiva humorística como elemento sustancial de todo su trabajo, reconoce que sus películas *"superan en mucho el tono medio, acartonado y frío del mediocre cine de su época"*[139].

Sin embargo, su trabajo cinematográfico no alcanzó demasiado éxito, ni tampoco recibió las "protecciones oficiales" que sí se otorgaron a otras películas del momento. Prueba de ello es que incluso *Frente de Madrid*, película que había rodado en Roma con el título de *Carmen fra i rossi*, y en la que Neville apoyaba la victoria franquista, tuvo también algunos problemas con la censura[140].

---

[137] José Monleón, *Treinta años de teatro de la derecha*, Barcelona, Tusquets, 1971, pág. 82.

[138] M. L. Burguera, *Op. cit.*, pág. 11.

[139] Diego Galán, *Memorias del cine español*, Teleradio, 3.VIII.1981, pág. 118.

[140] Con el título de *Frente de Madrid* se publicaron cinco novelas cortas escritas por Edgar Neville ("Frente de Madrid, "La Calle Mayor", "F.A.I.", "Don Pedro Hambre" y "Las muchachas de Brunete"), las cuales, aparecidas en *Vértice*, fueron reunidas en un solo volumen por la editorial Espasa en 1941. En Italia se publicó a su vez en una de las mejores revistas literarias de la época, *Nuova Antologia*. A principios de abril de 193 9, Neville se trasladaba a Roma para tramitar su venta y adaptación al cine para Bassoli Films, cuyos responsables, Renato y Carlo Bassoli, encargados de la Metro-Goldwyn-Mayer italiana desde 1934, habían comenzado en 1938 un programa de producción al servicio del fascismo. Según relata el propio Neville, sus problemas con la censura se debieron a *"que la vida en el frente no era, por lo visto, como la recordábamos los que la habíamos vivido, sino como querían que fuese gentes que no se habían asomado*

El sainete cinematográfico recreado por Edgar Neville constituirá asimismo la base primordial de ciertas películas de José Luis Sáenz de Heredia y, en general, de Fernando Fernán-Gómez, quien, de modo algo singular, intenta reproducir las mismas situaciones y personajes arquetípicos y pertenecientes a las capas populares, reflejando temas más o menos conocidos y familiares para el espectador, con cierta ironía pero casi siempre evitando erigirse en mirada crítica de esos personajes o esos problemas[141].

Por lo tanto, la afinidad estética de Fernando Fernán-Gómez con Edgar Neville se explicaría de nuevo a través de esa tradición sainetesca que, también en opinión de Pérez Perucha, deviene característica fundamental de la obra de nuestro autor, para cuya comprensión global *"nos tendríamos que situar en la tradición cultural de la que se nutre y en la tradición española en la que se inserta"*:

> "Fernando Fernán Gómez es hijo de actores, es hijo de una buena actriz llamada Carola Femán Gómez y de un eminente actor, Fernando Díaz de Mendoza. Entonces no sólo conoce la tradición escénica de estos grandes actores sino que, por su edad, ha conocido los últimos tiempos de esa tradición popular que se desarrolló desde principios de siglo y desde antes y en la época de la República, cuando él era alumno de una escuela de teatro de la CNT, no sólo el sainete sino encima cierto tipo de humorismo, que es el humorismo que pone en pie Jardiel Poncela [...].
>
> Posteriormente Fernán Gómez empieza a hacer películas como actor en el año 43 y a vincularse con otro tipo de tradición: la del sainete, y no del sainete teatral sino en su tradición cinematográfica y

a él". Declaraciones de Edgar Neville a Marino Gómez Santos, *12 Hombres de letras*, Madrid, Editora Nacional, 1969, pág. 361. Acerca de *Frente de Madrid* véase asimismo Román Gubern, 1936-1939: la guerra de España en la pantalla, Madrid, Filmoteca Española, 1986, pág. 83 y ss.

[141] Véase F. Llinás, "Mirar a cámara", en *Fernando Fernán-Gómez. Acteur...* cit. págs. 45-46.

fundamentalmente a vincularse tanto por razones amistosas como por razones de afinidad con la figura de Edgar Neville."[142]

Fernán-Gómez compartía, pues, con Edgar Neville algo más que una tradición escénica, viviendo casi un mismo universo literario en el que el humor constituye toda una concepción del arte y de la vida.

Si en los años treinta Neville llevaba al cine *El malvado Carabel*, la atracción por Wenceslao Fernández Flórez animaría también a Fernán-Gómez a realizar la adaptación a la pantalla de esta misma novela en 1955.

Una afinidad que llegaría mucho más lejos si compartirnos la opinión de Julio Pérez Perucha de que, a diferencia de lo comúnmente aceptado, los verdaderos introductores del neorrealismo en España serán, en realidad, Edgar Neville y Fernando Fernán-Gómez[143].

En el artículo que Fernán-Gómez; dedicó a Edgar Neville en 1983, titulado "El dandy en la taberna", el actor relataba las peculiares condiciones de trabajo en *Domingo de carnaval*, proyecto del que destacaba el interés del autor por trasladar al cine la estética del pintor Solana, reafirmando así su faceta de "director de cine singularísimo, raro no sólo para el público en general sino para los aficionados, y que no se esforzó en disimular en su obra la pereza, la despreocupación y la elegante frivolidad, cualidades que, presididas por el

[142] J. Pérez Perucha, "Fernando Fernán-Gómez y el cine español de los años cincuenta", *ibidem,* págs. 37-38.

[143] La argumentación de J. Pérez Perucha se basa, por una parte, en el viaje que realiza Neville en 1949 al festival de cine de Cannes, al regreso del cual se dedica a escribir largos artículos en la prensa española hablando del neorrealismo, *"analizando muy atinadamente el fenómeno e indicando que por ahí debía ir el cine español"*. Por la misma fecha, en 1950, Edgar Neville rueda la que Pérez Perucha considera primera película neorrealista española, *El último caballo*, interpretada, naturalmente, por Fernán-Gómez. Por otra parte, el trabajo de Fernán-Gómez como director de teatro en el Instituto Italiano de Cultura, aprovechando la extra-territorialidad de este organismo, *"no sólo pone en escena algunas obras que en otro lugar estarían prohibidas sino que contribuye decisivamente a la celebración de los dos primeros ciclos de cine neo-realista italiano que se hacen en el año 50 y 52 sucesivamente y cuya visión hace que la cosa estalle y que un montón de jóvenes cineastas, entre los cuales [están] Bardem y Berlanga, se encuentren muy interesados por este cine"*. Para Pérez Perucha dicha opinión seria corroborada por el hecho de que un examen atento de una de las películas españolas más conocidas como neorrealistas, Surcos, revelaría que *"no tiene nada que ver con el neo-realismo y más con el cine de denuncia social americano de los años cuarenta lo cual es muy normal en Nieves Conde"*. *Ibidem,* pág. 40.

sentido del humor, le adornaban en su vida cotidiana"[144]. Curiosamente, características todas ellas que, de un modo u otro, definirían también la obra y la persona de Fernán-Gómez.

En 1945 el actor se casa con la cantante y actriz María Dolores Pradera, con quien compartiría el reparto de *Es peligroso asomarse al exterior,* un guión de Manuel Tamayo y Alfredo Echegaray basado en la obra de Enrique Jardiel Poncela y dirigido ese mismo año por Alejandro Ulloa. Ambos intervinieron también en *Los habitantes de la casa deshabitada*, de nuevo una versión de Jardiel Poncela con guión y dirección de Gonzalo Delgrás, rodada en 1946.

Sin embargo, el éxito del actor no duró demasiado y a los pocos meses Fernando Fernán-Gómez volvía a encontrarse en Barcelona realizando películas de bajo presupuesto y de categoría parecida a la de años anteriores.

Su gran oportunidad le llegó cuando interpretó el guardamarina de *Botón de ancla*, dirigida por Ramón Torrado en 1947 y uno de los grandes éxitos del cine español de la época.

La película estaba basada en una novela corta escrita por J. L. Azcárraga, un joven capitán auditor de la Armada, que obtuvo con ella el premio Virgen del Carmen y que, con influencias, fue finalmente recomendada a Cesáreo González, un productor muy bien tratado por la Administración.

Botón de ancla estaría incluida en la corriente de propaganda militarista que se cultivó en la inmediata posguerra junto con el denominado "cine de Cruzada"[145]. Ambos géneros, totalmente afines, configuraban una de las dos orientaciones que, concluida la Guerra Civil, regían la producción cinematográfica española, escindida, por entonces, entre este tipo de cine de adoctrinamiento político, de justificación y legitimización de la insurrección militar contra el régimen constitucional, y ese otro cine cuyo objetivo primordial era el escapismo de la

[144] Fernán-Gómez, "El dandy en la taberna", *Cinema 2001* (Noviembre, 1983); artículo reed. en *El actor y los demás*, Barcelona, Laia, 1987, pág. 135.

[145] Con la denominación de "cine de Cruzada" se hacía referencia al famoso término acuñado por el cardenal Plá y Daniel en su pastoral "Las dos ciudades": *"Reviste, sí, la forma externa de una guerra civil, pero en realidad es una Cruzada. Fue una sublevación, pero no para perturbar, sino para restablecer el orden"*. Filosofía legitimadora que, en palabras de Román Gubern, *"constituiría precisamente el núcleo esencial del mensaje del "cine de Cruzada". 1936-1939...*, cit., pág. 82.

realidad, el entretenimiento. Esta política cinematográfica se haría efectiva, en cualquier caso, a través de la severa censura de los poderes del Estado, el político, el militar y el religioso, y del sistema selectivo de subvenciones económicas. En opinión de Román Gubem, el denominado "cine de Cruzada" fue más escaso de lo que habitualmente se cree[146], y, en concreto, el cine militarista o de exaltación del ejército tuvo sus películas emblemáticas en *Harka* (Carlos Arévalo, 194 l), *¡A mí la legión!* (Juan de Orduña, 1942) y *Alhucemas* (José López Rubio, 1948):

> "...tres compendios de propaganda militar articulados en gestas africanas, una de cuyas obvias finalidades era la de adular a quienes tenían el mando efectivo del Estado y al ex-legionario que ocupaba la cúspide del poder."[147]

Pero la desfavorable situación política internacional en la que quedó España tras la II Guerra Mundial favoreció, si no la desaparición, sí el olvido del género, de forma que entre 1943 y 1947 no se produjo en nuestro país ninguna película que versara sobre temas concernientes a la Guerra Civil[148]. Olvido al que se añadiría la degradación propia *"con la instrumentalización de intrigas propias del melodrama o de la comedia sentimental, adaptadas funcionalmente para servir a la causa propagandística"*[149].

En 1949 la evidente victoria de Franco sobre el bloqueo internacional, desmantelado en 1950 con la retirada de las sanciones de la ONU, propició el rodaje de la primera película que para Román Gubern reanudó en rigor el "cine de Cruzada": *El Santuario no se rinde* (Arturo

---

[146] R. Gubern incluye en el "cine de Cruzada" siete films de largo metraje, de los cuales uno fue prohibido *(El Crucero Baleares,* Enrique del Campo, 1940) y otro retirado de circulación poco después de ser estrenado (*Rojo y negro*, Carlos Arévalo, 1942), de forma que la cifra efectiva se reduciría a cinco cintas: *Frente de Madrid* (Edgar Neville, 1939), Escuadrilla (Antonio Román, 1941), *Porque te vi llorar* (Juan de Orduña, 1941), *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941) y *Boda en el infierno* (Antonio Román, 1942). *Idem*.

[147] *Idem*.

[148] *Ibidem*, pág. 103.

[149] *Ibidem*, pág. 97.

Ruiz Castillo, 1949), *"neta alegoría de la resistencia del franquismo ante el cerco político de las democracias occidentales, cuando tal reto beligerante no resultaba ya peligroso"*[150].

Fernando Fernán-Gómez opina que la intención de propaganda de *Botón de ancla* pudo estar presente en el ánimo del almirante o el ministro que envió la recomendación al productor, pero no así en el trabajo del director o los guionistas, que fueron el propio autor, J. L. Azcárraga, el director, Ramón Torrado y Heriberto Valdés. Para estos últimos el proyecto no pasaría de ser una película ligera, al estilo de las comedias americanas de ambiente naval que, en general, era también el deseo de imitación de muchos de los cinematografistas españoles dedicados a este tipo de cine militar (II, pág. 32).

A raíz de su intervención ese mismo año de 1947 en alguna de las mejores películas del cine español de la época, de signo totalmente contrario al film de Ramón Torrado, con un carácter más experimental e incluso vanguardista, Fernán-Gómez comenta:

> "Lo que se me ofrecía con *Botón de ancla* era todo lo contrario: una película frívola, desenfadada y un personaje divertido. Aunque yo entonces era partidario del cine trascendente, la oferta me pareció muy bien, porque veía más fácil colocarme, alcanzar el éxito y salir de las estrecheces por el camino de lo cómico que por el del drama intelectual y esteticista." (II, pág. 33)

Cuando apareció *Botón de ancla* todavía no se había mitrado de lleno en la etapa de cine histórico y lo que abundaba era la comedia ligera de imitación americana y los dramas derivados de la novela decimonónica. El cine de propaganda militar estaba provisionalmente enterrado y, sin embargo, esta historia sobre las peripecias, novatadas y amoríos de tres jóvenes amigos, guardiamarinas en la Escuela Naval de Marín, que era toda una exaltación del sacrificio y el compañerismo, consiguió un éxito rotundo. Quizá, como aduce el propio Fernán-Gómez, *"una de las razones de la aceptación popular de* Botón de ancla *fue la reaparición de los uniformes, esta vez en una comedia frívola, ligera y en la que, como novedad, el ambiente era más juvenil que en las comedias anteriores"* (II, pág. 34).

[150] *Ibidem*, pág., 111.

Diez años después de haberse dedicado al oficio de actor, Fernando Fernán-Gómez lograba así su primer éxito popular:

> "Cuando me ofrecieron la oportunidad de *Botón de ancla*, que resultó ser la mejor de las que hasta entonces se me habían presentado, había actuado en teatro de aficionados, profesional, en la radio, en el cine y el doblaje. También había escrito comedietas radiofónicas y publicado algunos articulillos en la prensa. No faltaban quienes opinaban que había tenido suerte y me había colocado muy pronto. Pero yo no me encontraba nada colocado y aquellos diez años se me antojaban una eternidad. Y no habían sido una eternidad, pero sí un purgatorio. Hambre, escasez, inseguridad -inseguridad profesional, quiero decir, inseguridad en el futuro." (II, pág. 32)

Aunque la verdadera popularidad provino con *Botón de ancla*, Fernando Fernán-Gómez había intervenido anteriormente en algunas de las mejores películas del cine español de la época, a pesar de que ninguna de ellas lograra un gran reconocimiento. Ya mencionamos su colaboración con Edgar Neville en *Domingo de Carnaval* en 1945, y sus posteriores trabajos en *El último caballo* (1950) y *La ironía del dinero* (1955). Pero el actor mantenía también una relación amistosa con un grupo de cineastas encabezados por Carlos Serrano de Osma y que se llamaban a sí mismos "Los Telúricos".

El antiguo café de La Elipa, en la calle de Alcalá, había sido sede habitual de las tertulias de este grupo, de donde nacería a finales de los años cuarenta el REC, Instituto de Investigación y Experiencias Cinematográficas, con Victoriano López García, el fundador, como primer director. Cuando a partir de 1946 algunos de los contertulios se trasladen a Barcelona por razones de producción, seguirán reuniéndose y planteando la necesidad de un tipo de cine estrictamente formalista ante los problemas de censura existentes[151]. Las tertulias

[151] J. Pérez Perucha lo define como *"un cine de ruptura puramente formal inspirado en el cine europeo de los años treinta, en el expresionismo y sobre todo preocupado por una cuestión totalmente inusual e inédita en el cine español de la época, producir significación mediante la imagen, mediante la exposición, mediante la estructura"* Fernando Fernán-Gómez y el cine español de los años cincuenta", en *Fernando Fernán-Gómez. Acteur...*, cit., pág. 39.

se reanudarán con Carlos Serrano de Osma, Pedro Lazaga, Lorenzo Llobet Gracia y Salvador Torres Garriga, entre otros.

Fernán-Gómez coincidirá también en Barcelona con todos ellos, convirtiéndose, en opinión de Pérez Perucha, en el portavoz del grupo y el actor protagonista de proyectos más bien dificultosos y raros[152].

El propio Fernán-Gómez ha comentado al respecto:

> "El hecho de que yo hiciera estas películas de esa tendencia, es porque ésa era la tendencia de Serrano de Osma y Lazaga. Yo, dentro de ese grupo, era el actor, pero no fue una elección mía, aunque yo estaba muy de acuerdo con aquel intento bastante disparatado, en el momento, de hacer una especie de cine de vanguardia."[153]

Pero a pesar de la casualidad, de esas circunstancias que Fernando Fernán-Gómez ha considerado en más de una ocasión como verdaderas protagonistas de su vida y su trabajo, lo cierto es que también sus propias convicciones lo vincularon a un grupo peculiar de cineastas que, cuando menos, le contagiarían parte de su entusiasmo por el oficio de director.

> "Este grupo trataba de hacer en aquellos momentos un cine de vanguardia, trataba de que fuera un cine de más altas preocupaciones estéticas que el que se hacía. Su vida no duró más de dos años y medio. Yo pertenecía a él, éramos buenos amigos, convivíamos, teníamos una tertulia [...]. Para mí hubo una cosa muy importante en aquellas tertulias, que era la parte técnica del cine. Recuerdo que allí, en mesas de café, lo mismo Carlos Serrano de Osma que Pedro Lazaga me explicaban esas célebres cuestiones del eje y del plano y del contraplano y todas esas cosas."[154]

Con Carlos Serrano de Osma trabajó en 1947 en dos películas: *Embrujo*, con guión del

---

[152] *Idem.*

[153] Fernán-Gómez a Francisco Llinás y Jesús Angulo, *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 219.

[154] Fernán-Gómez a Emilio Lahera, "Fernán-Gómez, de actor a director", art. cit.

propio director y de Pedro Lazaga y protagonizada por María Dolores Pradera, Lola Flores y Manolo Caracol, y *La Sirena Negra*, un drama inspirado en la novela homónima de Emilia Pardo Bazán, con guión de Juan Antonio Cabezas y José Vega, y en la que Fernando Fernán-Gómez compartió protagonismo con Isabel de Pomés. El personaje creado por la novelista gallega, caracterizado por su densidad y simbolismo, sería encarnado magníficamente por nuestro actor, quien mostró también en esta ocasión sus mejores dotes interpretativas.

En cuanto a la contextualización de esta obra de Pardo Bazán, comentar tan sólo que había sido publicada en 1908 y junto con *La Quimera* (1905) y *Dulce Dueño* (1911), formaba el "trío simbolista" que constituyó una etapa decisiva de su producción novelesca. Una vez abandonado el Naturalismo, y de acuerdo con esa *"facilidad de adaptación a lo nuevo que fue uno de los rasgos más salientes de sus escritos de críticas"* y que *"se manifestó con igual o mayor fuerza en su obra creadora"*[155], estas novelas de Emilia Pardo Bazán se inscribirían en la tendencia literaria y artística neoespiritualista que comenzó a manifestarse, en España y Francia, hacia 1890 y se desarrolló durante el último decenio del siglo. Característica que, como indica Nelly Clemessy, *"les da un particular sabor que las sitúa plenamente en el tiempo"*[156].

Terminada en el otoño de 1907, *La Sirena Negra* sería publicada en las obras completas a principios de 1908, conociendo dos ediciones en vida de la autora y gozando asimismo de una buena acogida crítica[157].

La historia de Gaspar de Montenegro, que es el nombre del personaje interpretado por Fernando Fernán-Gómez, *"es un ejemplo más del secreto deseo de supervivencia que atenaza el espíritu humano"*[158], paralizado por una idea obsesiva: la disolución de su ser en la nada, la

[155] Nelly Clemessy, *Emilia Pardo Bazán como novelista,* Madrid, F.U.E., 1981, pág. 313.

[156] Para N. Clemessy, *"En el amanecer del siglo XX, sus tres últimas novelas, por las preocupaciones metafisicas que manifiestan, demuestran que la Pardo Bazán estaba plenamente integrada en el movimiento intelectual que preparaba el nacimiento contemporáneo". Ibidem*, pág. 723.

[157] Véase N. Clemessy, *Op. cit.*, pág. 303.

[158] *Ibidem,* pág. 711.

muerte. Un personaje cargado de simbolismo del que *"se desprende una impresión a la vez macabra y demoníaca"*, una figura que Clemessy relaciona con los sueños goyescos[159].

Considerada como *"novela de conversión",* en *La Sirena Negra* la fe se erige en única redención posible, y la muerte física sólo es temible finalmente para los ateos o aquellos que dudan de la misericordia divina:

> "El gran mérito de doña Emilia es haber comprendido la importancia que tomó el problema de la muerte en la corriente de pensamiento de su época. Su gran habilidad de novelista es haber sabido captar los aspectos modernos para transcribirlos en sus relatos pero aportando una solución personal conforme a la tradición cristiana."[160]

Como ya hemos dicho, Fernando Fernán-Gómez dio sobradamente la talla del personaje, acertando plenamente en la penetración onírica y espiritual de un protagonista acuciado por contradicciones psicológicas.

Así lo recuerda el propio director, Carlos Serrano de Osma:

> "Cuando preparábamos en 1947, en Barcelona, el rodaje de *La sirena negra*, y en la productora me hablaron de Fernán Gómez para el papel protagonista, me equivoqué al no aceptar de manera inmediata la sugerencia. Yo pensaba en Rafael Rivelles, con quien había tratado del asunto. Con Fernando acababa de hacer *Embrujo* y me parecía un excelente actor frontal, entero, sin fisuras, pero incapaz de flexibilizar la conducta psíquica doliente del personaje Gaspar de Montenegro. Por otra parte veía a este personaje como galán maduro, y sobre mí gravitaba aún la idea de Fernán Gómez "patito feo" el chico de las pecas o el de la larga nariz, en presencia del cual el público ríe. Para mí, entonces, Fernando era el "bobo" de Lope de Rueda, lo que después fue el "gracioso".

[159] *Ibidem*, pág. 713.

[160] *Ibidem*, pág. 717.

> Los productores me convencieron y el papel lo hizo Fernando. Pronto me di cuenta de que era un Gaspar de Montenegro maravilloso. Conoció el personaje profundamente, y lo interpretó con una técnica dramática adquirida no sé dónde, pero que era la adecuada para cada situación."[161]

No obstante, la versión cinematográfica de Serrano de Osma se estrenaría en Madrid sin demasiado éxito tres años después de su rodaje, en agosto de 1950[162].

Poco después Fernando Fernán-Gómez intervendría también magníficamente en *Vida en sombras*, obra escrita, dirigida y producida por el barcelonés Lorenzo Llobet Gracia en 1948, y cuyas protagonistas eran de nuevo María Dolores Pradera e Isabel de Pomés.

Fue ésta una película insólita y marginal que, como apunta Román Gubem, quebraría el tabú de representar la Guerra Civil en la pantalla impuesto desde 1943, pero que a la vez se mostraba totalmente alejada del "cine de Cruzada", constituyendo una rareza absoluta en el cine de la época[163].

Vida en sombras conoció una producción agitada y su guión tuvo que ser rehecho ante la prohibición de la censura, lo cual, unido a problemas personales de su autor, que lo alejarían definitivamente del mundo cinematográfico, la convierten en la única película de Llobet Gracia. Un film que, por otra parte, no llegaría a estrenarse hasta junio de 1953, en un programa doble y sin éxito alguno.

A todos estos trabajos de carácter experimental o vanguardista, Francisco Llinás añade la participación de Fernán-Gómez en *La muralla feliz* (Enrique Herreros, 1947), *Noventa minutos* y *Alas de juventud* (Antonio del Amo, 1949)[164].

Tal y como opina Santos Zunzunegui, este tipo de cine modesto, marginal, "sepultado por la losa de la ignorancia franquista y la no menos pesada lápida que sobre el cine español de aquellos años ha pretendido colocar la entonces denominada crítica

---

[161] Carlos Serrano de Osma, "El comediante", *Contracampo*, núm. 35 (Primavera, 1984), pág. 12.

[162] Véase L. Quesada, *Op. cit.*, pág. 114.

[163] Véase R. Gubern, *Op. cit.*, págs. 108-109.

[164] F. Llinás, "Mirar a cámara", en *Fernando Fernán-Gómez. Acteur...*, cit., pág. 48.

progresista", en el que el trabajo como actor de Fernando Fernán-Gómez quedó oscurecido ante los éxitos oficiales de películas como *Balarrasa* (José Antonio Nieves Conde, 1950) o *La trinca del aire* (Ramón Torrado, 1951), no dejó de tener influencia en su trabajo posterior[165].

Su relación con el "Grupo Telúrico", el ambiente, las inquietudes compartidas, darían como primer fruto los artículos que Fernán-Gómez escribió a partir de 1947 para la revista *Cinema*: "Fernando nos habla de Fernán-Gómez y de los otros", donde comenta sus vanos intentos por crear una compañía teatral propia o por fundar lo que él denomina una *"revista de espectáculos y literatura"*[166]; "Las dos fases del contrato de un actor", un relato irónico de su primer contrato con Cifesa[167]; "Una peliculita sin pretensiones"[168], "La admiración infantil"[169], "El camino de la fama"[170] y "Mi popularidad"[171], todos ellos artículos en los que también irónicamente plantea la pobreza de medios, la chapuza y la torpeza que envolvían el cine de la época, con alusiones expresas a su propia carrera como profesional y su calidad de actor no cotizado; y "La carestía de la vida", donde de nuevo hace hincapié en su precaria situación económica de aquellos años[172].

En esta época realizó también algunos trabajos para Radio Nacional de Barcelona, además de escribir artículos o comedias cortas de carácter humorístico, que, o bien se publicaban en revistas como *Vestuario*, dedicada a la moda, o bien se emitían por Radio Madrid.

[165] Santos Zunzunegui, "Fernando Fernán-Gómez: un cineasta en la sombra", en *Fernando Fernán-Gómez. Acteur...*, cit., págs. 14-15.

[166] *Cinema*, núm. 18, 1.I. 1947.

[167] *Cinema*, núm. 21, 15.II.1947.

[168] *Cinema*, núm. 26, 15.IV.1947.

[169] *Cinema*, núm. 29, 1.VI.1947.

[170] *Cinema*, núm. 36, I.X.1947.

[171] *Cinema*, Diciembre, 1947.

[172] *Cinema*, núm. 44, Abril, 1948.

Fernando Fernán-Gómez ha declarado que estas comedietas breves, no conservadas, y las que en los mismos años cuarenta escribió en colaboración con su amigo José Luis Herencia para Radio Madrid, trataban de temas de actualidad, muy influidas por el humor que se llevaba entonces, el de Jardiel Poncela o Fernández Flórez. Confesada su intención de imitar a Wodehause, Fernán-Gómez reconocía también una clara influencia de la revista humorística *La Codorniz*.

Pero como indica el propio autor, la calidad literaria que se exigía a sí mismo a raíz de vincularse a la tertulia del Café Gijón, le haría destruir finalmente todo ese trabajo anterior (II, págs. 80-81).

Ciertamente, Fernando Fernán-Gómez fue asiduo de la tertulia literaria del madrileño Café Gijón durante mucho tiempo, sobre todo de la tertulia de José García Nieto en la que en 1950 acabaría convirtiéndose en mecenas del premio de novela "Café Gijón", cuyo importe sufragaba íntegramente[173]:

> "Decidimos hacer un premio más que nada para jugar, reunirse como jurados, imitando a lo del Nadal que entonces llamaba muchísimo la atención. Pero, claro, en lo nuestro no había financiación, no había de dónde sacarla. Recuerdo que la cantidad que dimos de premio el primer año fueron 1.500 pesetas, una cifra ya ridícula entonces. Y la edición."[174]

[173] Marino Gómez Santos menciona en su *Crónica del Café Gijón* (Madrid, Biblioteca Nueva, 1955, pág. 175) las novelas premiadas en las primeras convocatorias, indicando que *"este premio, al que concurren escritores de todos los puntos de España, no ha salido todavía del "Café Gijón", sin duda porque a la hora de dar un premio hay que mirarse muy bien de que éste sea adjudicado a una obra decorosa"*. En 1950 fue premiada la novela presentada por Eusebio García Luengo, titulada *La primera actriz*, quedando finalista Ortiz Ramírez con *Por dos cosas*. El segundo año se premió a César González-Ruano y su novela *Ni César ni nada*, siendo finalista Manuel Pilares con *El andén*. En 1952, Ana María Matute ganó el premio con *Fiesta al Noroeste*. Un año después, Fernando Guillermo de Castro fue premiado por *Las horas del día* y en 1954, Carmen Martín Gaite por su novela *El Balneario*.

[174] Fernán-Gómez a Juan Tébar, *Fernando Fernán-Gómez, escritor...*, cit., pág. 82.

Una "vocación intelectual" que Francisco Umbral elogiaba desde las páginas de su libro La *noche en que llegué al Café Gijón*, donde a propósito de la tertulia de los actores, comentaba:

> "Fernando Fernán-Gómez, con esa cosa de opositor pelirrojo que ha tenido siempre, como si viniera de una academia triste de preparar unas oposiciones que nunca va a sacar, y mientras tanto iba haciendo teatro, cine, televisión, cosas, con gran calidad y singular talento. Su forma de hablar, su voz, su entonación entre irónica y enfática, había creado escuela entre los actores jóvenes y todos le imitaban en la peculiar sintaxis y la altiva fonética. Luego no le imitaban tanto en la lectura de libros y la vocación intelectual"[175].

La mencionada tertulia de los poetas del Café Gijón, reunida en un principio, según recuerda Fernán-Gómez, en el Café Lepanto, llegó a ser tan concurrida que en un tiempo alcanzó más de cuarenta asistentes, entre ellos los miembros del movimiento de "Juventud Creadora" que tanto influirían en la vocación literaria de Fernán-Gómez[176]:

> "Desde la última parte de mi infancia, al menos, esta vocación de actor, heredada, por un lado, y otra vocación, no diré intelectual, pero sí de escritor (que luego ha resultado ser una vocación frustrada), han sido paralelas. Estudié Filosofía y Letras al mismo tiempo que ya trabajaba en el teatro, pero acabé prescindiendo de los estudios (quizá por falta de capacidad), aunque nunca dejé de codearme con los escritores, con los intelectuales, con los poetas aquellos que se llamaban "la Generación Creadora". De todo esto me ha quedado siempre un poso, una afición."[177]

[175] Francisco Umbral, *La noche que llegué al Café Gijón*, Barcelona, Ediciones Destino, 1977, pág. 31.

[176] *Ibidem*, pág 81.

[177] Fernán-Gómez a Diego Galán, *Memorias...*, cit., núm. 5, 25.V.1981.

Y junto al joven grupo falangista que había fundado en 1943 la revista Garcilaso, de tanta relevancia en el panorama poético del momento, junto a Jesús Juan Garcés, Rafael Romero, Francisco Loredo, Pedro de Lorenzo, Eugenio Mediano, Jesús Revuelta y el mismo José García Nieto[178], Fernando Fernán-Gómez se vinculó a otras importantes figuras de las letras españolas: a los también asiduos José María Valverde, Eugenio de Nora, Eugenio Suárez, Camilo José Cela, Buero Vallejo, Eugenio Montes, Carlos Bousoño, Eusebio García Luengo, Manuel Pilares, Rafael Morales, ...

Fernán-Gómez nos habla asimismo de la llamada "tertulia de los jóvenes existencialistas", grupo que se reunía en el Café Gijón en tomo a Alfonso Sastre y a la que acudían, entre otros, Ignacio Aldecoa, José María de Quinto, Fernando Cobos, Rafael Sánchez Ferlosio y Jesús Fernández Santos.

Precisamente, con motivo de unas representaciones que este grupo había organizado en el Teatro Beatriz sobre obras de vanguardia, encargaron a Fernán-Gómez que escribiera una pieza teatral breve acogida a la nueva estética. De ahí surgió *Pareja para la eternidad*, comedia en un acto escrita en 1947, publicada en la revista Acanto y emitida por Radio Nacional; nunca estrenada porque fueron tan efímeras dichas representaciones que, cuando el autor concluyó la obra, de media hora de duración, aquella campaña teatral ya se había frustrado. Según el propio autor:

> "[La obra] tenía como muchas pretensiones, pretensiones poéticas.
> Alguien me dijo que había influencias en el diálogo de Giraudoux.
> L o

[178] José García Nieto es quizá la figura más representativa del grupo de los nuevos poetas que se dieron a conocer durante la inmediata posguerra y que, por lo general, o militaban en Falange Española o en algún momento se habían mostrado próximos a sus posiciones. El grupo de Vicente Gaos, Rafael Montesinos, Federico Muelas y García Nieto, entre otros, fue, además, asiduo colaborador en muchas de las revistas especializadas de la época, como lo fue *Garcilaso*, de la que este último era fundador y crítico literario. Definida como neoclásica, intimista y nacionalista, *Garcilaso* sobresalió, sin duda, en el panorama poético del momento (núm. 1, mayo 1943; núm. 35-36, mayo 1946). Llevaba como subtítulo *Juventud creadora*, el mismo de la mencionada tertulia del Café Gijón. José García Nieto fue también director de *Acanto*, *Poesía Española*, *Poesía Hispánica* y *Mundo Hispánico*, crítico literario de *Juventud Semanario de combate del SEU, y su* nombre apareció en todas las revistas de posguerra, incluidas *Vértice* y *Legiones y Falanges.* Véase Julio Rodríguez Puértolas, *La literatura fascista española*, I/ Historia, Madrid, Akal, 1986, págs. 422-423 y 481-485.

que yo había tratado de hacer era lo que entonces se llamaba, y me parece que hoy se sigue llamando *teatro de vanguardia*."[179]

¿Cuál era el "teatro de vanguardia" en la España de los años cuarenta?

Las primeras manifestaciones de la contestación teatral de posguerra fueron protagonizadas por gente que, en general, y por cuestión de edad, ni se llegó a integrar en la escena española dominada por la comedia burguesa tras la Guerra Civil, ni participó en movimientos políticos y sociales anteriores. Los teatros experimentales, como en otras etapas de nuestra historia reciente, jugaron entonces un papel trascendental. Tal y como apunta César Oliva, en los años cuarenta los "teatros íntimos" mantuvieron el carácter experimental y de minorías que habían poseído en el primer tercio del siglo, y su mismo espíritu intelectual, que no deseaba, en principio, mas que mostrar a los amigos atrevidos movimientos estéticos, originaría las iniciativas renovadoras de posguerra. La característica peculiar del teatro experimental de los años cuarenta consistió en que sería impulsado desde la misma Administración, desde el llamado Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, dirigido por Juan Ignacio Luca de Tena, Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa, y que poco a poco propició la aparición de otros grupos deseosos asimismo de una renovación de la escena española[180].

Alfonso Sastre se reunía por entonces con sus compañeros (José Gordón, Alfonso Paso, Merardo Fraile, Carlos José Costas y Enrique Cerro) en el Café Arizona de la calle Alberto Aguilera de Madrid[181], cuando decidieron formar en 1945 el grupo "Arte Nuevo", fiel reflejo de las inquietudes del momento y de los deseos de aunar esfuerzos que motivasen la búsqueda de nuevos caminos y la negación del teatro existente. Durante más de dos años permanecieron juntos en el empeño de estrenar sus propias obras, de renovar la escena desde la escena misma y de propiciar el cambio del teatro de los años cuarenta. A esta intención respondían todas sus iniciativas, incluidas las representaciones de teatro de vanguardia organizadas durante un tiempo en el Teatro Beatriz y por las que pidieron la colaboración del autor Fernán-Gómez.

[179] Fernán-Gómez a Juan Tébar, *Fernando Fernán-Gómez, escritor...,* cit., pág. 83.

[180] Véase C. Oliva, *Op. cit.*, pág, 186 y ss.

[181] Mariano de Paco, Edición de *La taberna fantástica. Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, de Alfonso Sastre, Madrid, Cátedra, 1990, pág. 13.

A partir de 1947, y tras el estreno de *Botón de ancla*, Fernán-Gómez consolidó su trabajo cinematográfico en Madrid, y sólo regresará a Barcelona en 1950 para rodar *Me quiero casar contigo*, de Jerónimo Mihura, hermano del conocido dramaturgo.

En 1948 tuvo otra gran oportunidad en el cine de la mano de José Luis Sáenz de Heredia al interpretar al misionero de *La mies es mucha*, una de aquellas películas religiosas que se harían tan populares en la época y que eran de nuevo fiel reflejo de una industria cinematográfica concebida como parte del aparato ideológico del Estado.

Perteneciente a un género propio y genuino del cine español, el género misionero[182], *La mies es mucha*, como más tarde *Balarrasa* (José Antonio Nieves Conde, 1950), convirtieron a Fernán-Gómez en actor popular, en protagonista del "boom" del cine religioso español de los años cincuenta.

> "Era normal, me parece a mí, en aquellas circunstancias de posguerra, de una posguerra tan inmediata en la que había habido una abundancia de cine militar, que los militares dieran el relevo a los curas que, al fin y al cabo, eran otra de las potencias importantes que habían hecho la guerra desde el lado de los insurrectos. Superada un poco la abundancia de cine militar surgió, por lo tanto, la del cine religioso."[183]

Su participación en este tipo de trabajos propiciaría, entre otras cosas, el que el propio G. W. Pabst le llamara para interpretar a un sacerdote en la película *La conciencia acusa* en 1952.

La polémica que levantó más tarde la intervención de Fernando Fernán-Gómez en algunas de estas emblemáticas películas del cine oficial de los años cuarenta, siempre ha encontrado como única respuesta del actor su sentido de la profesionalidad, el considerar el trabajo de actor como un oficio, y, cómo no, la cuestión económica. Razón esta última a la que

[182] Véase *Cine español: cine de subgéneros*, Valencia, Cartelera Turia, Fernando Torres, 1974.

[183] Fernán-Gómez a Diego Galán, *Memorias...*, cit.

no se sustrae en ninguna de sus declaraciones públicas y que llegará a configurar, como veremos, un aspecto fundamental de su producción artística.

> "Yo no he tenido nunca un criterio de selección en mi trabajo, digamos ideológico. Me he considerado simplemente un profesional que tenía que hacer su trabajo. En aquella época mi aspiración era la de colocarme. Pensaba, por encima de todo, en cómo ascender peldaños en mi profesión y en cómo me era más fácil el éxito. En aquella época se intuía que este tema del cine religioso iba a tener gran aceptación en grandes sectores del público. Cuando me hicieron la primera oferta del género, coincidió con que venía de José Luis Sáenz de Heredia, que era el director que más admiraba yo en aquella época. El papel me pareció espléndido, también el guión, y no tuve reparo alguno en hacerla."[184]

El año 1949 fue especialmente activo. Miguel Martín y Francisco Tomás Comes, asiduos de esa "tertulia existencialista" del Café Gijón de la que nos habla Fernán-Gómez, le propusieron que se uniese a ellos para organizar unas representaciones teatrales en el Instituto Italiano de Cultura. Solicitaban su colaboración gratuita como actor y como director. Fernando Fernán-Gómez recuerda que Miguel Martín pronto abandonaría la empresa y que Francisco Tomás Comes compartiría con él las tareas de dirección durante unos años (II, pág. 39).

El Instituto Italiano gozaba de extraterritorialidad y no estaba sometido, por tanto, al arbitrio de la censura franquista. Situación que favoreció esos tres o cuatro años, aproximadamente de 1951 a 1954[185], en que Fernán-Gómez, como director del Grupo de Cámara del Instituto, inició un ciclo de estimulantes representaciones de obras españolas e italianas:

> "El Instituto tenía extraterritorialidad y no se sujetaba a la censura española sino a la italiana. Hacíamos una única representación cada cuatro o cinco meses. Allí estrenamos por primera vez en España a

[184] *Idem.*

[185] Fernán-Gómez a Emilio Lahera, "Fernán-Gómez, de actor a director", art. cit.

> Diego Fabbri y a Ugo Betti, y a uno que se llamaba Vittorio Valvino, el de *La torre sobre el gallinero*; hicimos otra de Pirandello y nos dejaron hacer también Valle-Inclán, que era la primera vez que se hacía en España después de la guerra. También hicimos *La mandrágora* de Maquiavelo, que estaba prohibida entonces en casi todos los países del mundo, y a Casona."[186]

La primera obra que se llevó a escena, de acuerdo con Mario Penna, director del Instituto, fue *Cada cual a su juego*, de Pirandello, autor al que se representó también en *La morsa*. Se puso en escena *El yermo de las almas*, de Valle-Inclán, *Farsa del cornudo apaleado*, de Bocaccio-Casona, *El seductor*, de Diego Fabbri, *Legítima defensa*, de Paolo Levi, *La larga noche de Medea*, de Corrado Álvaro y *Corrupción en el palacio de justicia*, de Ugo Betti (II, pág. 43).

Para todas ellas se contó con la colaboración de actores y actrices profesionales, entre los que Fernán-Gómez recuerda a Diana Salcedo, Asunción Sancho, María Luisa Ponte, María Dolores Pradera, Mayrata O'Wisiedo, Elvira Quintillá, María Asquerino, Ena Sedeño, Julia Lorente, Féliz Dafauce, José Vivó, Manuel Alexandre, José Manuel Martín, Eugenio Domingo, Manuel Collado, Luis Varela, José María Gavilán, ... y algunos colaboradores extraordinarios:

> "En el estreno de *El yermo de las almas*, el director cinematográfico Luis María Delgado nos hizo el impagable favor de sustituir a un actor indispuesto, y Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga desempeñaron en algunas ocasiones, sólo por colaborar, cometidos de escasa importancia." (II, pág. 43)

Lo más curioso es que la compensación a uno o dos meses de ensayo, a aprenderse de memoria los textos, a una única representación ante un público selecto y exigente, no pasaba de una invitación a cenar (II, pág. 43). Pero la importancia de lo que significaban las representaciones en el Instituto de Cultura Italiano excedía cualquier otra consideración, pues,

[186] *Idem.*

ante todo, brindaba la posibilidad de conocer autores y textos que, de espaldas a España, gestaban su propia historia teatral y cinematográfica, pues no hay que olvidar que, también en el Instituto, Fernán-Gómez organizó lo que él considera las primeras proyecciones de neorrealismo italiano en nuestro país:

> "En esta época, los señores del Instituto y yo organizamos la primera exhibición, absolutamente privada, de las primeras películas neorrealistas que se vieran en España, Paisa, *Roma, ciudad abierta, Ladrón de bicicletas*, ... Luego, seis o siete meses después, se hicieron esas famosas semanas de cine italiano para el público"[187].

Pero ese año de 1949 todavía no había concluido. El 16 de junio el Círculo de Bellas Artes le concedería a Fernando Fernán-Gómez la medalla de Mejor Actor de Cine del año; un mes más tarde el propio actor entregaba a la compañía de Antonio Garza del Teatro de la Comedia una obra de humor escrita por él mismo que sería pronto estrenada[188]; en esas mismas fechas comenzó el rodaje de *Alas de juventud*, de Antonio del Amo y se estrenó *Se le fue el novio*, una película realizada cuatro años antes por Julio Salvador y protagonizada por Fernán-Gómez y Sara Montiel; en agosto comenzó el rodaje de *Tiempos felices*, un librito de relatos breves de Armando Palacio Valdés que había sido publicado en 1933 y que con la adaptación de Wenceslao Fernández Flórez dirigiría Enrique Gómez; en septiembre participó en la película de Pío Ballesteros *Facultad de Letras*, en la que, como dato curioso, intervendría Camilo José Cela como actor y guionista.

Ese mismo mes de septiembre fue elegido actor favorito de los lectores de la revista *Triunfo* con 20.000 votos y en octubre trabajó en la película *La trinca del aire*, de Ramón Torrado.

---

[187] Fernán-Gómez a Augusto M. Torres, "El polifacético Fernán-Gómez o el fracaso como vocación", *El País*, 16.II. 1980.

Recordemos que esta opinión de Fernán-Gómez ha sido corroborada por Julio Pérez Perucha, quien, como vimos, reivindicó en 1985 el nombre de Fernando Fernán-Gómez y el de Edgar Neville como introductores del neorrealismo en España (afirmación esta última corroborada por José Enrique Monterde en *¡Bienvenido...!*, cit., págs. 263-269). Véase nota al pie núm. 143.

[188] Fernán-Gómez confiesa que ese dato recopilado por él mismo está documentado en prensa, pero que no recuerda absolutamente nada al respecto. *El tiempo...*, II, pág. 39.

En noviembre-diciembre se fundó la Asociación Española de Filmología, con el profesor José Germain de presidente y con Julián Marías, Carlos Serrano de Osma, Mariano Yela, José López Rubio y Fernán-Gómez como vocales. Contaban además con dos socios de excepción: Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga.

Y el 22 de diciembre inició sus actividades la Cooperativa Cinematográfica de Madrid, de cuyo consejo directivo fue nombrado vocal[189].

I. 3. LOS AÑOS CINCUENTA

Inmerso en la denominada "década de la incertidumbre", Fernando Fernán-Gómez vivió, como el resto del cinema español, una época especialmente confusa y contradictoria, en la que coexistieron tradiciones, transiciones y cambios, pero, al mismo tiempo, una época de indudable importancia en el desarrollo posterior de proyectos mucho más ambiciosos[190].

La carrera de actor que le puso en contacto con los creadores más personales de los años cuarenta (Edgar Neville, Carlos Serrano de Osma, Enrique Herreros, Lorenzo Llobet Gracia), y que le permitió participar en proyectos de cierto rupturismo, se desarrolló, paralelamente, con su creciente cotización como protagonista del cine más prestigioso dentro del campo oficial. Esta circunstancia le permitió encabezar el reparto de películas ya citadas como *Botón de ancla* (Ramón Torrado, 1947), *La mies es mucha* (José Luis Sáenz de Heredia, 1948) y, sobre todo, de un éxito comercial tan popular como *Balarrasa*, con el que Fernán-Gómez se convirtió definitivamente en primera figura:

[189] Acerca del año 1949, véase Fernán-Gómez, *El tiempo...*, II, pág. 40.

[190] Para el estudio del complicado mundo cinematográfico de los años cincuenta seguiremos el minucioso análisis realizado por Carlos F. Heredero en su obra *Las huellas del tiempo: Cine español 1951-1961*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana; Filmoteca Española, 1993. En lo sucesivo, y referente tan sólo al análisis de la década mencionada, dicha referencia bibliográfica será anotada atendiendo al apellido del autor y el número de páginas correspondientes, según la presente edición.

> "Los mismos guionistas de *La mies es mucha* -nos dice Fernán-Gómez escribieron posteriormente *Balarrasa*, con Nieves Conde. Como el papel era de índole parecida -también era un sacerdote, un misionero- me eligieron a mí. Así como *La mies es mucha* tuvo mucho éxito, pero no alcanzó una gran trascendencia popular, *Balarrasa* sí consiguió llegar a todos los públicos. Se proyectó en todos los cines durante muchísimas semanas, la dieron en todos los colegios durante años y años... En realidad, para mí, para mi carrera en particular, *Balarrasa* significó mi consagración, digamos popular"[191].

La película, un melodrama con algunos tintes de humor, fustigaba algunas malas costumbres de la burguesía representadas en la familia del protagonista[192], Javier Mendoza, "Balarrasa", un capitán juerguista, desenfadado y bravucón que a raíz de un incidente durante la guerra -un compañero de armas muere en su lugar cuando le suplantaba en una guardia- sufre una crisis de conciencia que le hará cambiar de vida, convirtiéndose al sacerdocio y acabando sus días como misionero en Alaska.

Román Gubem ha señalado que la escena concreta en que el protagonista cambia su uniforme de capitán de la Legión por la sotana de cura, *"vino a ser cumplida expresión de la transición de la militancia caqui-azul a la nueva militancia clerical"*. En esos años, la sustitución de los valores y consignas del falangismo por los del nacionalcatolicismo tuvo una gran incidencia en el ciclo sobre la guerra civil y, poco a poco, los sacerdotes comenzaron a adquirir creciente protagonismo en detrimento de los militares y los falangistas. *Balarrasa* sería un título significativo de dicha evolución[193].

El cine clerical, propiciado por la nueva tendencia nacional-católica impuesta en la administración franquista a comienzos de la década, contaba con antecedentes importantes en

---

[191] Fernán-Gómez a Juan Munso Cabus, "Fernando Fernán-Gómez, ese "muchacho" delgadito, de voz campanuda", art. cit.

[192] Fernán-Gómez comenta en sus memorias cómo, a pesar de su extraordinario éxito, la obra fue tachada de ingenua por parte de la crítica, opinión que él mismo compartía si se tiene en cuenta que las maldades, delitos o pecados de la familia burguesa del protagonista se limitaban a que uno de los personajes jugara a las cartas, una chica fumara, otra saliera de noche y el peor se dedicara al tráfico de divisas. *El tiempo...*, II, pág. 63.

[193] *1936-1939...*, cit., pág. 113.

el modelo de propaganda misionera surgido en la segunda mitad de los años cuarenta, títulos entre los que Heredero destaca dos films decisivos: *Misión blanca* (Juan de Orduña, 1945) y la anteriormente citada *La mies es mucha*, en la que Fernán-Gómez había interpretado el papel protagonista (Heredero, pág. 192).

Pero el éxito de *Balarrasa* supuso, además, la puesta en marcha de la empresa Aspa Filins, la cual, bajo el control de Vicente Escrivá, impulsaría a partir de ese momento la producción del cine confesional[194], cuyos principales componentes, por otra parte, resultaban fácilmente localizables:

> "La suya es una religiosidad formalista, instalada en lo que se ha llamado una "liturgia de la piedad" acomodada a los códigos morales del catecismo católico más conservador. Su fuente de inspiración es la tradición milagrera y caritativa de cierta cultura popular española y su referente más nítido son los supuestos valores cristianos enarbolados por los vencedores de la guerra civil. De esta amalgama (ajena a otras corrientes contemporáneas del pensamiento cristiano) y previo reduccionismo, saldrán los esquemas que articulan la inmensa mayoría de las historias." (Heredero, pág. 194)

Balarrasa proponía un proceso de concienciación y arrepentimiento, una "conversión a la fe" como esquema de fácil utilización ejemplarizante y, por lo tanto, corno *"base metafórica idónea para la legitimación indirecta del orden impuesto por los vencedores de la Guerra Civil"*, independientemente de que el "acatamiento a la verdad" fuera de orden religioso, moral o político:

> "Esta mutuación subyacente al esquema narrativo es una constante que reaparece en otros títulos del cine confesional *(El Judas, El canto del gallo, Día tras día, La herida luminosa, Revelación*), pero también en películas folclóricas *(Un caballero andaluz, La rosa roja)*, en el terreno del bandolerismo *(Carne de horca, Amanecer en puerta oscura)* e incluso

[194] Para un desarrollo del tema véase C. F. Heredero, *Las huellas...*, cit., epíg. "La religión como pretexto", págs. 192-203.

en el cine abiertamente político como puede considerarse a *Murió hace quince años*". (Heredero, págs. 195-196)

Todo lo cual confirmaría, en definitiva, la estrecha contaminación genérica y la permeabilidad de fronteras como la característica fundamental del cine español de los años cincuenta:

> "... la permanente contaminación y promiscuidad genérica que constituye una de las más acusadas señas de identidad para el cine de todos estos años. La continua invasión y contagio de unos géneros con otros, los moldes y los resortes que se prestan entre sí, la inmensa cantidad de personajes, situaciones o temas característicos de un género que aparecen en otro contiguo o incluso ajeno a sus esquemas, es una constante que se podrá rastrear a lo largo de muchos metros de celuloide". (Heredero, pág. 20)

Tal y como se ha indicado, *Balarrasa* fue producida, en un principio, por Aspa Films, cuya asociación con Cifesa le permitiría realizar la mayor parte del rodaje en Sevilla Films, unos modernísimos estudios cinematográficos, de los mejores de Europa, en los que solía trabajar la famosa productora valenciana desde 1943. El resto de las escenas fueron rodadas en el seminario de Salamanca. Pero aunque Cifesa comenzó encargándose sólo de la distribución, antes de concluir el rodaje se hizo con la producción íntegra de la película, y una vez visionado todo el material decidió que, excepto las escenas del seminario, el resto debía repetirse en unos escenarios más adecuados a la categoría de los "productos Cifesa". La película, prácticamente, fue rodada de nuevo.

Para Fernán-Gómez los decorados de aquella primera visión eran excelentes, ajustados a la realidad que venía imponiendo en Europa el neorrealismo italiano. El problema fue que los interiores señoriales del barrio de Salamanca, y las "salas de fiesta" resultaron para Cifesa demasiado pobres, convencida de que su prestigio y el propio gusto del público exigían decorados mucho más "lujosos". A pesar de que el director, José Antonio Nieves Conde, trató de defender al decorador, prevaleció la opinión de la casa productora, y con un nuevo

profesional habituado a los gustos de Cifesa, rodeados ya del lujo "imprescindible", se repitió casi todo el rodaje. Por ello, hubo que sustituir también a algunos actores que debían cumplir otros compromisos, como fue el caso de Alfredo Mayo, reemplazado por Eduardo Fajardo (II, pág. 61).

En opinión de Fernando Fernán-Gómez el guión de la película ofrecía posibilidades interesantes:

> "Desde la primera lectura de Balarrasa me pareció que se trataba de un guión convencional, muy adecuadamente escrito, muy bien estructurado, en el que alternaban hábilmente la comedia y el melodrama y que contaba con todos los elementos necesarios para interesar a un amplio sector del público de entonces. Algunos de sus personajes -como los de José María Rodero, Manolo Morán, los dos alcanzaron grandes éxitos personales en esta película- y el mío estaban diseñados con gran acierto para despertar la atención y la simpatía de los espectadores." (II, pág. 61)

El guión se ajustaba a las pretensiones por conseguir una obra bien hecha, de considerable perfección formal. Como apunta Fernán-Gómez, es muy posible que fuera ésta la razón por la cual se eligió a José Antonio Nieves Conde como director de la película, porque, a pesar de lo escaso de su trabajo anterior, se le reconocía como uno de los mejores técnicos del cine español del momento.

También en 1950 Fernando Fernán-Gómez participó en el rodaje de El último caballo, de Edgar Neville, película que fue galardonada con el Premio del Círculo de Escritores Cinematográficos al mejor actor (Fernando Fernán-Gómez) y al mejor argumento original, y que, debido a toda una serie de impedimentos burocráticos -los cuales, como ya vimos, venían siendo habituales en las obras de Neville-, sería presentada finalmente fuera de concurso en el Festival de Cannes de 1951, lo que no impidió que fuera una de las cintas más ovacionadas por los espectadores.

Por su trascendencia, esta película de Edgar Neville merece, sin duda, especial detenimiento.

La pretensión del director era, según él mismo indicó, poder situar el film en una línea intermedia entre Carlos Arniches y Charles Chaplin:

> "A nuestro público se le juzga, corrientemente, con demasiada ligereza. Se cree que no va a poder entender la poesía o la sutileza en el cine. El estreno de *El último caballo* ha demostrado lo contrario. Nuestro público es inteligente y agudo. *El último caballo* se encuentra en la línea de los films de Chaplin y en el humor de Arniches. Yo creo que no hay humor si no hay poesía. Y que el humor no es cosa de minorías. Mi película da muy bien la sensación de lo poético."[195]

Línea de sutileza poética que redundó en un producto singular, de intenciones un tanto ambiguas[196], pero que rompía ciertamente con la temática dominante en la década anterior, presentando algunos reflejos de la sociedad española casi inéditos en nuestro cine y que supusieron, por tanto, un tímido antecedente del neorrealismo español:

> "... la perspectiva del hambre, la explotación empresarial, la inseguridad en el empleo, la congelación de los salarios, la carestía de la vida, el estraperlo a costa de la penicilina, ... elementos que conviven con una ubicación en el escenario natural de Madrid (la plaza de Callao y la de Cortes, la Gran Vía, las calles de Alcalá y Cruzada) que ha dado pie, en numerosas ocasiones, a considerar *El último caballo* como una pieza precursora de la aproximación neorrealista ensayada por el cine español a partir de esa fecha." (Heredero, pág. 237)

---

[195] Declaraciones de Edgar Neville publicadas en *Cámara*, núm. 191. *Apud* J. Pérez Perucha, *El cinema...* cit., pág. 104.

[196] Precisamente esta ambigüedad de intenciones hace, según C. F. Heredero, que la película sea contemplada desde perspectivas diferentes según los analistas y estudiosos de la misma. Si Román Gubem la interpreta como *"un lamento romántico de coloración filotibertapia"*, José Enrique Monterde la considera *"un ácido alegato contra la modernización"*. Dos lecturas cuyo punto en común sería el definirla *"bajo la apariencia de una fábula en forma de sainete popular sobre las transformaciones socioeconómicas en ciernes, la deshumanización de la "vida moderna" (¡en la España de 1950!) y la nostalgia de una existencia teñida de idealizado bucolisrno". Las huellas...,* cit., pág. 236.

El último caballo culminaba, dentro de la producción de Edgar Neville, un camino de cierta reelaboración del género sainetesco, actualizado con una visión más directa, irónicamente crítica, de la realidad social del momento:

> "Por esta vía se produce el intento de asimilación neorrealista del sainete: un ensayo que permite reelaborar algunos rasgos formales del género para su reciclaje como sustento de una aproximación crítica hacia la realidad circundante. Este camino, que es anticipado tímidamente por algunos títulos de Neville filmados en la década anterior, que conduce hasta *El último caballo* (1950) y que diez años después se prolonga en *Mi calle*, será sustanciado por Luis García Berlanga a partir de *Esa pareja feliz* (1951)." (Heredero, pág. 236)

No obstante, la irónica mirada de Neville se mantenía dentro de los límites permitidos por la censura, permaneciendo *"más cerca de la fábula irónica sutilmente anticipatoria que de una voluntad testimonial forzosamente anacrónica"*[197] pese a lo cual, deberá sufrir los impedimentos impuestos por la administración que vetará su presentación oficial al festival de Cannes.

Clasificada en 1ª Categoría por la censura, fue estrenada el veinticuatro de noviembre de 1950 y logró permanecer en cartel en dos salas, simultáneamente, durante catorce días[198].

Ese mismo año Fernán-Gómez se daría a conocer también como autor teatral, y en el verano de 1950 se estrena en el Teatro Gran Vía de Madrid su obra *Marido y medio* (recordemos que su primera obra, *Pareja para la eternidad*, no llegó a representarse). El

[197] C. F. Heredero comenta, siguiendo una argumentación de José Enrique Monterde, que "esta vena individualista y suavemente iconoclasta, que en realidad no circula demasiado lejos de la añoranza autárquica tamizada por el talante cosmopolita de Neville, unida a las ingenuas pinceladas críticas diseminadas a lo largo de la narración, permite a la película moverse entre la comedia populista preneorrealista italiana y las tradiciones costumbristas del casticismo madrileño". *Ibidem*, pág. 237.

[198] J. Pérez Perucha, *El cinema...*, cit., pág. 55.

repertorio estuvo compuesto por Milagros Leal, Salvador Soler-Mari, María Asquerino, María Dolores Pradera y el propio Fernán-Gómez, quien también se haría cargo de la financiación.

Definida por el propio autor de "comedia frívola", estaba inscrita en la Enea del llamado "teatro comercial", intentando emular los estilos de Jardiel Poncela, Óscar Wilde, Martínez Sierra, Tono y Mihura. Pero hacer un teatro exclusivamente comercial, creyendo que era suficiente con conocer los resortes y la estructura de este tipo de obras, no resultó como el autor esperaba:

> "Estaba convencido de que aquello era muy fácil. Con unas cuantas confidencias sobre la carpintería teatral que le había sonsacado a Jardiel Poncela en el saloncillo del teatro de la Comedia y lo que aprendí de algunas obras del mismo género que me sirvieron de modelos, podía ser que no alcanzase un gran éxito, pero que lograba una comedia tan aceptable como las demás que se estrenaban, y que divertiría mucho al público, era seguro. Financié yo mismo el estreno. Todas las críticas fueron adversas; y en cuanto a la reacción del público, es imposible saber nada, porque durante los quince días de representaciones no acudió." (II, págs. 138-139)

Fue Carlos Llopis quien le advirtió de lo perjudicial que habían resultado para él las tertulias del Café Gijón. Ser contertulio de Camilo José Cela, José García Nieto, Ruiz Iriarte, Mercedes Fórmica, Eugenia Serrano, Gerardo Diego, ... avivó unas expectativas que, naturalmente, no se conformaron con *"una simple comedieta al uso, que perseguía sólo la eficacia"*:

> "Aprendí que lo del "teatro comercial" no era tan fácil como me había imaginado y decidí que si no pensaba abandonar mi vocación de autor teatral debía ser más exigente conmigo mismo ya que el no serlo no me ponía en la ruta de los grandes beneficios. Lo fui tanto, que hasta veinte años después no empecé a escribir otra obra, *La coartada*". (II, pág. 139)[199]

Su asistencia continuada al Café Gijón, concretamente a la tertulia poética, contribuyó a que muy pronto fuera considerado como un "actor intelectual". Un permanente interés que sería

[199] En la entrevista con Juan Tébar, Fernán-Gómez se muestra todavía más elocuente al afirmar: *"[al estreno] no acudió casi nade. Ahora podríamos decir en su descargo que coincidió con un Campeonato Mundial de Fútbol. Entonces no había televisión pero lo daban por la radio, y todo el mundo lo oía. Sin embargo, eso no tiene que ver, y además en seguida lo consideré una lección: no era tan fácil hacer un teatro exclusivamente comercial creyendo que uno conoce los resortes y cogiendo el esquema de otras obras, sabiendo dónde ha colocado los chistes el otro autor. Y segundo: no vale la pena intentarlo si va en contra de lo que uno piensa y de lo que uno siente. Es mucho más divertido hacer lo que uno siente aunque luego no resulte nada rentable, que arriesgarse a la otra aventura.. que puede resultar igual de poco rentable..."*. *Fernando Fernán-Gómez, escritor...*, cit., pág. 90.

ensalzado por Eugenio Montes en una cena homenaje que los contertulios del Café ofrecieron al actor, cuya actitud había inducido a otros actores y actrices a seguir su ejemplo, *"hasta convertir aquel Café en un ágora de escritores, actores, pintores, ... Por primera vez, desde hacía muchos años, los cómicos y los poetas se reunían en el mismo café"* (II, págs. 134-135).

Durante los años cincuenta, los cómicos acudieron al Café de forma lenta pero constante, y Fernán-Gómez; recuerda cómo en los años sesenta se irían escindiendo de la vieja tertulia los novelistas y dramaturgos, *"quedando solos los poetas en su rincón"*. La tertulia se convirtió en *"la plaza de una ciudad de la Grecia antigua"*, en un verdadero *"criadero de amistades"*:

> "Recién terminada la guerra civil española, cuando más petulantes, agresivos y peligrosos se mostraban los vencedores, cuando las canes de Madrid y las de España entera estaban empapeladas con la consigna "Hay que rehacer en los campamentos la España deshecha en los cafés", fue cuando el joven poeta lírico José García Nieto, ese hombre inofensivo, de elegancia atildada, abrió tertulia en el Café Gijón." (II, págs. 137-138)

Pero si Fernando Fernán-Gómez no ha querido nunca reconocer ningún tipo de influencia de las "exigente" tertulias literarias del Gijón en la creación de *Marido y medio*[200],

[200] Entre las primeras comedias de Fernán-Gómez, Miguel Medina Vicario menciona *Pareja para la eternidad*, *Marido y medio* y una obra titulada *Delito de sangre*, que fue iniciada y abandonada en el segundo acto y cuya historia se enmarcaba en la Guerra Civil Española, tema que hubiera dificultado enormemente cualquier posibilidad de estreno en aquella época. Este drama comenzado y no rematado sería, en opinión de Medina Vicario, tan interesante como cualquier otra obra finalizada, pudiendo desentrañar igualmente la sutil dialéctica que cada creador establece con sus criaturas.

"Fernando Fernán-Gómez: la apasionada fidelidad por el teatro", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 106.

sí ha considerado su primera novela *El vendedor de naranjas* como el último fruto de las cosechas del Café.

Esta novela, publicada en 1961 por el editor Giner, amigo y contertulio, tuvo, como veremos, una mínima tirada y una mínima difusión, quizá limitada enormemente por tratarse de una novela de sátira profesional de un mundo determinado, como era en este caso el mundillo cinematográfico español de los años cincuenta, con todo el misérrimo ambiente que lo envolvía. Con prólogo de Juan Tébar, que ya en 1984 propuso a Fernán-Gómez una nueva publicación ante un olvido totalmente injustificado[201], la novela fue reeditada en 1986[202].

Pero su incipiente faceta como escritor no eclipsó en ningún momento su absoluta dedicación al cine.

La gran popularidad que le concedió *Balarrasa*[203], quizá influyera decisivamente en el hecho de que dos noveles directores, Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, le propusieran protagonizar, junto a la actriz Elvira Quintillá, *Esa pareja feliz*, la primera película que dirigieron juntos en 1951.

¿Qué supuso esta película en el panorama cinematográfico de la época, y en la propia trayectoria profesional de Fernando Fernán-Gómez?

Bardem y Berlanga habían escrito anteriormente otros guiones cinematográficos. Juan Antonio Bardem recuerda, en este sentido, un encargo de Carlos Serrano de Osma que comenzó a rodarse pero que nunca se concluyó por falta de medios, *Cerco de ira*, protagonizado por Florentino Soria y Agustín Navarro, y *La huida*, un guión que no llegó a ser más que un simple proyecto[204]. Tras ello surgiría *Esa pareja feliz*.

---

[201] J. Tébar, *Fernando Fernán-Gómez, escritor...*, cit., pág. 101.

[202] Fernán-Gómez, *El vendedor de naranjas*, Madrid, Tebas (Cies), 1961; Madrid, Espasa-Calpe (Selecciones Austral), 1986.

[203] Fernán-Gómez comenta que tras el estreno de la película, y durante cerca de dos años, la radio repetía el eslogan: "*Balarrasa* divierte, *Balarrasa* subyuga, *Balarrasa* emociona". " gente lo reconocía por la calle, y ya no sólo le llamaban "el que se muere en *Botón de ancla*", sino Balarrasa. *El tiempo...*, II, pág. 64.

[204] Juan Antonio Bardem a C. Cañeque y M. Grau, *¡Bienvenido,...!*, cit., pág. 187.

La película estaba inspirada, según el propio Bardem, en *Navidades de julio*, de Preston Sturges; *Antoine et Antoinette (Se escapó la suerte)*, de Jacques Becker; *Soledad*, de Paul Fejos, y *De hoy en adelante (Own words)*, de John Berry. Con ello se hacía referencia a un tipo de cine de los años treinta, sobre todo europeo, en el que aparecieron con frecuencia problemas relacionados con la clase trabajadora, y se limitaba en mucho la posible influencia del neorrealismo italiano (por entonces desconocido para los autores), reconociendo la impronta de un realismo más genérico, que les llegaba a través de los trabajos de Camé y Prévert[205]. Además, hay que tener en cuenta que las mismas las circunstancias determinarían también el carácter final de un proyecto que comenzó siendo más dramático que cómico:

> "*[Esa pareja feliz]* inicialmente iba a ser mucho más dramática de lo que luego llegó a ser, entre otras cosas porque la productora, Altamira, decidió producir antes *Día tras día* de Antonio del Amo, un director más seguro que nosotros. Ello nos obligó a tener el guión en las manos durante un año, lo que, tal vez por aburrimiento, hizo que lo fuéramos transformando en una especie de comedia. A mí personalmente me gustaba más la primera versión. Esa sí que hubiera podido estar verdaderamente próxima al modelo neorrealista."[206]

En este sentido, Pedro Beltrán ha señalado la semejanza entre *Esa pareja feliz* y *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* (Luis García Berlanga, 1952), proyectos que terminaron convirtiéndose en comedias ante la imposición de los productores, aunque en ambas persistiera, finalmente, una doble dimensión cómico-dramática[207].

Desde la primera escena, la película pretendía ser una crítica al cine franquista de la época; había en ella, en palabras del propio Bardem, *"una voluntad clara de meterse con el cine que se hacía en España. Era el cine de cartón-piedra que hacía Cifesa."*[208]

---

[205] *Ibidem*, pág, 186.

[206] *Ibidem*, pág. 187.

[207] Pedro Beltrán a C. Cañeque y M. Grau, *¡Bienvenido...!*, cit., pág. 233.

[208] Juan Antonio Bardem a C. Cañeque y M. Grau, *¡Bienvenido...!*, cit., pág. 187.

Respecto a la enorme influencia del film de Bardem y Berlanga en el desarrollo posterior del cine español, sería interesante comentar la opinión de Carlos F. Heredero, para quien considera la década de los años cincuenta tendría su comienzo, realmente, en 1951, fecha en la que aparecieron tres películas paradigmáticas: *Alba de América*, *Surcos* y *Esa pareja feliz*, cuyos directores (Juan de Orduña, José Antonio Nieves Conde, Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, respectivamente) serían representativos de otras tantas generaciones correlativas de cineastas que caracterizarían este período:

> "Tres obras que expresan, respectivamente, el comienzo de la agonía para el ciclo historicista desarrollado al amparo y para justificación de la autarquía; la plasmación y metabolización más caracterizada de la influencia neorrealista dentro de la producción nacional, y, finalmente, los primeros brotes del regeneracionismo inyectado por el todavía incipiente y tímido relevo profesional." (Heredero, págs. 16-17)

Dicha dinámica tendría su propio correlato en el desarrollo político, económico y social del país, siendo especialmente significativa la remodelación del Gobierno realizada en el mes de julio y que supuso la creación del Ministerio de Información y Turismo, y el relevo en la cartera de Educación, a la que accedió Joaquín Ruiz Giménez, *"dos hechos decisivos para la apertura de importantes contradicciones internas por las que empiezan a moverse nuevas realidades cinematográficas y culturales"* (Heredero, pág. 17).

En agosto de 1951 José María García Escudero fue nombrado Director General de Cinematografía y Teatro, y su política, de cierto talante reformista, condicionó el desarrollo cinematográfico inmediatamente posterior. Por otro lado, en esta fecha comienza el desmantelamiento aislacionista internacional de la dictadura, que también tendrá reflejos en la industria cinematográfica nacional, como, por ejemplo, en el avance progresivo de la coproducción con diferentes países.

Por su parte, 1961 marcaría -de nuevo Heredero- la fecha límite de esta "década" de once años, pues es el año de aparición de *Plácido y Viridiana*:

> "... la primera supone el acceso definitivo a la madurez y un quiebro notorio en la trayectoria de Berlanga tras el agotamiento del modelo regeneracionista, con la consiguiente apertura de un nuevo horizonte que recibe la herencia de Azcona y de Ferreri; la segunda resulta ser una inteligente jugada corsaria y heterodoxa por parte de Buñuel, y el escándalo beato-reaccionario que genera en Cannes acaba propiciando la defenestración de Muñoz Fontán como Director General de Cinematografía... antesala directa, tras un efímero interregno, del regreso de García Escudero al timón legislativo del cine español en julio de l962." (Heredero, págs. 17-18)

A finales de los años cincuenta, mientras los modelos y estructuras fílmicas de esta década acabarán sucumbiendo tanto a la represión como a sus propias contradicciones internas, comenzarán a surgir, como veremos, nuevos impulsos creadores que, motivados especialmente desde las aulas del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), contarán con el regreso de José María García Escudero a la Dirección General de Cinematografía, con la subdirección de Florentino Soria, y con la relativa tolerancia de Manuel Fraga Iribarne, recién incorporado al Ministerio de Información y Turismo. Todo ello propiciará, a partir de 1963, el surgimiento del llamado Nuevo Cine Español[209].

Esa pareja feliz supuso una ruptura con la tradición, entre otras cosas, por su vertiente temática. Como indica José Enrique Monterde, no era nada frecuente en el cine de la época presentar unos protagonistas de clase trabajadora y en situación económica precaria,

[209] En este sentido, Manuel Villegas López ha subrayado el hecho de que este Nuevo Cine Español fuera impulsado por personas e instituciones concretas, que permitieron la consecución práctica de unas concepciones que, aunque preexistentes, resultaban inviables. El nuevo cine español no surgía desde abajo, respondiendo a esa profunda e irrenunciable necesidad de renovación, sino que había sido promovido desde la misma Administración. Fue sobre todo desde 1964, con las nuevas ordenaciones de protección cinematográfica, cuando se inició realmente el lanzamiento del nuevo cine. Simultáneamente, se revitalizó el Instituto de Experiencias e Investigaciones Cinematográficas con la nueva denominación de Escuela Oficial de Cine; se puso en marcha la Filmoteca Nacional; se ordenó la apertura de los cine clubs; se crearon salas especializadas o de ensayo. Toda una serie de hechos a los que Manuel Villegas añade otras dos circunstancias favorables: la creación de un público que aseguraba la recepción, y la existencia de productores dispuestos a afrontar decididamente el nuevo cine español: Elías Querejeta, José María Otero, Alfredo Matas. *Aquél llamado Nuevo Cine Español*, Madrid, Ediciones J. C., 1991, págs. 54-55.

unos trabajadores-pobres que lo son al principio y al final de la película, subrayando con ello la inestabilidad laboral y la angustia por el trabajo[210]. Y aunque la moraleja final de la película resultó totalmente asumible por el sistema (en último término se venía a decir que la riqueza no produce la felicidad), aun no tratándose de un cine revolucionario, no era tampoco una visión típica del cine de la época, pues en este último caso sí se hubiera producido el deseado ascenso social de los protagonistas: *"Después de su sueño vuelven al mismo sitio. Exactamente igual que en* ¡Bienvenido, Mr. Marshall! *De hecho,* Esa pareja feliz *y* Bienvenido *comparten el mismo argumento, la diferencia es que en la primera se sueña individualmente y en la segunda el sueño es colectivo"*[211].

Lo que sí se podía considerar típicamente neorrealista era su final agridulce, con esa mezcla de fracaso y esperanza.

En España el neorrealismo italiano llegó tardíamente. José Enrique Monterde, a la hora de situar *Esa pareja feliz* en un contexto definido, señala tres momentos claramente distinguibles en la difusión y aceptación de los modelos neorrealistas en nuestro país[212]. En un momento inicial, cuando el neorrealismo es una moda internacional propia de los círculos intelectuales, ya hay una producción cinematográfica que habría que situar en los años 1949-1950, y que se plasmaría en películas como la mencionada *El último caballo*, de Edgar Neville, *Día tras día*, de Antonio del Amo, e incluso algunos aspectos de *Las aguas bajan negras*, de José Luis Sáenz de Heredia o *La calle sin sol*, de Rafael Gil. En 1951 comenzaría una segunda etapa en la que el neorrealismo pasa de ser otra de las muchas modas del cine internacional a un modelo o propuesta de cine realista. Ahora se trata ya de cineastas jóvenes, nuevos, entre los que hay que situar a Bardem y Berlanga y, sobre todo, al José Antonio Nieves Conde de *Surcos*, considerada por buena parte de la crítica como la película más importante del neorrealismo español de esta etapa, período que se prolongaría hasta finales de los cincuenta, con las primeras películas de Marco Ferreri. Para José Enrique Monterde, el director italiano concluye un período definido con un neorrealismo muy relativo, al existir la presencia de elementos autóctonos muy diferentes. En *El pisito* y *El cochecito,* de Marco

[210] José Enrique Monterde a C. Cañeque y M. Grau, *¡Bienvenido...!*, cit., pág. 272.

[211] *Ibidem*, pág. 273.

[212] *Ibidem*, págs. 263-269.

Ferreri, como en *Plácido* y *El verdugo*, de Luis García Berlanga, se aprecia un cambio hacia un sentido del humor más español, un humor negro que no está en el neorrealismo, al menos como característica fundamental. Marco Ferreri, Rafael Azcona y Luis García Berlanga cerrarían la segunda etapa para dar paso a la tercera, que se iniciaría en 1959-1960 con el estreno de *Los golfos*, de Carlos Saura. Película en la que se recuperan ciertos elementos de la tradición neorrealista, aunque también se observa una nueva orientación hacia otras vías de cine europeo, el *free cinema* y la *nouvelle vague*.

El neorrealismo trajo a España, ante todo, un intento de buscar la fuente de inspiración en la vida cotidiana. Un sector de la crítica ha hecho hincapié en que el modelo foráneo sirvió, en realidad, para potenciar algunas vías relacionadas con un realismo que conectaba más con la tradición española que con la italiana. De nuevo el sainete era renovado y revitalizado, y lo esencial español se unía a nuevos usos de universalismo, a una temática de subjetivismo social, un lenguaje cinematográfico de imágenes intemporales, una nueva expresividad e intelectualismo, aunque éste no llegará nunca a suplir el característico vitalismo español[213].

Así lo entiende también Fernando Fernán-Gómez; cuando comenta:

> "Han pasado ya muchos años desde que Bardem y Berlanga con *Esa pareja feliz*, *¡Bienvenido, Mr. Marshall!*, *Calle Mayor* y *Calabuch* renovaron el cine español. Y lo renovaron no sólo con la influencia del neorrealismo italiano, sino recurriendo a una fuente muy española: el sainete, uno de los géneros más castizos del humor teatral nacional. Bardem incluso recurrió a Arniches, aunque tiraría pronto por otros derroteros, pero Berlanga insistiría en esa línea. Y renovaron no sólo el cine español, sino también el concepto de sainete como género dramático. Podría decirse que en su versión cinematográfica el género se hacía algo más culto, más irónico, con un propósito no de servicio a la supuesta moral convencional del público, sino a la moral de los autores. Y lo que el género perdía en popularidad, lo ganaba en sinceridad, en riqueza de intenciones." (II, págs. 67-68)

[213] Véase M. Villegas López, *Aquél llamado...*, cit., págs. 130-134.

La época se prestaba especialmente a una reacción que aliviara, entre otras cosas, las presiones del cine folclórico, el religioso, el bélico o el histórico. Este último se había convertido en paradigma del cine español desde que en 1945 le dejara paso el cine de comedia, que, en comparación, había resultado cualitativamente superior, contando además con la dura presión de la producción norteamericana.

Con su siempre peculiar visión de los hechos, Fernán-Gómez explica en el siguiente párrafo hasta qué extremo llegó la pertinaz influencia del cine norteamericano:

> "En el caso del neorrealismo, aunque se recibieran aires de Italia, no se trataba de una simple imitación, como en el caso del americanismo, ya que una de las condiciones de esa tendencia era llevar la mirada cerca, al entorno, a la vida real, a la que uno por sí mismo ha comprobado como real. Un ejemplo de esto puede ser la pelea callejera en *Surcos*, de Nieves Conde. Allí dos hombres se pegan. Pero no se pegan como gánsters de Chicago o como vaqueros del Oeste: se pegan como dos ciudadanos de Madrid. Los que tenían tendencia a imitar el cine americano, por creer que únicamente aquello era lo cinematográfico, llegaron a pretender que las películas españolas fuesen dobladas por los actores que doblaban a los actores americanos, porque así al público, al oír en las bocas de los españoles las voces de Gary Cooper o de Rita Hayworth, la película les parecería más americana; en fin, más película." (II, pág. 67)

En España, quizá con la excepción de Surcos, no se dio un neorrealismo dramático, representado por títulos como *Roma, città aperta* o *La terra trema*, sino que la comedia se impuso de nuevo aunque por cauces diferentes[214]. La censura hacía inviable la proyección más dura y acre, y prueba de ello fueron las dificultades por las que atravesó la mencionada

[214] C. F. Heredero, siguiendo el estudio de José Enrique Monterde, *El neorrealismo en España. Tendencias realistas en el cine español* (Tesis doctoral inédita, Barcelona, Junio, 1992), realiza un análisis de lo que denomina la "imposibilidad neorrealista" en el cine español, en el que *"1a ambivalencia entre los factores que pueden estimular el despegue neorrealista (la debilidad financiera de la industria por un lado; la presión de la élite disidente por otro) y las cortapisas contrarias (clientelismo político del sector de la producción; barreras férreas para la libertad de expresión) van a determinar los cauces de tránsito y la naturaleza del empeño". Las huellas...*, cit., pág. 290.

película de José Antonio Nieves Conde y la dimisión de José María García Escudero como Director General de cine.

Surcos planteaba una de las cuestiones más sugestivas y graves del momento en la vida española, como era la constante emigración campesina a la ciudad, y todos los problemas que surgían en tomo al estraperlo y la prostitución. Considerada como caso aislado en el neorrealismo español, José Enrique Monterde ha relacionado la escisión entre neorrealismo rosa y neorrealismo duro en el cine español con su propio contexto histórico. El neorrealismo italiano, en rigor, llegó a España muy tarde, cuando en Italia ya casi no existía, y cuando aparecía en fase de disgregación. Por una parte, se afirmaron individualidades, como Rossellini, Antonioni, Fellini o Visconti -de las cuales, salvo alguna excepción, no se había visto nada en nuestro país- y, por otra, apareció, en contraposición al neorrealismo duro de la primera etapa, el neorrealismo rosa protagonizado, por ejemplo, por Sofía Loren. Dicha escisión, especialmente característica del neorrealismo español, podría observarse en el mismo guión de *Esa pareja feliz*, inicialmente dramático y, sólo después de varios tratamientos, transformado en una comedia[215].

No obstante, aun descartando el posible radicalismo de la película de Bardem y Berlanga, y, por lo tanto, limitando al máximo su carácter rupturista, su obra no se ajustaba tampoco a la visión típica del cine de la época, presentándose como un peculiar revulsivo, símbolo de aquellos años. Como ha indicado Pedro Beltrán:

> "Cuando se quiera estudiar la psicología colectiva en la España del protoconsumismo, en la era del despegue publicitario y de los primeros concursos radiofónicos, habrá que acudir siempre a dos filmes: *Esa pareja feliz* e *Historias de la radio*, de Sáenz de Heredia. Y para explicar lo que fue la censura a la insólita escena del beso cortado en *Esa pareja feliz*. Y para documentar lo que fueron los pasillos del poder durante el tardo franquismo habrá que remitir a *La escopeta nacional*"[216].

[215] José Enrique Monterde a C. Cañeque y M. Grau, *¡Bienvenido...!*, cit., págs. 264-265)

[216] Pedro Beltrán a C. Cañeque y M. Grau, *¡Bienvenido...!*, cit., pág. 238.

En un sabroso comentario de sus memorias, Fernando Fernán-Gómez relata el momento en que Juan Antonio Bardem, Ricardo Muñoz Suay y Luis García Berlanga le pidieron que recomendara *Esa pareja feliz* a Wenceslao Fernández Flórez, por entonces miembro de la Junta Clasificadora de películas. Fernán-Gómez conocía la admiración que el film había suscitado en el escritor, a quien había conocido durante el rodaje de *El destino se disculpa* (José Luis Sáenz de Heredia, 1945), y con quien había compartido alguna entrevista radiofónica a raíz del estreno de la misma. En palabras del propio Fernán-Gómez, la opinión de Wenceslao Fernández Flórez sobre el cine español del momento fue, curiosamente, *"que olía a cocido. Me sorprendió que dijera aquello, ya que a mí me parecía que éste debía ser el olor natural de nuestro cine, como también era el olor de algunas de sus novelas, que yo admiraba"* (II, págs. 69-70).

A pesar de las gestiones realizadas, y de contar con Fernando Fernán-Gómez como actor de moda, la distribución resultó dificilísima.

Juan Antonio Bardem recuerda que el pase privado, realizado una vez concluida la película el 12 de octubre de 1951 en el cine Pompeya de Madrid, tuvo tanto éxito que se repitió a la mañana siguiente. Pero después hubo de someterse a la Junta de Calificación y Censura, cuya nota de "Segunda B", dificultaba enormemente la distribución comercial. A pesar de ello, el éxito que consiguió en pequeños circuitos sirvió finalmente para que, a través de Ricardo Muñoz Suay, unos productores, entre ellos Francisco Canet, se interesaran por los autores. Los mismos a quienes Bardem y Berlanga presentaron en un principio su guión de *¡Bienvenido, Mr. Marshall!*[217]

En 1951 Fernando Fernán-Gómez intervendría asimismo en otros proyectos cinematográficos, pero que poco tenían que ver con la película de Bardem y Berlanga, aunque en ocasiones los guionistas o los cineastas comprometidos en el proyecto prometieran un resultado diferente: el musical *Me quiero casar contigo*, de Miguel Mihura, que en opinión de Fernando Lara y Eduardo Rodríguez fue injustamente valorado por la crítica del momento"[218];

[217] Juan Antonio Bardem a C. Cañeque y M. Grau, *¡Bienvenido...!*, cit., pág. 188.

[218] Fernando Lara y Eduardo Rodríguez ensalzan el magnífico guión de Miguel Mihura, que *"trazado con humor y sentido de la ironía [...] resulta verdaderamente modélico -excepto un cierto bache en su mitad-, a un nivel digno de la comedia clásica norteamericana"*. A menos que en su pase a la pantalla se dulcificase en exceso -riesgo imposible de confirmar por la irremediable pérdida del negativo y las copias de la película-, es considerado un guión absolutamente sorprendente en la España de comienzos de los años cincuenta, pues la beligerancia del autor frente al matrimonio queda expresada con absoluta nitidez, en una época en la que, precisamente, consagrada la influencia del sector demócrata-cristiano dentro de las llamadas "familias del régimen", la "célula familiar" era uno de los sacrosantos pilares del franquismo. Por todo ello fue "condenada" oficialmente a 2ª. Categoría e, inexplicablemente, despreciada por una crítica que no supo valorar su verdadero alcance. *Miguel Mihura en el infierno del cine*, Valladolid, 35 Semana Internacional de Cine, 1990, págs. 182-193.

El sistema Pelegrín, guión escrito por Wenceslao Fernández Flórez que no pudo superar la mediocre realización de Ignacio F. Iquino, o la película *Rebeldía*, dirigida ya en 1953 por José Antonio Nieves Conde, con guión de José María Pemán y Gonzalo Torrente Ballester.

Tras esto, a Fernán-Gómez le ofrecieron papeles secundarios en dos películas internacionales, ambas coproducciones rodadas en Roma: una ítalo-franco-española, *La conciencia acusa*, dirigida por el realizador austríaco George Wilhelm Pabst, y la versión italiana de *Los ojos dejan huellas*, de José Luis Sáenz de Heredia. Su intervención en esta última coincidió con el comienzo del rodaje de la película de Pabst, ya contratada desde España.

La conciencia acusa, en la que Fernán-Gómez debía interpretar a un joven jesuita que atravesaba una crisis de fe, resultó una de las tardías y extrañas cintas del director vienés y fue finalmente un absoluto fracaso.

> "La gran coproducción ítalo-franco-española no significó nada en mi carrera, no me sirvió para nada. Señaló el declive final del genio cinematográfico de G. W. Pabst. No interesó ni a la crítica, ni a los aficionados, ni al gran público, ni en Italia, ni en Francia, ni en España. Tuvo muchos títulos: primero, como he dicho, *Tres días son poco*; después *La voz del silencio*; en España, *La conciencia acusa*; en Francia, *La casa del silencio*. Un crítico francés dijo que en vez de *La casa del silencio* se debería haber llamado *La casa del sueño*." (II, pág. 96)

Al término del rodaje, Pabst sugirió al actor español que le propusiera alguna idea para una próxima colaboración. Aunque el proyecto no se llevó nunca a cabo, es interesante

mencionar que Fernán-Gómez le comentara entonces su "antiguo proyecto" sobre una especie de compendio cinematográfico de la novela picaresca española (II, pág. 89)[219].

Durante su estancia en Roma Fernando Fernán-Gómez compaginó sus compromisos cinematográficos con su afición por la escritura. Redactó las notas del diario que se había comprometido escribir para *Revista Internacional de Cine*, dirigida por su amigo y contertulio del Café Gijón, Manuel Suárez Caso[220], y compuso los únicos versos publicados hasta el momento, *A Roma por algo*, aparecidos como separata a la revista de José García Nieto, *Poesía Española*, en 1954.

Tanto en el libro de poemas como en el diario se advertía una evidente nostalgia porque, según recuerda Fernán-Gómez, la estancia en Roma se prolongó más de lo previsto, debiendo permanecer en la capital italiana durante unos cuatro meses. El hecho de ser el actor menos cotizado en la película del famoso director vienés, hacía que los retrasos de rodaje siempre coincidieran con su trabajo, y las horas pasaban en Roma, sin rodar, esperando la próxima sesión y soportando un verano sofocante[221]. Juan Tébar ha definido su libro de poemas como *"hermoso y un poco triste"*, con referencias constantes a su abuela, doña Carola, a su hijo y, sobre todo, con reflexiones sobre la soledad[222].

Fernando Fernán-Gómez nunca se ha considerado un gran versificador. Para él, su comedia *Del Rey Ordás y su infamia*, estrenada en 1983 está versificada en romance, *"que es lo más fácil"*, y *A Roma por algo,* en verso libre, *"que también es más fácil que la poesía seria, endecasílabos, un soneto"* (I, pág. 87). Aparte de su innegable modestia, su opinión estaría relacionada de nuevo -si no condicionada-, por las influencias recibidas en la tertulia del Café Gijón, la mencionada tertulia de José García Nieto:

---

[219] Este proyecto será retomado por el autor veintidós años más tarde en su versión cinematográfica (la serie televisiva *El Pícaro*, emitida en 1974), y cuarenta años después en un montaje teatral *(El Pícaro. Aventuras y desventuras de Lucas Maraña*, texto escrito por Fernán-Gómez, estrenado en 1992).

[220] Fernán-Gómez, "Diario de Cinecittà", *Revista Internacional del Cine*, núms. 6-7 (Noviembre-Diciembre, 1952).

[221] Fernán-Gómez a Juan Tébar, *Fernando Fernán-Gómez, escritor...*, cit., pág. 86.

[222] *Idem*.

> "Y en aquellos tiempos de la tertulia, me acuerdo de haberse comentado que yo hice eso en verso libre, porque la medida, lo que les interesaba a la mayoría de ellos, garcilasistas partidarios de una poesía muy clásica, muy rimada, muy exigente, era algo dificilísimo para un principiante..." (II, pág. 87)

En 1953 Fernando Fernán-Gómez amplía nuevamente sus horizontes y debuta como director teatral con la obra de Carlos Llopis *La vida en un bloc*, una comedia que, como él mismo ha indicado, supuso su consagración como primer actor de teatro, pues a pesar de lo accidentado del estreno, la obra resultaría finalmente un verdadero éxito[223].

Esta tarea iría unida a la formación de una compañía teatral propia que, creada junto a Analía Gadé, Fernando Fernán-Gómez mantendrá de forma ininterrumpida hasta 1970[224]. Las dos primeras obras que dirige como primer actor empresario en el mismo Teatro de la Comedia son *El señor vestido de violeta* de Miguel Mihura -cuando todavía era un humorista de vanguardia y no el autor comercial de obras posteriores- y *La torre sobre el gallinero* de Vittorio Valvino, una comedia con la que el actor ya había obtenido un gran éxito en la única representación del Teatro de Ensayo del Instituto Italiano de Cultura. El problema fue que, como él mismo confiesa, *"ninguna de las dos interesó al público. Ni en Madrid ni en ninguna de las ocho o diez ciudades que visitamos durante la gira de verano"*:

[223] Fernán-Gómez relata en sus memorias todos los problemas surgidos durante el día del estreno en el Teatro de la Comedia, y que se debieron tanto a la actitud del propio autor, Carlos Llopis, a quien aterrorizaban los estrenos (en contra de la opinión del propio empresario, Tirso Escuderto, Llopis intentó suspender la representación en el último momento con la ayuda del entonces Presidente de la Sociedad de Autores, Luis Fernández Ardavín), como al insólito suceso de que se olvidasen uno de los tres decorados que debían aparecer en la obra. Un inconveniente irreparable si tenemos en cuenta que, como indica Fernán-Gómez, en aquella época no se disponía más que de un día para el montaje de los decorados y el ensayo general. El público que abarrotaba la sala de estreno había empezado a patear cuando se alzó el telón con media hora de retraso. A pesar de tantas circunstancias adversas la función teatral alcanzó un gran éxito, el cual se debió en gran parte, según Fernán-Gómez, a la buena labor interpretativa de Manuel Alexandre (que figura asimismo como gerente de la compañía), Mercedes Muñoz Sampedro, Juan Espantaleón, y, aunque él no se cite a sí mismo, también del propio Fernando Fernán-Gómez. *El tiempo...*, II, págs. 105-109.

[224] Véase J. de Mata Moncho, "La dirección de actores en el cine de Fernando Fernán-Gómez", en *Fernando Fernán-Gómez. Acteur...*, cit., pág. 55.

> "Era la primera vez que "el que se moría en *Botón de ancla*" y *Balarrasa* actuaba como primer actor de teatro en provincias. Pero hacía ya mucho tiempo de aquello, habían pasado cuatro o cinco años y mi nombre no tenía suficiente "gancho". En cuanto al extraordinario éxito del año anterior con *La vida en un bloc*, en aquellas provincias no sabían nada. Los efectos del éxito ya se habían desvanecido. Para siempre." (II, pág. 144)

En 1958 Fernando Fernán-Gómez puso en escena *La fierecilla domada*, de Shakespeare, protagonizada por Analía Gadé, la misma actriz que representaría el papel principal de *Con derecho a fantasma* e *Indiscreciones*.

Los montajes de la compañía se sucederán, como veremos, a lo largo de los años sesenta.

A partir de entonces, y a pesar de su dedicación al teatro como gusto personal, Fernando Fernán-Gómez irá abandonando poco a poco las obligadas dos representaciones diarias, la monotonía, la imposibilidad de aportar siempre un toque de creación y, al mismo tiempo, la exigencia persistente e insaciable del público teatral. El teatro acabará convirtiéndose, finalmente, en un trabajo ocasional, que a veces también conseguirá sacarlo de algún apuro económico[225].

En 1953 se le brinda la oportunidad de debutar como director cinematográfico. Como bien apunta Carlos F. Heredero, dos fueran los factores que más pudieron influir en esta decisión. Por un lado, su consolidación en el terreno de la interpretación, y, por otro, ese contacto más o menos habitual que venía manteniendo con la tertulia de "los telúricos", con todos los cineastas que pusieron en marcha, en 1947, el IIEC[226].

En la entrevista concedida a Antonio Castro en 1974, comentaba Fernando Fernán-Gómez:

[225] Véase las declaraciones de Fernán-Gómez a Fernando Lara y Diego Galán, "Fernando Fernán-Gómez, un camino hacia la destrucción", *Triunfo*, núm. 431, 5.IX.1970.

[226] "Los caminos del heterodoxo", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 16.

> "Eso que tú llamas triunfo me daba una pequeña posibilidad de pasar a la dirección, pero al mismo tiempo este triunfo yo lo veía como el final de mi carrera de actor. Tras *Balarrasa*, *Botón de ancla* y *La mies es mucha*, pensaba que había muy poco futuro ascendente, para mí, como actor. Ya resultaba difícil mantenerme, y prácticamente imposible cualquier perspectiva de superación."[227]

La oportunidad de dirigir su primera película, *Manicomio*, surgió de manera casi circunstancial.

A su regreso de Roma Fernando Fernán-Gómez debía trabajar bajo las órdenes de Luis Lucia en el film *Aeropuerto*, una producción Ariel para Cifesa escrita por López Rubio, Enrique Llovet y José Luis Colina, y en la que nuestro actor compartiría protagonismo con Margarita Andreu. La paralización provisional de este proyecto es lo que abriría nuevas perspectivas. Se aprovecharon los decorados ya montados en los estudios Roptence de Madrid y se inició el rodaje de *Manicomio*, cuya producción asumía en parte el propio Fernando Fernán-Gómez con la ayuda de su amigo Cayetano Torregrosa, actor aficionado y alto cargo del Instituto de Moneda Extranjera, quien le brindó la cobertura de su empresa, Helenia Films. Por otra parte, Luis María Delgado, entonces ayudante de dirección en la película de Luis Lucía, codirigiría la película aportando sobre todo sus conocimientos técnicos[228]:

> "Lo codirigía con Luis María Delgado. Él llevaba lo más técnico del trabajo, y yo me ocupaba sobre todo de los actores. A mí lo que me interesaba fundamentalmente en este proyecto era aprender la parte de detrás de la cámara. Realmente la hice por eso. La película fue supereconómica, y la pequeña financiación previa que hacía falta, la puse yo con mis ahorros de actor."[229]

---

[227] *El cine español en el banquillo*, Valencia, Ed. Fernando Torres, 1974, pág. 147.

[228] C. F. Heredero, "Los caminos del heterodoxo", en *Fernando Farnán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 16.

[229] Fernán-Gómez a Juan Tébar, *Fernando Fernán-Gómez, escritor...*, cit., pág. 84.

Carlos F. Heredero destaca, sin embargo, que, a pesar de la opinión del autor, en *Manicomio* primaba una intención mucho menos inocente, pues este primer largometraje es un trabajo de una complejidad considerable, no sólo en su perturbadora metáfora sobre la locura y la cordura, sino también en lo que se refiere a estructura narrativa, una extraña modalidad de *"esquizofrenia narrativa a múltiples bandas"*, y su deliberado alejamiento de toda representación naturalista[230].

El guión había surgido estimulado por el concurso de guiones del Sindicato Nacional del Espectáculo, en el que finalmente no resultó premiado. Fernán-Gómez lo había escrito en colaboración con Francisco Tomás Comes y estaba basado fundamentalmente en el cuento *"El sistema del doctor Alquitrán y el profesor Pluma",* de Edgar Allan Poe, aunque incluía también otros tres relatos adicionales, todos ellos relacionados con el tema de la locura: *"Una equivocación"*, de Aleksandre Ivanovich Kuprin, *"El médico loco"*, de Leonid Andreiev y *"La mona de imitación"*, que supuso la primera y única adaptación en la historia del cine español de una obra de Ramón Gómez de la Serna[231].

En este sentido, han sido varias las ocasiones en que Fernán-Gómez ha declarado la importancia que ha tenido en su obra la influencia directa de dos autores como Enrique Jardiel Poncela y Ramón Gómez de la Serna, escritor este último del que se confiesa ferviente admirador hasta el punto de que, según sus propias palabras, le hubiera gustado encontrar una forma de trasladar su estilo, su visión del mundo, al teatro o al cine[232]. Precisamente, en opinión de Heredero, el cuento de Gómez de la Serna, que se correspondería con el primer relato de la película, es el mejor de todos y

> "...constituye una pequeña, jugosa y muy inteligente *masterpiece* demasiado ignorada, un *sketch* sin desperdicio que puede reivindicarse, sin ningún complejo, como uno de los segmentos cortos más brillantes

[230] "Los caminos del heterodoxo", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 18.

[231] *Ibidem*, pág. 17.

[232] Fernán-Gómez a Francisco Llinás, Miguel Marías y Augusto M. Torres, "Recapitulación de un gran desconocido", *Nuestro Cine*, núm. 94 (Febrero, 1970), pág. 58.

> en todo el cine español de la década, a lo que contribuye en buena medida la memorable interpretación de Antonio Vico"[233].

Según nos cuenta Fernán-Gómez, como el cine español acababa de salir de una crisis y ya había entrado en otra, muchas de las grandes figuras estaban dispuestas a trabajar en condiciones miserables, y, por tanto, no fue difícil conseguir para una película supereconómica un gran reparto. Se contrató a actores como Susana Canales, Elvira Quintillá, María Asquerino, Aurora de Alba, Manuel Alexandre, Julio Peña, Antonio Vico, José María Lado y Vicente Parra; se llamó también a algunos amigos de la tertulia para que interpretaran algún papelito (Camilo José Cela o Alfredo Marqueríe), y se contó con Ramón Plana como jefe de producción, Sebastián Perera como operador y Eduardo Torre de la Fuente como decorador. (Vol. II, pág. 102)

El guión fue prohibido por la censura en primera instancia aduciendo que el tema de la locura no podía tomarse a broma *("Esto, en el país de don Quijote, me parecía absurdo"*[234]*)*, y una vez autorizado con ciertos cortes fue clasificado en Segunda A; se estrenó en una cadena de primer reestreno el 25 de enero de 1953, manteniéndose en cartel siete días en cada cine y, finalmente, según recuerda Fernán-Gómez, *"ni se ganó ni se perdió"*[235].

Para Carlos F. Heredero, *Manicomio* es, en definitiva, una obra casi incatalogable y de difícil homologación, incluso con el resto de su obra posterior:

> "Manicomio (1953), título inaugural de una filmografía que ya desde estas imágenes iniciales se precipita rápidamente por un camino heterodoxo, muy difícil de emparentar con las tendencias más influyentes de la década y cuya especificidad, algunas veces radical, es fuente de notables perplejidades y desconciertos en el abordaje analítico de sus diferentes capítulos "[236].

Un año más tarde Fernando Fernán-Gómez dirigirá en solitario *El mensaje*.

Es una opinión generalizada el considerar el absoluto fracaso de *Manicomio* como el

---

[233] C. F. Heredero, "Los caminos del heterodoxo", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 18.

[234] Fernán-Gómez a Francisco Llinás, Miguel Marías y Augusto M. Torres, "Recapitulación...", art. cit. pág. 59.

[235] F. Méndez Leite, *Historia...*, (1975), cit., pág. 250.

[236] "Los caminos del heterodoxo", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 17.

revulsivo que reorientaría su trabajo posterior en una dirección mucho más convencional. De este modo, El *mensaje* nacía, tal y como indica el propio autor, como una película *"casi infantil y de aventuras"*, cuyo marco histórico, que bien podía ser la Guerra de la Independencia, le permitía desarrollar una ficción evocadora de su admirado Emilio Salgari. Por otra parte, Fernán-Gómez la presentaba asimismo bajo un cierto enfoque de crítica social, convirtiéndola en una película épica con pretensiones pacifistas (Vol. II, pág. 103). Orientaciones que volverán a poner de relieve *"el carácter atípico y un tanto desplazado que exhibe toda la filmografía del director"*[237].

El autor confiaba, no ya en el éxito, sino en una mínima aceptación por parte del público y la crítica. Por el mínimo coste del film, el riesgo económico era casi inexistente, pero, pese a todo, *El mensaje* resultó un absoluto fracaso:

> "Se puede resumir muy brevemente lo que es esta película. Es un error manifiesto desde el punto de vista comercial, terreno en el que yo he caído siempre en unas tremendas ingenuidades. Pensé que si se hacía una película casi infantil y de aventuras, amparada en un marco histórico como era el de la Guerra de la Independencia, y muy económica en su costo, y con el nombre de ese señor de éxito Fernán Gómez, era muy difícil que el proyecto no marchara bien. Resultó exactamente lo contrario. No interesó a nadie, ni al público, ni a los medios oficiales. Y así como en la primera logré recuperar mi inversión, en ésta tuve pérdidas"[238].

A pesar de las deficiencias manifiestas del film, de los diálogos que suelen derivar hacia lo explicativo y lo declamatorio, del desaliño formal y el escaso rigor de la construcción narrativa, a pesar de que la aventura sea en realidad más teórica que vitalista o impulsiva, Carlos F. Heredero considera que pueden detectarse "algunas pinceladas de sano

[237] *Ibidem*, pág. 20.

[238] Fernán-Gómez a Antonio Castro, *Op. cit.*, pág. 149.

escepticismo" en la descripción de las motivaciones de los personajes, con las que Fernán-Gómez, de nuevo, atiende prioritariamente las necesidades y las debilidades humanas:

> "La Guerra de la Independencia bajo la óptica de Fernán-Gómez está tan alejada de la epicidad heroica y patriótica de *Agustina de Aragón* (Orduña, 1950) como del folklorismo trágico y antiliberal de *Lola, la Piconera* (Luis Lucía, 1951). Sus guerrilleros son manifiestamente incultos, con escasas luces y de comportamiento primitivo (un retrato que probablemente esté más cercano a la verdad histórica), sus razones para combatir al invasor parecen bastante prosaicas y escasamente altruistas, e inclusive al traidor se le permite exponer y defender sus razones, que -una vez más- no son de orden ideológico, ni militar, ni mercenario, sino estrictamente humanas, ya que su familia vive en un pueblo dominado por los franceses y lo hace para protegerles"[239].

Fernando Fernán-Gómez escribió el guión de *El mensaje* en colaboración con Manuel Suárez Caso, por entonces redactor jefe de la revista *Fantasía* y reciente colaborador de José Antonio Nieves Conde en el guión de *Surcos* (1951). Interpretada por el propio Fernán-Gómez, Elisa Montés, José María Lado, Antonio Prieto, José María Mompín, Rafael Romero Marchent, Manuel Alexandre y Francisco Torre, la película fue producida por Helenia Films en 1953, aunque, clasificada finalmente en Primera B, no conseguiría estrenarse hasta dos años después de su realización, en pleno mes de agosto, en el Real Cinema de Madrid[240].

En 1954, convertido en un auténtico actor de moda, Fernando Fernán-Gómez compartió papel protagonista junto a Lola Flores en *Morena Clara*, de Luis Lucía; interpretó al sereno Manuel en *El guardián del paraíso*, de Arturo Ruiz-Castillo, y dio vida a un personaje trastocado de época en *La otra vida del Capitán Contreras*, una adaptación de la novela de Torcuato Luca de Tena que había sido finalista del Premio Nadal en 1953 y que fue llevada a la pantalla por Rafael Gil, con guión de Vicente Escrivá, Ramón D. Faraldo y el propio realizador. Junto a Fernán-Gómez, María Piazzai, Fernando Sancho y María Asquerino

---

[239] "Los caminos del heterodoxo", en Fernando Fernán-Gómez. *El hombre...*, cit., pág. 20.

[240] F. Méndez Leite, *Historia...* (1975), cit., pág. 250.

alcanzaron un éxito considerable a raíz de su estreno en Madrid en febrero de 1955[241].

Fue una época en la que Fernán-Gómez se hizo figura habitual de muchas de las películas que, aprovechando una coyuntura favorable, se limitaban más a justificar los gastos de las subvenciones otorgadas que a lograr unos resultados cualitativamente satisfactorios. Es el propio actor quien comenta:

> "Contra lo que pudiera parecer lógico y natural, a partir de *Balarrasa* mi carrera cinematográfica había caído en una especie de marasmo. Me convertí en un actor bien cotizado, al que se te utilizaba para ponerle en la cabecera de los repartos de películas casi siempre mediocres porque, con arreglo al sistema de protección vigente, era necesario justificar gastos". (Vol. II, págs. 109-110)

Pese a ello, Fernán-Gómez pudo participar también en algunas de las mejores películas del cine español de la época, aunque éstas no alcanzaran trascendencia alguna. Tal es el caso de su interpretación en *La ironía del dinero*, coproducción hispano-francesa dirigida por Edgar Neville en 1955, cuya presentación en Madrid se realizó con un retraso de años, pasando sin pena ni gloria por varias pantallas de la capital[242].

Esta película en concreto sufrió, además, muchos problemas de producción y, como indica Julio Pérez Perucha, desalojé definitivamente a Edgar Neville del gremio de productores, a causa tanto de los problemas de financiación que arrastró como de los continuos aumentos del coste que experimentaba la realización de películas. Fue, por lo tanto, el último intento de Neville por abordar el sistema de coproducción, del cual era firme partidario. Aunque el film comenzó a rodarse en 1954, los problemas que surgieron con la coproductora francesa, retirada de forma intempestiva de un proyecto que había ido adquiriendo un carácter

[241] L. Quesada, *Op. cit.*, pág. 408.

[242] *La ironía del dinero*, clasificada en 1ª. Categoría B, fue estrenada el 19 de octubre de 1959, permaneciendo en cartel durante siete días en cinco salas simultáneamente. J. Pérez Perucha, *El cinema...*, cit., pág. 64.

estrictamente nacional y no cosmopolita, obligarían a detener el rodaje durante casi todo un año, hasta que se reanudó ya avanzado el año 1955[243].

Ese mismo año, concretamente en mayo, Fernando Fernán-Gómez participó en las Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales celebradas en Salamanca, y que supusieron *"un compendio y síntesis, altavoz y caja de resonancia para un amplio y pluralista movimiento disidente que trata de dotarse de una alternativa programática"* (Heredero, pág. 347).

En opinión del propio Fernán-Gómez, aquellas emblemáticas jornadas, *"con la cobertura de acercar el mundo del cine español al de los universitarios, eran en realidad una plataforma desde la que católicos y comunistas pudieran manifestar de manera más o menos velada su oposición al régimen de Franco"* (vol. II, pág. 111).

Carlos F. Heredero nos habla de una *"constelación de inquietudes"* que confluyeron y cristalizaron en las Conversaciones salmantinas[244]. En un principio, *Surcos* y *Esa pareja feliz* habían abierto las puertas del pensamiento crítico e inconformista del cine español, y ello indujo, poco a poco, a la incubación del proyecto resistencial. Las primeras intenciones contestatarias serían recogidas por Altamira y UNINCI como soportes industriales; por la película *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* y la trayectoria de Bardem y Berlanga; por el REC; por la actividad promovida desde los cine-clubs; por la reflexión crítica que se realizaba en algunas revistas cinematográficas y la fundamentación teórica que desde el ámbito de la disidencia aparecía en *Objetivo* o en *Cinema Universitario*[245].

[243] *Ibidem*, págs. 64-65.

[244] Para el estudio de las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca, seguiremos asimismo el pormenorizado análisis realizado por C. F. Heredero en su citado volumen sobre el cine español de los años cincuenta. *Las huellas...*, cit. págs. 346-355.

[245] El Consejo de Redacción de la revista cinematográfica *Objetivo*, publicada desde 1953 a 1955, estaba compuesto por Juan Antonio Bardem, Eduardo Ducay, Ricardo Muñoz Suay y Paulino Garagorri. Por su parte, *Cinema Universitario*, editada desde 1955 hasta 1963 por el Cineclub del S.E.U. de Salamanca, fue dirigida sucesivamente por Basilio Martín Patino y Luciano G. Egido, contando entre sus colaboradores con Joaquín de Prada, Ricardo Muñoz Suay, Eduardo Ducay, Enrique Tierno-Galván, Juan García Atienza, Manuel Rabanal Taylor, Antonio Tovar o Carlos Álvarez. Carlos F. Heredero, *Las huellas...*, cit., pág. 478. Véase asimismo Juan Delgado Casado, *La bibliografía cinematográfica española*, Madrid, Arco/Libros (Colección *Instrumenta Bibliológica*), 1993, págs. 45-46.

La idea de celebrar estas jornadas había surgido desde el cine-club del SEU de Salamanca, dirigido por Basilio Martín Patino y Joaquín de Prada. Ambos habían organizado en marzo de 1954 el I Curso de Estudios Universitarios de Cine, y pensaron en ampliar internacionalmente el alcance de este encuentro. En Madrid se pusieron en contacto con los artífices de *Objetivo*, de conocida posición crítica frente a los problemas del cine español. Ricardo Muñoz Suay, Eduardo Ducay, Juan Antonio Bardem y Paulino Garagorri serán a partir de entonces quienes reformulen y organicen finalmente las Conversaciones, y quienes redacten el llamamiento que aparecerá publicado en las principales revistas cinematográficas:

> "El cine español vive aislado. Aislado no sólo del mundo sino de nuestra propia realidad [...] el cinema español continúa cultivando tópicos conocidos y que en nada responden a nuestra personalidad nacional. El cine español sigue siendo un cine de muñecas pintadas. El problema del cine español es que no tiene problemas, que no es ese testigo de nuestro tiempo, que nuestro tiempo exige a toda creación humana."[246]

Naturalmente, ante tal pronunciamiento se multiplicaron las dificultades para la realización de las Conversaciones. A pesar de que el manifiesto fue ampliamente suscrito por instituciones y personalidades de carácter pluralista, la celebración final del encuentro debió una parte decisiva al "apoyo oficial" que ofreció la Universidad de Salamanca, cuyo rector, Antonio Tovar, pertenecía al equipo liberal de Joaquín Ruiz; Giménez, por entonces Ministro de Educación.

Entre los participantes se encontraban Eugenio Martín, José Ángel Ezcurra, Jesús Fernández Santos, Pedro Amalio López, José Luis Hernández Marcos, Vizcaíno Casas, Romero Marchent, Manoel de Oliveira, Jacques Doniol-Valcroze, Fernando Fernán-Gómez[247], Manuel Villegas López, Guido Aristarco, Fernando Lázarro Carreter, Luis García Berlanga y el propio José Luis Sáenz de Heredia (Heredero, pág. 349). Este último, aunque intervino contra los métodos de censura, a los que consideraba contraproducentes para el franquismo, pronto

[246] Basilio Martín Patino, "Palabras inaugurales", *Objetivo*, núm. 6 (Junio, 1955). *Apud* C. F. Heredero, *Las huellas...*, cit., pág. 348.

[247] Fernán-Gómez presentó la ponencia titulada "El actor de cine en España", reproducida en el número 2 de *Cinema Universitario* en 1955.

abandonó unas conversaciones opuestas claramente a su orientación ideológica. En este sentido, Fernando Fernán-Gómez ha comentado que Sáenz de Heredia se sintió engañado por los que *"habían sorprendido su buena fe y le habían situado en el puesto de testigo de algo que no quería presenciar"* (Vol. II, pág. 111).

Acerca de las películas proyectadas, Heredero destaca *¡Bienvenido, Mr. Marshall!*, *Un sombrero de paja de Italia* (René Clair, 1927), *Ladrón de bicicletas* (De Sica, 1948), *Douro, faina fluvial* (Manoel de Oliveira), o *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955). Por otra parte, cita como ponentes oficiales a Marcelo Arroita-Jáuregui, José María García Escudero, José María Pérez Lozano, Ricardo Muñoz Suay, Manuel Rabanal Taylor, Juan García Atienza, Juan Julio Baena, Emilio Salcedo y Juan Antonio Bardem, cuya contundente afirmación de que el cine español, en aquel momento, era *"políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico"*, acabó oficiando como resumen y síntesis del espíritu salmantino[248].

En general, las propuestas más determinantes afectaban, sobre todo, a dos reivindicaciones fundamentales: un código de censura que especificara las prohibiciones, y la modernización del sistema de protección. A ello se añadieron requerimientos tales como la potenciación del REC, la creación de una Federación Nacional de Cine-Clubs, o la incorporación al ámbito universitario de la enseñanza cinematográfica.

[248] Juan Antonio Bardem participa en las Primeras Conversaciones de Salamanca a su regreso del Festival de Cannes, al que había asistido como miembro del jurado y donde su película *Muerte de un ciclista* obtuvo el Premio de la Crítica Internacional, *ex aequo* con *Raíces*, del mejicano Beniro Alazrraki. Como indica L. G. Egido en su estudio sobre el cineasta madrileño, Bardem pronto se convirtió en la verdadera figura de las Conversaciones y su prestigio nacional e internacional benefició enormemente al éxito de las mismas y a su repercusión pública. Cuando llegó a Salamanca se le esperaba con expectación, pues venía directamente de los titulares de la prensa cinematográfica de todo el mundo, y era, realmente, *"la gran baza de las Conversaciones"*, pues éstas *"alcanzaban de antemano el nivel de su importancia con aquel premio internacional concedido a uno de sus hombre claves, y, por fin, apareció, sólido y seguro, optimista y concentrado, rebasando su propia significación por el simbolismo que adquiría"*. La proyección de *Muerte de un ciclista* durante la celebración de las Conversaciones se convirtió en toda una demostración de los presupuestos de la renovación cinematográfica española propuestos en las mismas. En palabras de L. G. Egido: *"La película adquirió la dimensión de un manifiesto. El mini-congreso cinematográfico de Salamanca consagró a un hombre, una estética y una actitud y, aunque aquel espíritu de unidad y de colaboración se rompería más tarde, Bardem quedaría como el nombre símbolo de las Conversaciones"*. Véase *Juan Antonio Bardem*, Huelva, Festival de Cine Iberoamericano, 1983, págs. 3-14 y 15.

En cuanto a los textos de todas las ponencias presentadas en las Conversaciones, éstos aparecieron publicados en *Objetivo*, núm. 6 (Junio, 1955). *Apud* C. F. Heredero, *Las huellas...*, cit., pág. 350.

Todos coincidieron, como apunta José María García Escudero, en la búsqueda de *"un cine más metido en la realidad española, más abierto a la realidad de lo que se hacía en el mundo"*, aunque finalmente la convivencia de un espectro ideológico tan amplio como el que participó en las Conversaciones estaba basado más *"en el común repudio del cine español del presente que en sus hipotéticas vías de solución"*[249].

Desde un punto de vista político, las Conversaciones sí respondieron a la estrategia impulsada desde el Partido Comunista de España para intentar reagrupar a todos los sectores democráticos opuestos a la dictadura. Pero en cuanto éstas alcanzaron eco en la prensa cinematográfica, surgieron las discrepancias y la derecha que había asistido a las jornadas salmantinas promovió una disparidad interpretativa de las mismas, alejada de posicionamientos finales en clave realista-radical[250].

> "La voluntad de cambio que expresan las Conversaciones coincide, así, con la necesidad de renovación que late en la dinámica de los sectores más jóvenes y menos conformistas de la sociedad española en ese momento, y sus reivindicaciones de signo liberal se pueden identificar con las que mantienen, en territorios paralelos, los nuevos intelectuales y la pequeña burguesía que pugna por abrirse paso en el concierto económico y cultural del régimen.
>
> En este sentido, las conclusiones y los análisis de Salamanca proponen un horizonte de renovación que, a pesar de su moderación plenamente consciente y de la pactada ambigüedad de muchas de sus formulaciones concretas, consigue agudizar las contradicciones internas de una aparato oficial esclerotizado, tanto en lo industrial como en lo político". (Heredero, pág. 354)

La gran repercusión nacional de las Conversaciones de Salamanca favoreció la resistencia cultural y política, sobre todo en el ámbito estudiantil. Al mismo tiempo, como

[249] José María García Escudero a Santiago Pozo en *La industria del cine en España*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 1984, pág. 133. *Apud* C.F. Heredero, *Las huellas...*, cit., pág. 352.

[250] Véase los documentos aportados por C. F. Heredero y que confrontan las opiniones de los sectores implicados. *Las huellas...*, cit., págs. 352-353.

reacción, la Administración condujo al cine español a una cierta involución que se tradujo en la clausura de la primera etapa liberal del IIEC; el cierre de la revista *Objetivo*; el encarcelamiento de Juan Antonio Bardem cuando estaba rodando *Calle Mayor*, a principios de 1956, y la sustitución del Director General de Cinematografía, Manuel Torres López, tras anunciar la próxima elaboración de unas "normas orientadoras" para la actuación de la censura.

No obstante, dos de las propuestas finales de las Conversaciones sí fueron llevadas a cabo: en julio de 1955 la Administración puso en marcha la "cuota de distribución", y en marzo de 1957 se creó el Registro Oficial de Cine-Clubs. Surgió, además, un cierto impulso que revitalizó el debate teórico con la aparición de *Cinema Universitario* y de *Film Ideal*[251], este último dependiente de la rama católica presente en Salamanca.

En 1962, cuando regrese García Escudero a la Dirección General, asumirá las dos reivindicaciones fundamentales: la elaboración de un código de censura y la reorientación del sistema proteccionista. Su espíritu crítico y renovador promovió asimismo la aparición del Nuevo Cine Español, *"una corriente que se desarrolla al amparo de la administración cuando ésta cambia de rumbo y asume las tesis de las Conversaciones"* (Heredero, pág. 355).

Esta lectura de la influencia salmantina sobre el desarrollo posterior del cine español prevalece, según Heredero, sobre ciertas voces que la han considerado como el germen que condujo a la descapitalización industrial, a la ruptura con los elementos más positivos de los estudios tradicionales y al dirigismo posterior que, según estas opiniones, comenzaría con la política de García Escudero desde 1962. Heredero aduce que hubo incluso mayor beneficio económico para la derecha salmantina y para los proyectos de renovación que se realizaron desde la propia industria convencional, tanto en lo referente a las comedias de Masé o Dibildos, como a las múltiples coproducciones.

A pesar de sus numerosas limitaciones y de la citada involución, pensamos que las Conversaciones de Salamanca supusieron un punto de partida importante para los sucesivos intentos de renovación en el cine español.

[251] El primer número de *Film Ideal* fue publicado en Octubre de 1956 bajo la dirección de José María Pérez Lozano y con José Antonio de Sobrino, Félix Landáburu, Félix Martialay y Juan Cobos en el Consejo de Redacción. Considerada por Juan Delgado Casado como la más importante de las publicaciones periódicas españolas especializadas en cine será publicada hasta 1971. *Op. cit.*, pág. 46.

Poco tiempo después, Fernán-Gómez reanudaría su labor como director cinematográfico.

Tras el fracaso que supuso *Manicomio* y El mensaje, *"obras desconcertantes y completamente aisladas en el paisaje del cine español por aquellas fechas"*[252], el productor Eduardo Manzanos aprobó su oferta para la realización de *El malvado Carabel* (1956). Esta novela de Wenceslao Fernández Flórez, cuyos derechos había comprado Fernán-Gómez al escritor cuando éste formaba parte de la Junta de Clasificación ministerial (vol. II, pág. 70), se convertía en la segunda versión cinematográfica del texto literario, pues ya había sido adaptado a la pantalla por Edgar Neville en 1935, con Antonio Vico y Antoñita Colomé en los principales papeles[253].

> "De la novela de Wenceslao Fernández Flórez *El malvado Carabel* me atraía la idea central -el hombre que nace para bueno no puede remediarlo y el personaje protagonista, que me parecía muy adecuado para mis condiciones de actor. Llevé el guión, que había escrito en colaboración con Manuel Suárez Caso, al productor Eduardo Manzanos y lo aceptó, aunque debería yo hacer una pequeña aportación económica aparte de mis trabajos como guionista, director y actor. Era la primera vez que un productor me aceptaba como director y esto me hacía sentirme más profesional". (Vol. I, pág. 104)

Pero parece ser que esta atracción de Fernán-Gómez por *El malvado Carabel* rebasaba lo puramente anecdótico. Su amistad y su afinidad estética cm Edgar Neville coincidía, precisamente, con el estilo que ofrecía la obra de Wenceslao Fernández Flórez. Los dos directores compartían el universo literario del escritor coruñés, sobre todo en la concepción realista-costumbrista de buena parte de su producción, y en la ironía y el ácido humor con que solía envolver su visión de la vida cotidiana.

---

[252] C. F. Heredero, "Los caminos del heterodoxo", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 22.

[253] Véase L. Quesada, *Op. cit.*, pág. 236.

Fernández Flórez había alcanzado con esta obra otra de las cimas de su popularidad. *El malvado Carabel* conoció numerosas ediciones e incluso ta publicación seriada en la revista *Lecturas* en 1932. Como indica José Carlos Mainer, el nombre de Amaro Carabel *"significativamente elegido en la antroponimia más rotundamente gallega"*, se convirtió en *"un símbolo, a nivel de la lengua cotidiana, de la situación del pobre oficinista explotado cuya incapacidad para la sobrevivencia en un mundo mecanizado se produce como consecuencia de su incapacidad para la maldad"*[254].

El autor proponía una realidad "elaborada" como base de entretenimiento y, por otra parte, aportaba también dos de los elementos fundamentales y característicos de las películas de Neville y Fernán-Gómez. Por un lado, el "carácter literario" de sus trabajos cinematográficos, aspecto especialmente relevante en el caso de Fernán-Gómez si tenemos en cuenta que la mayoría de sus películas como realizador son adaptaciones de textos literarios [*Manicomio* (1953), *Sólo para hombres* (1960), *La venganza de don Mendo* (1961), *Los palomos* (1964), *Ninette y un señor de Murcia* (1965), *Mayores con reparos* (1966), *Cómo casarse en siete días* (1970), *Mi hija Hildegart* (1977)]; por otro, la obra de Wenceslao Fernández Flórez, tanto por su temática de lo cotidiano como por su agilidad de estilo y ritmo literario, confería un "tono cinematográfico" a muchas de sus novelas. En opinión de Luis Quesada, ésta era una característica reconocida por el propio Fernández Flórez, quien, por otra parte, consideraba la vida diaria, el acontecer del hombre de la calle, como la temática propia del medio cinematográfico, criticando por ello los excesos de amaneramiento de muchos de los actores y actrices que por entonces trabajan en el cine:

> "En las obras de nuestro escritor abundan las novelas "de interés cinematográfico". La abundancia de acción, de peripecias, la concentración de las situaciones alrededor de escasos personajes, el carácter lineal del relato, ese regusto periodístico que se desprende de algunas novelas cortas o largas y que muestran determinados hechos en un marco real descrito con pocas, pero suficientes, pinceladas chispeantes... todo eso hace de la mayor parte de la obra de Fernández Flórez un filón riquísimo para el cine, para un cine que, sin pretensiones de excesiva carga intelectual, quiera plantear

[254] Véase José Carlos Mainer, *Análisis de una insatisfacción: las novelas de Wenceslao Fernández Flórez*, Madrid, Castalia, 1975, pág. 307.

> y examinar temas de interés para el hombre de la calle. El sexo, la política, las relaciones y los tabúes sociales y familiares, el imperio del maquinismo, la alienación del hombre de las megalópolis, forman el mundo y la temática del escritor galaico y tanto la forma de exposición, como el humor o ironía con que están vistos los temas, y el lenguaje funcional utilizado, acercan estos asuntos a la óptica del hombre actual"[255].

Luis Quesada aporta la respetable cifra de diecisiete películas realizadas sobre la obra de Wenceslao Fernández Flórez entre 1941 y 1958[256].

El malvado Carabel, estrenada en las salas madrileñas Actualidades y Beatriz el 15 de octubre de 1956, tuvo poquísima acogida en su momento, a pesar de ser considerada por Fernando Méndez-Leite como *"una de las diez mejores películas de los años 50"*[257]. Según opiniones recientes -como es el caso de Carlos F. Heredero-, esta película sería un eslabón de transición hacia títulos inmediatamente posteriores, en cuyo *"interior se pueden rastrear ya algunas de las referencias y preocupaciones más identificables con la poética particular que el cineasta desarrollará a partir de entonces"*[258].

En 1956, Fernando Fernán-Gómez realiza uno de sus mejores trabajos interpretativos en la película de José Luis Sáenz de Heredia *Faustina*. Producida por Chapalo Films para Suevia Films, procedía del éxito en el teatro de la comedia musical *Si Fausto fuera Faustina*, libro de Sáenz de Heredia que había sido llevado a la escena por Celia Gámez. Sin embargo, en la versión cinematográfica surgió un problema importante entre el realizador y la estrella del film, la diva mejicana María Félix, impuesta por su empresario productor, Cesáreo González. Fernando Vizcaíno Casas y Ángel A. Jordán comentan que las pegas constantes que María Félix opuso al guión, y que llegaron incluso a vetar el tercer *sketch* situado en Rusia, país del

[255] *Op. cit.*, pág. 236.

[256] *Idem*.

[257] *Historia...* (1975), cit., pág. 251.

[258] "Los caminos del heterodoxo", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 22.

que la actriz, según aseguraba, no quería "ni oír hablar", fue acrecentando la tensión entre ella y el realizador. Esta circunstancia condicionó el resultado final de la película, pese al gran trabajo interpretativo de Fernán-Gómez en su "fantástico" personaje de "Magón", y del resto de los grandes actores que completaron el reparto (Conrado San Martín, Fernando Rey, Elisa Montes, José Isbert, Juan de Landa, Tony Leblanc, Tomás Blanco, Xan das Bolas, Santiago Ontañón, Antonio Casas, Guillermo Marín, etc.)[259].

También es digna de mención su intervención en 1957 en la emblemática película de José Antonio Nieves Conde *El inquilino*, un título tardío que

> "... por su propia naturaleza puede considerarse como el epígono más caracterizado de la fase anterior y que sin embargo conecta, al centrarse en el tema de la vivienda, con una de las preocupaciones más señaladas en las películas de la disidencia que le son contemporáneas: obras tan singulares como *La vida por delante*, de Fernando Fernán-Gómez, o *El pisito*, de Marco Ferreri." (Heredero, pág. 299).

Tras *El malvado Carabel*, Fernando Fernán-Gómez tardará tres años en dirigir una nueva película. En 1956 protagoniza *El fenómeno*, de José María Elorrieta y *El soltero (Lo scapolo)*, un film rodado en Italia bajo la dirección de Antonio Pietrangeli. Junto a Amalia Gadé inicia también por entonces su etapa con José Luis Dibildos, participando en un período que tendrá su trascendencia en la historia del cine español y que merece, por tanto, especial atención.

A partir de la segunda mitad de los años cincuenta la comedia cinematográfica española experimentó una transformación significativa. El progresivo avance turístico; el impulso económico que comenzó a concretarse con la llegada de la tecnocracia opusdeísta y la fase de incipiente desarrollismo a partir de 1957; el relevo cultural de una juventud universitaria que no había vivido la guerra y la extensión del consumo en el ámbito de una clase media en expansión, constituyó la nueva base social y económica que propició el origen de nuevos caminos ensayados por la comedia. El cambio de expectativas tendrá su reflejo inmediato en la pantalla.

[259] Vizcaíno Casa y Ángel A. Jordán, *De la checa a la meca. Una vida de cine*, Barcelona, Planeta (Colección Documento), 1988, págs. 101- 102.

El esfuerzo renovador del género se constituyó en tomo a Rafael J. Salvia, Noel Clarasó, Pedro Masó, José Luis Dibildos y Vicente Escrivá y su colaborador, Vicente Coello, contando, fundamentalmente, con las plataformas industriales de Asturias Films, donde Pedro Masó ejercía como jefe de producción, y Ágata Films, esa *"comadrona principal de la comedia rosácea y costumbrista del desarrollismo"*, fundada por Dibildos en 1956 (Heredero, pág. 83).

Con *Viaje de novios* (León Klimovsky, 1956), protagonizada por Fernando Fernán-Gómez y Analía Gadé, se inició un nuevo ciclo de películas que era a la vez *"síntoma y reflejo -si bien, convenientemente azucarado- de los nuevos anhelos permisivos y aperturistas que vive la sociedad española* " y que *"permite proseguir la lenta y dificultosa ampliación de la tolerancia en los criterios de la censura"* (Heredero, pág. 66).

> "Su empeño consiste en el *aggiornamento* y la modernización del costumbrismo madrileño, puesto al día y remozado con la incorporación de nuevos actores sociales y bajo la iconografía que rescata para el cine la estilización edulcorada y colorista de los nuevos referentes. Una línea de trabajo que consolida la tendencia a rodar en exteriores naturales [...] y que podría caracterizarse como la respuesta más representativa de la modernizadora "derecha salmantina" tras el revulsivo que suponen las Conversaciones de mayo de 1955." (Heredero, pág. 245)

Fernán-Gómez y Analía Gadé se convirtieron en una de las parejas más rentables de la nueva comedia. Juntos protagonizaron *Las muchachas de azul* (1957), *Ana dice sí y Luna de verano* (ambas de 1958), dirigidas por Pedro Lazaga y con guiones que el propio José Luis Dibildos había escrito en colaboración con Noel Clarasó o Jesús Franco.

La personalidad de los actores protagonistas (Fernán-Gómez y Analía Gadé como pareja modelo, además de Tony Leblanc y Concha Velasco, Antonio Casal, Antonio Ozores, José Luis López Vázquez, Katia Loritz, Mabel Karr, Vicky Lagos, Licia Calderón o Laura Valenzuela) se adecuaba perfectamente al tipo de personaje que debían representar. Esta característica, que se sumaba a "la estructura coral de sus narraciones, la articulación y la suma de situaciones aisladas o discontinuas y la utilización de estereotipos ya muy definidos

con escaso margen para el desarrollo interno", se heredaba directamente de la tradición sanetesca (Heredero, pág. 246).

Por otra parte, la influencia de Miguel Mihura y Enrique Jardiel Poncela se podía rastrear también en unas historias que,

> "... tejidas alrededor de un delgado hilo conductor, avanzan sobre una multiplicidad de situaciones descentralizadas en las que el vigor y el gracejo de los diálogos permite a éstos, en muchas ocasiones, independizarse de la narración y abrir espacios aislados de humor que a veces discurren por la vía de un absurdo casi abstracto."[260]

Así pues, la comedia cinematográfica de la segunda mitad de la década se configuraba, fundamentalmente, en tomo a dos aspectos: por un lado, la impronta del sainete y, por otro, un humor que, más o menos edulcorado, soba envolver las situaciones y el desenlace final de las películas. Características de especial interés si tenemos en cuenta que ambas, en mayor o menor medida, integran el trabajo y la obra del actor y autor Fernando Fernán-Gómez.

Ya hemos mencionado anteriormente el hecho de que Fernán-Gómez se considere ferviente admirador de una serie de autores que, como Miguel Mihura y Jardiel Poncela, eran afines a una concepción humorística vertebradora de todo el universo literario[261]. Consciente de la fluctuación, heterogeneidad e incluso contradicción de su producción artística, Fernán-Gómez considera que *"lo único que permanece, como constante, es el humor"*, en una visión particular que, como siempre, parece enlazarlo todo, a la vez, con la literatura y con la vida[262]:

---

[260] Hernández Ruiz, Javier y Pablo Pérez Rubio, *Un universo proteico y multiforme: la comedia costumbrista del desarrollismo*, Murcia, Comunicación para el IV Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine, 1991. *Apud* C. F. Heredero, *Las huellas...*, cit., pág. 246.

[261] En la larga entrevista mantenida con Juan Tébar, Fernán-Gómez hace referencias continuas a la posible influencia en su obra de la concepción humorística de Enrique Jardiel Poncela, Miguel Mihura, Antonio de Lara, *Tono*, Wenceslao Fernández Flórez y Ramón Gómez de la Serna. *Fernando Fernán-Gómez, escritor...*, cit., págs. 34, 39, 40, 80, 90, 213.

[262] Fernán-Gómez considera que el humor, definitorio de su obra como autor y de buena parte de su trabajo como actor, podría ser una tendencia directamente relacionada con lo literario. Quizá más que como tendencia natural, insiste en considerarlo una característica asimilada de la literatura, de las novelas de Jardiel Poncela y Wenceslao Fernández Flórez, confirmando así el impreciso límite entre ficción y realidad como condicionante fundamental de su visión del mundo y, por lo tanto, de su concepción literaria.

> "[*La vida por delante*, *El extraño viaje* y *Bruja, más que bruja*] No son peldaños de una carrera ascendente [...]. De haber algo en esas tres es el de haber tratado de sacar un estilo que expresara una entraña muy española y muy cercana a mí, pues casi todas son derivadas de otro cine. Las tres se apoyan en argumentos cómicos, están salpicadas de gags, pretenden despertar la risa. Pero las tres podrían incluirse en el cine negro. Lo que les pasa a sus personajes es siempre muy grave, muy dramático. Mi caso, creo, es el de la persona muy seria que intenta hacer humor, y por eso la risa no viene predeterminada. Hay, pienso, ingredientes leves (sin llegar nunca a los modelos) de esa cosa española tan rara que se llama el esperpento. Pero esto muy a ras del suelo, muy en plan de vida cotidiana. Yo intento un cine que sea de consumo, aunque en un plan popular no lo he conseguido nunca."[263]

Respecto a estas últimas palabras de Fernán-Gómez, no podernos negar que la mayoría de sus películas como realizador han resultado, en general, atípicas en el contexto cultural de la época en la que se inscriben. Es curioso que Ramón Freixas comentara, en este sentido, que la singularidad de una película como *Manicomio*, en cuanto *"cruce alucinante entre lo fantástico y el humor"*, pudiera ser realmente la causa de su calamitosa singladura comercial[264].

Pero lo que caracteriza el conjunto de la obra fílmica de Fernán-Gómez -y buena parte de su producción artística-, no es precisamente esa extraña mezcla fantástico-humorística, sino la irónica mirada de la vida cotidiana, la sátira edulcorada y el humor que destaca sobre la crítica y la propia realidad, reelaborada sutil y constantemente por el que Carlos Serrano de Osma consideró, acertadamente, un auténtico *"reinventor del naturalismo"*[265]. Definición que,

[263] Fernán-Gómez a Esteban Peicovich, "Mi hija Hildegart", *Fotogramas*, 17.VI.1977.

[264] Ramón Freixas, "El eterno maldito. Fernando Fernán-Gómez", *Dirigido por...* núm. 93 (Mayo, 1982).

[265] "El comediante", art. cit.

aunque referida en un principio a sus peculiares aptitudes para la interpretación, haríamos extensible al análisis de su obra literaria.

La tradición sainetesca es siempre la base de la transgresión. El modelo, las convenciones, las costumbres y los tópicos, se asumen y se trascienden en una visión particular del arte, constituyendo casi un esperpento si consideramos, como Pedro Salinas, que éste, más que un género, estilo o técnica, es una nueva visión de la realidad.

En opinión de Juan Hernández Les:

> "El cine de Fernando Fernán-Gómez -deudor de la literatura de Jardiel Poncela y Gómez de la Serna- no puede sustraerse a la influencia mágica de aquel otro gran film, *opera prima* también, que fue *Esa pareja feliz*, de Bardem y Berlanga; más tarde la historia demostraría que aquél debería más -si no todo- al segundo que al primero. De esta consanguineidad con el mago de Valencia nacerá un tratamiento del esperpento suavizado por el contacto de un océano de ternura. Lo mejor de Fernando Fernán-Gómez se cuece en el ecuador de dos porciones representadas por Berlanga, de un lado, y Ferreri, de otro. Lo que sucede es que esta inmensa bola, redonda, maldita y negra, se achata progresivamente por los polos, de manera que el primero se aleja cada día más de los segundos, lo que no quiere decir sino que Fernán-Gómez cultiva cada vez más su propia parcela, la parcela del humor, su verdadera especialidad, como ha confesado alguna vez, desarraigándose de lo negro."[266]

El humor es siempre trascendente, y sus películas, como sus textos, juicios y opiniones, raramente consiguen una identificación con el espectador. Una falta de halago que, reconocida por el propio autor, es característica fundamental de su concepción artística[267], y tal vez también un motivo a tener en cuenta por el que sus películas, en general, no llegan a "conectar" del todo con el espectador, confundido éste por un humor y una fina ironía que van más

[266] "*Bruja, más que bruja*, convención de una parodia de representación", *Cinema 2002* (Julio-Agosto, 1977), págs. 29-30.

[267] Véase la entrevista a Fernán-Gómez por Jesús Angulo y Francisco Llinás, en *Fernando FernánGómez. El hombre...*, cit., págs. 224 y 226.

allá de un simple guiño de comicidad, aventurándose por la senda literaria del esperpento.

Por otra parte, si el humor, como tendencia innata o corno influencia literaria, está presente en su obra como autor, lo está asimismo en buena parte de su trabajo como actor -como veremos, la disociación entre el actor, autor y director resulta imposible en el análisis global de su producción-, influyendo directamente en la constitución de lo que la crítica ha denominado, el "personaje del perdedor", ese *"superviviente que se deja arrastrar por la vida, que engaña, asesina, seduce, conspira, traiciona, por la miserable meta de llegar a fin de mes"*[268]. Un tipo de personaje que, como indica Francisco Llinás, Fernán-Gómez ya había interpretado en la década anterior -aunque de forma discontinua y sin una configuración definida-, pero que acabará perfilándose en los años cincuenta, sobre todo a partir de sus films como realizador. A partir de entonces el actor desarrollará el personaje del perdedor en sus propias películas. Hay que tener en cuenta que tras su significativa participación en *Esa pareja feliz*, Fernando Fernán-Gómez no intervino en los proyectos más ambiciosos de la década, excepto en los propios, títulos que, *"salvo las dos primeras películas de Fernán-Gómez como director, realizadas con ánimo de aprendizaje, vienen a depurar y llevar a sus últimas consecuencias el personaje*"[269].

El cine español del momento se caracterizaba, globalmente, por el contacto con la realidad cotidiana, presente no sólo en las películas de ciertas ambiciones, sino también en las películas de consumo, puesto que en ambos casos afectaba, por un lado, el impacto, del neorrealismo y, por otro, las circunstancias socio-económicas del país, *"cuando la España imperial de la postguerra tiene que ceder ante las urgencias de lo cotidiano, ante el problema de vivir*"[270].

En este sentido, las mencionadas películas de José Luis Dibildos, *"un modelo habitado por lustrosos jóvenes de la incipiente clase media, suaves conflictos amorosos, una tímida impregnación erótica y abundantes guiños turísticos"* (Heredero, pág. 83), influidas por la comedia italiana rosácea y post-neorrealista, alcanzaron el límite modernizador del género por parte de los sectores más dinámicos de la industria convencional:

[268] F. Llinás, "Todo está en venta", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 144.

[269] *Ibidem*, pág. 142.

[270] *Idem*.

> "En su aproximación edulcorada y falseadora hacia esa nueva realidad, la comedia rosácea del desarrollismo es el primer intento de síntesis que se registra en la historia del cine español entre la jugosa tradición sainetesca y el costumbrismo de nuevo cuño que intenta hacerse eco de las formas renovadas de relación social." (Heredero, pág. 249)

Si la intervención en las películas de José Luis Dibildos pudieron 'inspirar a Fernando Fernán-Gómez un nuevo proyecto como director, en cuanto se ajustaban en cierta medida a su propia poética -fundamentada igualmente en tomo a la tradición sainetesca, el costumbrismo y el humor-, en opinión de Diego Galán la que sí fue decisiva para orientar todo su trabajo posterior fue su participación en el film de José Antonio Nieves Conde *El inquilino*, en 1958. Esta película *"acabó confirmándole que ahí se encontraba la parte sustancial de que adolecían las comedias de Masó y Dibildos: una mínima crítica social, un contenido satírico y una contemplación de la realidad"*[271].

Tal vez por ello *El inquilino* protagonizaría una de las experiencias más lamentables de la historia de la censura franquista, siendo manipulada de tal forma por los censores que ellos mismos se encargaron de redactar su final. La historia de las tribulaciones por encontrar un piso disgustó incluso al Ministerio de la Vivienda, y aunque toda la película versaba sobre la evidente dificultad para vivir con decencia y la corrupción que rodeaba la entrega de apartamentos, los censores obligaron a que el desenlace fuera esperanzador. Tardó siete años en estrenarse y sin conocerse nunca su primitivo final[272].

Aunque parte de la crítica ha considerado la película de Nieves Conde como la auténtica sucesora de la comedia neorrealista italiana, hay quienes piensan, sin embargo, que la asociación de su propuesta renovadora con el campo del neorrealismo no es más que un equívoco poco operativo. Carlos F. Heredero corrobora esta opinión atendiendo sobre todo a la formalización casi manierista de *El inquilino*, "donde abundan las rupturas del naturalismo

[271] Diego Galán, "Fernando (Apasionadas andanzas de un señor muy pelirrojo)", en *Fernando Fernán-Gómez*, Valencia, Fundación Municipal de Cine y Fernando Teorres-Editor, 1984, págs. 17-18.

[272] *Ibidem*, pág. 17.

diegético en coherencia con los métodos que Fernán-Gómez ha experimentado ya anteriormente en sus primeros largometrajes"[273].

Pero ¿cuál será la diferencia fundamental entre las comedias cinematográficas representadas por José Luis Dibildos y las posteriores realizaciones de Fernando Fernán-Gómez?

En opinión de Augusto M. Torres la diferencia estriba en la visión optimista de las primeras, frente al pesimismo final que envuelve dos películas emblemáticas de Fernán-Gómez como *La vida por delante* y *La vida alrededor*. El propio Fernán-Gómez ha comentado al respecto:

> "...En la medida en que las mías eran contemplación de la realidad y las otras no. Las mías tienen un punto de contacto sobre todo con la primera película de Bardem y Berlanga, *Esa pareja feliz*. Tal vez por partir los tres del realismo italiano, pero en su vertiente satírica. Aquellas dos películas que hice no produjeron una secuela, mientras que las de Dibildos, sí. Considero que el cine que ahora hace, por ejemplo, Garci, sí está en aquella línea. Las de Dibildos crearon una escuela inmediata y las mías han debido atravesar un bache de catorce o quince años antes de tener continuidad."[274]

Por lo tanto, sí observamos en las declaraciones del autor esa *"contemplación de la realidad"* que Diego Galán consideraba impronta directa de *El inquilino*.

Por su parte, Juan de Mata Moncho opina que la diferencia del díptico *La vida por delante* / *La vida alrededor* con dichos títulos lo marca "no sólo el tono distanciador del guión y su magnífica fotografía en blanco y negro, sino que el lugar reservado en las comedias intrascendentes de "Ágata Films" a una constelación de guapas y jóvenes actrices, lo resume aquí una sola y ésta es Analía Gadé"[275].

---

[273] "Los caminos del heterodoxo", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 29.

[274] A. M. Torres, "El polifacético Fernán-Gómez o el fracaso como vocación", art. cit.

[275] "La dirección de actores en el cine de Fernando Fernán-Gómez", en *Fernando Fernán-Gómez. Acteur...*, cit., pág. 58.

Aparte del atractivo que ofrecía la actriz argentina en cuanto a gancho taquillero, *"por primera y única vez el cine español halló para sus comedias el tipo de actriz adecuado en Analía Gadé"*:

> "Una actriz en posesión de las condiciones precisas de ligereza, elegancia y s*ex-appeal* para el género, y las cualidades de una intérprete dúctil para pasar, imperceptiblemente, de lo alegre y despreocupado a la seriedad no necesariamente forzada. En su continua alternancia del cine y el teatro junto a Fernán-Gómez, ello te permite una máxima flexibilidad y una capacidad de adaptación a estos roles sin dificultad aparente"[276].

La vida por delante y *La vida alrededor* eran una muestra irónica de la vida cotidiana, y las peripecias y vicisitudes del joven matrimonio protagonista alternaban en su visión comprometida o distanciada de la realidad, conformando una pareja a la vez común y peculiar en lo que es también un singular tratamiento de la comedia:

> "Entre ambos se establece en la pantalla la misma química que brotaba de algunas comedias americanas con K. Hepburn-S. Tracy, en la medida que los dos recrean sus papeles de forma distanciada: en él predomina siempre la perplejidad burlona del hombre sacudido por su circunstancia, y ella no pierde nunca la típica adaptabilidad femenina al medio. Se podría decir que es un estilo de actuación opuesto al desgarrado que imponía el neorrealismo."[277]

Fernando Fernán-Gómez escribió el guión de *La vida por delante* junto a su gran amigo y escritor Manuel Pilares, quien había quedado finalista recientemente en el premio

[276] *Idem.*

[277] *Idem.*

"Café Gijón" con su novela *El andén*[278] y que, por entonces, estaba también encargado de una sección en una publicación universitaria, en la cual se reproducían graciosos diálogos e impresiones entre una pareja de jóvenes. Un dato significativo si tenemos en cuenta que las referencias literarias volvían a ser el referente inexcusable de la creación fílmica.

En este sentido, y acerca del origen de ambas películas, es interesante reproducir un amplio párrafo en el que Fernán-Gómez ha comentado lo siguiente:

> "El origen de *La vida por delante* y *La vida alrededor* es literario. Buena prueba de ello es que cuando quise hacer el guión elegí a Manolo Pilares como colaborador. Éste escribía en aquella época una sección en una revista universitaria que eran diálogos de jóvenes de entonces. Me parecieron muy sencillos, muy naturales. Pero era alguien poco preocupado por el cine. Quizás por ser consciente de este punto de partida literario, a la hora de plantearme el rodaje estaba muy preocupado por los aspectos formales, por superar este condicionamiento. Pero realmente no sabía muy bien cómo conseguirlo. También quería huir de los modelos americanos, porque, además, en los años cuarenta, cuando el gran auge del cine americano, prefería el cine francés, quizás también por su fondo literario. [...] Luego, al recibir el impacto del neorrealismo, pensé que era éste precisamente el cine que debiera haberse inventado en España: a mí las películas italianas me parecían españolas. En lo único que notaba la diferencia, y no era pequeña, era que allí había caído el fascismo y tenían una democracia. Ello les daba a las películas una desenvoltura, con esos personajes que hablan de política por la calle, que aquí era imposible. Pero los

[278] Con guión del propio Manuel Pilares y el poeta José García Nieto, Eduardo Manzanos será el encargado de realizar la adaptación cinematográfica de esta novela en 1952 (aunque su estreno no será hasta cinco años más tarde, en 1957). Aunque con limitaciones importantes, *El andén* podría situarse en la misma órbita de Surcos, la emblemática película de Nieves Conde estrenada en 1951. Su carácter costumbrista y el contenido humano de la trama, planteada igualmente en tomo a las dificultades por sobrevivir en la gran ciudad, desarrolla de hecho la misma idea subyacente de evitar el trasunto del campesinado y ligarlo a su propio lugar de nacimiento. Se llega, incluso, a alguna situación polémica, como el plante de carreteros, conducidos magníficamente por el actor José Bódalo, pero con la poca crispación de que era posible un film español de principios de los años cincuenta.

> personajes, las pequeñas anécdotas, me parecían de la vida española. Sin embargo, en muchas ocasiones este modelo italiano me funcionó al revés, porque intentaba distinguirme de él. Me daba no sé qué hablar de pobres. *La vida por delante* y *La vida alrededor* hablan, por ejemplo, de la clase media, son personajes más cercanos a los de la comedia social americana."[279]

Esta última opinión de Fernando Fernán-Gómez, en la que confirma su "pudor" a tratar abiertamente temas que el neorrealismo italiano ofrecía como base de su crítica social, debería ser matizada. Es evidente que Fernán-Gómez pretendía desvincularse en cierto sentido de la estética neorrealista, y no tanto por un afán de personalismo -como quizá pudiera desprenderse de sus palabras- sino porque su concepción poética está alejada por sí misma de cualquier interpretación realista, y utilizamos el adjetivo en sentido puro. La clave de sus obras está en la trascendencia por el humor, en la elaboración de la realidad a través de la tradición literaria, con todo lo edulcorado que pueda parecemos la visión sainetesca o costumbrista de la vida. El tópico es, pues, necesario, pero teniendo en cuenta que el autor suele utilizarlo siempre como base de trabajo, como punto de referencia a partir del cual crea una versión muy "española" del humor negro, es decir, del esperpento.

No olvidemos tampoco que la clase media que presenta Fernán-Gómez en sus películas sufre igualmente importantes problemas económicos.

El compromiso ante la realidad, las urgencias de lo cotidiano constituyen, de una manera u otra, el cine de los años cincuenta, y, según Francisco Llinás, éste es, precisamente, el contexto propio del personaje y el autor encamado por Fernando Fernán-Gómez, puesto que:

> "...sólo en este contexto es posible configurar el personaje Fernando Fernán-Gómez, película a película, un hombre "normal" que arrincona al héroe engomado propio de los años cuarenta, que bien podrían ejemplificar un Alfredo Mayo o un Rafael Durán. Por ello son lógicos los años difíciles para Fernando Fernán-Gómez, los sesenta, cuando e l

[279] Fernán-Gómez a Francesc Llinás, José Luis Téllez y M. Vidal Estévez, "El viaje del comediante", art. cit. págs. 74-75.

> desarrollismo arrincona las chabolas, la dificultad de encontrar piso, el hambre o el problema de llegar a final de mes."[280]

Por otra parte, refiriéndonos de nuevo a la citada reflexión de Fernando Fernán-Gómez, es evidente que también la base argumental de sus dos películas, *La vida por* delante *y La vida alrededor*, trascendía la simple imitación del cine americano, modelo que sí seguían generalmente las comedias españolas de la época, esas películas coloristas y juveniles, enfocadas a *"verificar la hipótesis de que para una mujer los problemas terminaban al cerrarse tras ella la puerta de su recién creado hogar"*[281]. *La vida por delante* y *La vida alrededor* planteaban, en cambio, un tipo de relación entre el hombre y la mujer totalmente inusual en la época:

> "Y hay que hacer notar que es precisamente en esta España supercensurada, en relación con los demás países con industria cinematográfica, donde surge un Fernando Fernán-Gómez quien, con sus dos comedias en apariencia intrascendentes, plantea justo lo contrario: que ésa es la puerta de entrada a un mundo de problemas irresolubles, a los que hipócritamente una comedia que quiera hacer reír, da siempre la espalda."[282]

Para reflejar ese ambiente, Juan de Mata considera fundamental el que Fernán-Gómez se rodease de un cuadro de actores verdaderamente insustituibles, elegidos siempre en función de su capacidad plástica, de poder plasmar el personaje sin necesidad de utilizar la palabra. La interpretación de los actores *"atiende a múltiples facetas y se mueve en la inventiva continua"* a fin de mantener el equilibrio entre los dos polos en los que se desenvuelven las

[280] "Todo está en venta", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 142.

[281] J. de Mata Moncho, "La dirección de actores en el cine de Fernando Fernán-Gómez", en *Fernando Fernán-Gómez. Acteur...*, cit., pág. 58.

[282] *Ibidem*, págs. 58-59.

películas: por un lado, tratar de reflejar la vida cotidiana y, por otro, seguir ciertas pautas de los esquemas de la comedia desenfadada"[283].

Las primeras películas de Fernando Fernán-Gómez como realizador [*Manicomio* (1952*), El mensaje* (1953), *El malvado Carabel* (1955)] presentaban la peculiaridad, aparte de su base literaria, de poseer abundantes personajes, una característica frecuente en el cine español de los años cincuenta, que propició la aparición de un numeroso reparto de actores "de carácter", aquéllos capaces de construir la psicología del personaje con su sola presencia.

Hay que tener presente que en este período Fernán-Gómez debuta también como director teatral con la mencionada obra de Carlos Llopis *La vida en un bloc*, tarea que compagina con la formación de una compañía teatral propia y que, en opinión de Juan de Mata condicionó los repartos de sus films, de forma que los intérpretes que trabajaban en su compañía teatral lo hacían también en sus películas. Lina Canalejas, Gemma Cuervo, Carola Fernán-Gómez, Rafaela Aparicio, María Luisa Ponte, Manuel Alexandre, Agustín González, Tota Alba, Gracita Morales y, naturalmente, Analía Gadé, se incluyen en la nómina de intérpretes que trabajaron tanto en su compañía teatral como en sus películas[284].

El caso de la actriz argentina resultó especialmente fructífero en la producción fílmica de Fernando Fernán-Gómez en los años cincuenta. Un dato curioso y relevante asimismo en el conjunto de su obra artística si pensamos que ésta se desarrolla en tomo a un constante vínculo sentimental y amoroso con determinadas personas (María Dolores Pradera, Analía Gadé o Emma Cohen). Circunstancia que se ha visto reflejada necesariamente en su trayectoria profesional y que deberíamos tener en cuenta en el estudio global de su producción artística,

[283] *Ibidem*, págs. 57-59.

[284] J. de Mata Moncho menciona los repartos de los films que se vieron nutridos de intérpretes procedentes de esta compañía: Analía Gadé compartió protagonismo con Fernán-Gómez en *La vida por delante*, *La vida alrededor* y *Sólo para hombres*, además de constituir pareja teatral con el actor entre 1958-1960 (*La fierecilla domada*, *Con derecho a fantasma* e *Indiscreciones*) y 1965-1969 (*Mayores con reparos*, *La pereza*, etc); Lina Canalejas, protagonista en la escena de *La vida en un bloc*, pasará a encarnar entre 1961 y 1964 papeles de comedia (*La venganza de don* Mendo) o personajes trágicos (*El mundo sigue*, *El extraño viaje*); Gemma Cuervo se consagré como actriz dramática en la temporada que Fernán-Gómez la dirigió en sus montajes teatrales (*El pensamiento*, *El Capitán Veneno*), representando también el complejo personaje de Luisa en *El mundo sigue*; Carola Fernán-Gómez será la madre en la vida real y en la ficción en *La vida por delante* / *La vida alrededor*, Rafaela Aparicio será la criada en *La vida por delante* y la hermana en *El extraño viaje*, película en la que también María Luisa Ponte aparecía como la dueña de la mercería, etc. *Ibidem*, págs. 55-56.

donde este tipo de "condicionamientos" ha superado cualquier planteamiento estético. En opinión de Fernando Herrero:

> "Esta interrelación de la persona amada con el trabajo artístico debe tenerse en cuenta a la hora de valorar, de estudiar una obra que yo pienso es más que técnica, cinematográfica, teatral, poética. Creo que se trata de un personaje completo, por lo cual este aspecto sentimental no se debe ignorar."[285]

Pero aparte de las peculiaridades mencionadas, *La vida por delante* y *La vida alrededor* nacieron en sintonía con las diferentes modalidades de renovación que, como hemos visto, se estaban registrando en la producción cinematográfica española desde 1956-57. Sin olvidar la impronta fundamental de la obra de Bardem y Berlanga *Esa pareja feliz*, sería cita obligada tanto la mencionada película de José Antonio Nieves Conde, *El inquilino*, de 1957, como *El pisito*, realizada por Marco Ferreri en 1958.

Sobre la intención de *La vida por delante* Fernando Fernán-Gómez ha escrito: *"De los diversos sentidos o intenciones que podía tener aquella comedieta uno estaba para mí bastante claro: era una sátira de la chapuza española"* (Vol. 2, pág. 129).

La historia de la joven pareja de clase media enfrentada al porvenir incierto del matrimonio en la España de fines de los años 50, cuando el fantasma del desarrollismo económico prometido por los tecnócratas estaba en pleno apogeo, superó las primeras intenciones del director y co-guionista, de forma que su sátira y capacidad crítica la convirtieron en un reflejo consciente y satírico de su propio tiempo:

> "En definitiva, un modelo de comedia que busca la conexión hereditaria con el aliento crítico de la variante sainetesca y regeneracionista, y que se alimenta -al mismo tiempo- de la vena italiana con vocación de testimonio social (vertiente Castellani) y de los ecos de la comedia crítica americana, a medio camino entre Frank Capra y Preston Sturges.

[285] Transcripción de un debate publicado en las Actas del Coloquio Internacional sobre Fernando Fernán-Gómez, *Fernando Fernán-Gómez. Acteur...*, cit., pág. 68.

> Una propuesta que ensaya desde el interior de la industria establecida -y sin romper con ella- la posibilidad de rescatar para el cine español una lectura no conformista de la realidad."[286]

La vida por delante fue desde el comienzo una película conflictiva. Su talante crítico le hizo buscar más de un productor y más de una distribuidora hasta que Mercurio Films; se interesó por ella. Aun siendo clasificada en Segunda A por la Administración, que la había autorizado para mayores de dieciséis años, tuvo un buen estreno en el madrileño Cine Callao el 15 de septiembre de 1958, manteniéndose cuarenta y dos días en cartel. El éxito de público y crítica fue, pues, considerable[287].

Sin embargo, aquellos días, rememorados por Fernando Fernán-Gómez más de treinta años después, han permanecido como un débil reflejo de lo que fueron, víctimas, sin duda, de su propio tiempo:

> "A pesar de que en su tiempo fuese prohibida para menores, a pesar de que algunos izquierdistas dijeran que era la película más de oposición al régimen que se había hecho hasta entonces, a pesar de que un crítico católico protestase porque estaba hecha "como si Dios no existiera", y de que muchos abogados estuvieran a punto de publicar -un amigo generoso, José Vicente Puente, lo impidió- una carta colectiva pidiendo que se suspendieran las proyecciones, y de que a partir de que rodamos nosotros se prohibió rodar en la Facultad de Derecho, desde hace años *La vida por delante* se ve simplemente como una comedia ligera que no pretende sino entretener" (Vol. II, pág. 131)

Un año después, en 1959 y tras el éxito de *La vida por delante*, José Gutiérrez Maesso, propietario de TECISA, marca muy vinculada a la distribuidora Mercurio Films,

[286] C. F. Heredero, "Los caminos del heterodoxo", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 28.

[287] F. Méndez-Leite, *Historia...* (1975), cit., pág. 252.

propuso a Fernán-Gómez la dirección de una segunda parte: *La vida alrededor*. El guión fue de nuevo escrito en colaboración con Manuel Pilares, y aunque en esta ocasión intervino también Florentino Soria, esporádico guionista muy cercano a la junta de censores, la película sufrió cortes y correcciones antes de ser estrenada en el mismo Cine Callao el 8 de octubre de 1959.

En la nueva película la pareja Analía Gadé-Fernán-Gómez abandonaba las perspectivas para el futuro para hablar de realidades presentes, enfrentándose a nuevas dificultades económicas, al desengaño, al desencanto.

Según el juicio general de la crítica, *La vida alrededor* pecó de sentimentalista y, al mismo tiempo, perdió uno de los componentes fundamentales de la primera parte, como era su carácter documental. Carlos F. Heredero opina que esta segunda parte resultó más pesimista y escéptica que la anterior, con imágenes que reforzaban la angustia por el dinero y miraban a los personajes con mayor dureza, lo cual quedaba subrayado con una fuerte ruptura de la diégesis narrativa, mucho más quebrada y errática que en el caso anterior, y que incluso aparecía descompensada entre unos episodios y otros[288].

La vida alrededor se convirtió en una película fracasada económicamente; nunca llegó a amortízarse y contó con pérdidas importantes. Pero lo peor del caso fue el convencimiento del propio autor de que aquél había sido un camino equivocado, inútil e improductivo. Tal y como indica Fernando Méndez-Leite, *"despistado ante el camino que debía seguir en su faceta como director, Fernando Fernán-Gómez entró en los sesenta dispuesto a aceptar encargos para no abandonar definitivamente la dirección."*[289]

En la actualidad, la crítica ha defendido una revalorización de estas propuestas, considerándolas como posibilidades prometedoras:

> "Se abandona así el camino esbozado por dos títulos que sugerían una posibilidad estilizada y crítica para la comedia, un ensayo genérico que en ese momento carece de descendencia, que se mueve de nuevo en tierra de nadie y que resulta sepultado por la banalidad rosácea de la variante turístico-sentimental propulsada por Ágata-Films; precisamente,

[288] "Los caminos del heterodoxo", en *Fernando Fernán-Gómez, El hombre...*, cit., pág. 30.

[289] *Historia...* (1975), cit., pág. 253.

la productora que hace posible su siguiente trabajo detrás de las cámaras."[290]

1. 4. LOS AÑOS SESENTA Y SETENTA

"Siempre he tratado de oponer la frivolidad a la angustia, a la seguridad de la nada, a la conciencia de la muerte y a todas estas cosas propuestas por el existencialismo, dominador ideológico de mi juventud. Hoy, el balance creo que es más bien favorable. He sacrificado mi estatua en aras de mi vida de hombre. Y ahora, precisamente como hombre, juzgado en su totalidad, me encuentro contentísimo y satisfechísimo. Si entramos en el terreno profesional, las cosas cambian. Ahí están diversas parcelas en donde dominan, como antes apuntabais, el cansancio, la desilusión, la insatisfacción..."[291]

El fracaso económico de *La vida alrededor* poco aportó a la vida profesional de Fernando Fernán-Gómez como director. Más bien hizo todo lo contrario si tenemos en cuenta que este hecho pudo influir decisivamente en un replanteamiento de su labor, en un nuevo cambio de rumbo que se refleja en sus dos próximos trabajos cinematográficos: *Sólo para hombres* (1960) y *La venganza de don Mendo* (1961).

[290] C. F. Heredero, "Los caminos del heterodoxo", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...,* cit., pág. 30.

[291] Fernán-Gómez a Fernando Lara y Diego Galán, "Fernando Fernán-Gómez, un camino....", art. cit.

Los años sesenta se inician, pues, con Sólo para hombres, una adaptación de la comedia teatral de Miguel Mihura Sublime decisión, que parte de la crítica cinematográfica actual considera todavía inserta en el proyecto personal de su director[292].

En un principio Fernán-Gómez presentó su propuesta a José Luis Dibildos, productor ejecutivo de Ágata Films, con la intención de realizar una coproducción que permitiera la exhibición de la película en el mercado internacional. El proyecto, que pretendía aprovechar asimismo el potencial del personaje central de la obra, Florita, finalmente resultó inviable y la casa productora se hizo cargo del film íntegramente. En palabras de Fernán-Gómez:

> "Quería encontrar una película dentro de mi línea en la que el papel protagonista fuese importante, para ver si hacía una coproducción, como sistema de traspasar nuestras fronteras. Luego resultó que no hubo manera de montar la coproducción y hubo que hacerla como película exclusivamente nacional."[293]

Casi sin quererlo Fernando Fernán-Gómez planteaba un proyecto afín a esas nuevas vías que parecían abrirse para el cine español a comienzos de los sesenta. Tengamos en cuenta que en los últimos años de la década anterior, a finales de los años cincuenta, ciertas tendencias cinematográficas ya habían surgido al amparo de una favorable coyuntura político-económica, con el naciente desarrollismo económico y la relativa apertura con el exterior. Una de sus consecuencias sería, por un lado, el impulso a la fórmula de la coproducción (sobre todo hispano-italiana) y la proliferación de adaptaciones de comedias teatrales de éxito; pero, por otro, ello propiciaría, al mismo tiempo, la desaparición del cine miserabilista y la transformación de lo que había sido hasta entonces la comedia costumbrista *"en un modelo alternativo de formato coloreado, preferentemente rosa, con particular debilidad por las efemérides y por las agregaciones profesionales"*[294].

Si en estos momentos Fernando Fernán-Gómez apostaba también por el atractivo comercial de una comedia de Miguel Mihura, planteándola, además, como una posible

---

[292] *Idem.*

[293] Fernán-Gómez a Diego Galán, *Fernando Fernán-Gómez*, cit., págs. 23-24.

[294] C. F. Heredero, *Las huellas...*, cit., pág. 20.

coproducción, debemos pensar que en esta elección pudo influir algo más que el "ansiado" factor económico. Así pues, pensamos que *Sublime decisión* nacía, sin duda, del gusto personal del director, de una especial vinculación a una obra y a un autor teatral que tenían algo que ofrecer para enriquecer su particular visión del mundo.

Fernando Lara y Eduardo Rodríguez en su estudio *Miguel Mihura en el infierno del cine* exponen las razones por las que *"tampoco resultaba extraño que fuese Fernando Fernán-Gómez quien llevara definitivamente al cine esta comedia"*[295]. Aparte de que, como ya hemos visto, el popular actor hubiese estrenado en 1954 una comedia de Miguel Mihura escrita especialmente para él, *El señor vestido de violeta, "... las trayectorias vitales de ambos, aunque no excesivamente convergentes, tenían diversos puntos en común"*:

> "Fernán-Gómez había obtenido sus primeros éxitos como actor protegido de Jardiel Poncela, interpretando varias comedias de éste: *Los ladrones somos gente honrada, Madre, el drama padre o Es peligroso asomarse al exterior.* Además su acceso al cine se había producido al rechazar un papel en otra obra de Jardiel, *Los habitantes de la casa deshabitada*. Y precisamente quien le acompañó a CIFESA para firmar su primer contrato en una película -*Cristina Guzmán*, de Gonzalo Delgrás- fue su amigo Francisco Loredo, también humorista de *La Codorniz*."[296]

La atracción por Enrique Jardiel Poncela, por el humor, lo inverosímil, por la realidad insólita y exacerbada, volvía a ser fuente de inspiración y de trabajo.

Partiendo de la obra de Miguel Mihura, Fernando Fernán-Gómez, único guionista del film[297], realiza una adaptación personal, sobre la cual la crítica, alabando muchos de sus

---

[295] *Op. cit.*, pág. 262.

[296] *Idem*.

[297] F. Lara y E. Rodríguez puntualizan que a pesar de la existencia de una ficha de *Sólo para hombres*, publicada por Manuel Hidalgo (*Fernando Fernán-Gómez,* Huelva, VII Festival de Cine Iberoamericano, 1981, pág. 23), en la que Mihura aparece como guionista de la película, declaraciones de Fernán-Gómez a los mencionados autores confirman que el director escribió la adaptación en solitario, a pesar de que en un principio se pensó en que José Luis Dibildos participase en el guión. Miguel Mihura se limitó, pues, a cobrar los derechos como autor de la obra original. *Ibidem*, pág. 297.

aciertos, ha recriminado en ocasiones ese cambio radical del sentido final de la comedia original, ya que *"desbarata en parte la tímida propuesta "revolucionaria " de la rebeldía de Florita"*[298]:

> "El relato gira de forma casi monotemática en tomo a la rebeldía de Florita -interpretada de nuevo por Analía Gadé, en la que ya es la séptima colaboración continuada con el actor delante de la cámara contra las costumbres galantes, los patrones morales y los esquemas patriarcales de la sociedad madrileña decimonónica. Está salpicado de anotaciones críticas sobre la ineficacia, la desidia y el burocratismo de la administración pública y se cierra, de manera más conservadora y conformista que la obra original, dejando de nuevo las cosas en "su sitio"; es decir, con Florita en excedencia esperando un hijo y con su novio Pablo, ahora convertido en marido, trabajando para mantener la casa."[299]

En la actualidad Fernán-Gómez comenta sobre este desenlace: *"Quise hacer un final más redondo y cerrado, aunque no recuerdo muy bien por qué."*[300]

Por otro lado, hay que tener en cuenta que Florita, la protagonista que crea Miguel Mihura en *Sublime decisión*, en cierto sentido símbolo de la lucha frente a una sociedad anclada en el pasado y la absurda tiranía de los valores instituidos, desarrollará su papel de rebelde con mayor crudeza en una obra posterior del dramaturgo, *La bella Dorotea*. Aun planteando ambas similar conflicto, en la primera de ellas es evidente que el autor *"se dejaba llevar más por los aspectos humorísticos e irónicos contra la ineficacia ministerial y el atraso cultural de los españoles de final de siglo, ocultando un poco el contenido de*

[298] *Ibidem*, pág. 265.

[299] C. F. Heredero, "Los caminos del heterodoxo", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 32.

[300] Fernán-Gómez a F. Lara y E. Rodríguez, *Op. cit.*, pág. 265.

rebeldía, que raya en feminismo, de Florita"[301]. En cualquier caso, la adaptación cinematográfica de Fernán-Gómez conservaba, pese a la conclusión, *"una soterrada vena feminista"*[302].

El tema de la película, las relaciones de tipo sentimental o laboral entre los hombres y las mujeres de la España decimonónica, desarrollado desde una óptica satírica, adquiere un carácter particular desde el momento en que Fernán-Gómez antepone, como en otras ocasiones, la función del dinero y la posición social como determinantes de la felicidad de las personas[303].

El film no pretende una "simple" reconstrucción realista, de modo que la representación que Fernán-Gómez hace de la España de finales del siglo XIX no tiene como referente la realidad de ese período concreto,

> "... sino que se alimenta de un trabajo explícito sobre estampas, imágenes e incluso caricaturas de la época: no sólo en la proliferación de escenarios callejeros del Madrid castizo (y del paisaje humano que lo puebla), sino también en la propia definición y pintura de los tipos (claramente zarzuelesca) así como en el diseño de los decorados, que firma Santiago Ontañón bajo la orientación explícita de Fernán-Gómez sobre el particular"[304].

Es decir, el director subvierte la concepción realista en cada uno de sus elementos clave, y aun presentándola como tal, reelabora siempre sus tipos, sus escenarios y su misma estructura narrativa a través de una visión humorística y casi caricaturesca:

> "Bajo los registros de una comicidad virada hacia la exageración y preñada de tintes caricaturescos no exentos de ternura, *Sólo para*

[301] F. Lara y E. Rodríguez, *Op. cit*, págs. 262-263.

[302] *Ibidem*, pág. 265.

[303] Véase C. F. Heredero, "Los caminos del heterodoxo", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 32.

[304] *Idem.*

hombres (1960) vuelve a ser un mosaico de rupturas Toda una batería de recursos extraños a la narrativa naturalista, y que, en este caso, vienen a reforzar algunos mecanismos del modelo de representación elegido."[305]

Es importante también subrayar el hecho de que en un principio *Sublime decisión*, comedia estrenada en 1955, estaba destinada a convertirse en película. Fue la urgencia con que la actriz Isabel Garcés pidió a Miguel Mihura una función lo que decidió finalmente al escritor a crear una comedia teatral. Una circunstancia que influirá directamente en la estructura de la obra -de "primitiva" arquitectura cinematográfica- y, por lo tanto, en el trabajo de adaptación a la pantalla de Fernando Fernán-Gómez.

La actriz argentina Analía Gadé representaría en el cine a la encantadora e irónica Florita[306], acompañada magníficamente en el reparto por el propio Fernán-Gómez y los personajes secundarios interpretados por Elvira Quintillá, Juan Calvo, Erasmo Pascual, Rosario García Ortega, Manuel Alexandre, Joaquín Roa y Maite Blasco.

La película no sufrió problema alguno con la censura y *"sin cortes"* fue autorizada para mayores de 16 años. Clasificada en 1ª. A, obtuvo un 40% de subvención sobre el coste total del proyecto, valorado en poco más de cinco millones de pesetas[307].

En opinión de C.F. Heredero la cuestión esencial del modo de representación presente en *Sólo para hombres* será determinante asimismo de su próximo proyecto, *La venganza de don Mendo*, basada en la homónima y popular obra de Pedro Muñoz Seca[308].

Fue éste un encargo profesional rechazado por César Fernández Ardavín, quien, en un principio, se había comprometido a rodar la película en blanco y negro y en sólo cuatro días, y

---

[305] *Ibidem*, pág. 34.

[306] En opinión de F. Lara y E. Rodríguez Florita resultó *"bien interpretada por Analía Gadé, aunque un poco exagerada en su visión de la supuesta cursilería del momento"*; aportan asimismo el testimonio de un cronista de la época, Pío García Viñolas, publicado en *Primer Plano*, núm. 1047, 6.X.1960, en el que afirma sobre la actriz: *"Su belleza, su gracia, su encanto personal y su buen hacer defienden con soltura este papel nada fácil"*. *Op. cit.*, pág. 298.

[307] *Ibidem*, pág. 265.

[308] "Los caminos del heterodoxo", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 34.

en la que Fernando Fernán-Gómez había sido contratado únicamente como actor. Cuando ante la nueva propuesta de los productores Fernán-Gómez decidió finalmente hacerse cargo del rodaje, planteó un proyecto más complejo, en el que intentaba desviarse tanto del teatro filmado como de la representación realista:

> "[*La venganza de don Mendo*] pretende articular la sátira paródica de una representación convencional de una obra que, en origen, es ya una parodia de los modos teatrales del drama romántico del siglo XIX. Una apuesta que exige un alto grado de estilización y, sobre todo, que precisa poner en evidencia los resortes y los mecanismos de esa representación. [...] El ensayo resulta desconcertante."[309]

La intención, en palabras del propio director, era la siguiente:

> "Cuando se me hizo el encargo pedí un margen de unas semanas para ver si encontraba un punto de vista que me pudiese gustar. Se me ocurrió hacerlo como sátira de una representación teatral mala y tosca, con toques irónicos hacia el cine histórico de masas. También la utilización del color de una manera muy agradable, en contraste con lo tosco que es el lenguaje y el humorismo de Muñoz Seca, me parecía un camino medio aceptable, porque, desde luego, lo que no me interesaba era la obra en sí."[310]

Como afirma Ramón Freixas, esta apreciación de Fernán-Gómez en la que declara su desgana hacia la obra de Pedro Muñoz Seca era demasiado evidente en la adaptación cinematográfica, lo cual impidió el necesario rigor en el tratamiento, que terminó *"ensañándose en los ritos del género"*:

[309] *Idem.*

[310] Fernán-Gómez a Antonio Castro, *Op. cit.*, pág. 152.

> "De hecho, F. F. Gómez se burla de la eficacia de ese juguete cómico escrito por Muñoz Seca; no hay duda posible que su realización se debe a la posibilidad de divertirse durante el rodaje y a la opción de tomarse una revancha por su escasa actividad en el "cine histórico" del período (por su físico de nula "historicidad", como agudamente señaló en la presentación)."[311]

El intento de Fernán-Gómez por desvelar la artificiosidad del género "desde dentro", y que Freixas ha considerado mucho más logrado en una de sus películas posteriores, *Crimen imperfecto* (1970), resultó un proyecto vano debido a su propia desmesura, e incluso reconociendo su mediana intencionalidad, ésta *"sólo funciona esporádica y no excesivamente acorde a sus deseos originales"*[312].

No obstante, el éxito continuo que esta obra venía cosechando en las representaciones teatrales se tradujo también en un buen funcionamiento de la adaptación cinematográfica, paradójicamente una de las que mejor se han amortizado entre las obras de Fernán-Gómez. Ello no evitaría, curiosamente, que sufriera asimismo su batalla particular con la censura"[313].

MUSEO DE CERVANTES

[311] "El eterno maldito...", art. cit., pág. 47.

[312] *Idem.*

[313] Fernán-Gómez comenta en sus memorias los pormenores del episodio con la censura, iniciados, curiosamente, con el propio guión de la película, el cual, siendo fiel transcripción de la obra de Pedro Muñoz Seca, fue considerado como antimonárquico. Impedimento que sería finalmente "pasado por alto" teniendo en cuenta la ideología del dramaturgo y su muerte a manos de los revolucionarios durante la Guerra Civil. Pero la censura no perdonó otros dos aspectos presentes en *La venganza de don Mendo*: por una parte, el hecho de que el personaje del obispo hablase cómicamente en el teatro, por lo que se sugirió que el papel lo representase un fraile (Fernán-Gómez rodó los planos del obispo con ropa de obispo y con ropa de fraile, confiando en que, como sucedió finalmente, los censores que visionaran la película dieran el visto bueno a la primera versión, pues éstos no eran los mismos que leían el guión); por otra parte, tal y como indica el propio director, *"la otra cosa con la que no transigieron los censores fue el ombligo de Naima Cherley"*, una bella artista que por entonces bailaba la danza del vientre en el madrileño cabaret Morocco, y a la que se contrató para que bailase en la película en una tienda de campaña ante el rey. El problema surgió cuando Fernán-Gómez decidió que el trovador recitase al ritmo del ombligo de la bailarina, y *"resultó que uno de los censores tenía fijación umbilical y cortó casi todos los planos del ombligo de Naima, y en la película no se entiende muy bien por qué el trovador recita deprisa o despacio". El tiempo...*, II, págs. 150-151.

La venganza de don Mendo ha sido considerada por la crítica como el último título de una "primera parte" en el conjunto de la filmografía de Fernando Fernán-Gómez. Esta película marcaría, pues, el límite de todo un período cinematográfico, de una trayectoria que, hasta ese momento, *"discurre equidistante de las corrientes y tendencias más representativas de la década transitiva por excelencia"*[314].

En su estudio de lo que considera esa primera etapa en el cine de Fernán-Gómez como director, Heredero menciona, muy acertadamente, cuáles serían los referentes inmediatos de la misma:

> "En la vertiente referencial establece un cierto parentesco con los epígonos neorrealistas del regeneracionismo (el cine de Bardem y Berlanga), al tiempo que mantiene lazos significativos con la comedia social americana. Entre sus deudas literarias (implícitas y explícitas) se puede rastrear a Valle-Inclán, Wenceslao, Fernández Flórez, Miguel Mihura y el sainete de Arniches, y en su concepción formalista está más cercana (por la explicitud literaria y por la voluntad expresa de estilización) a determinados núcleos del cine francés."[315]

Todo ello teniendo en cuenta que Fernando Fernán-Gómez se mantiene siempre en un posicionamiento independiente, y que *"su acercamiento a la realidad (crítico, distanciado y escéptico) se expresa más en términos irónicos que temáticos, más en la formalización que en los contenidos"*[316].

Según este análisis, la relación de Fernán-Gómez con el neorrealismo español, a partir sobre todo de su intervención en *Esa pareja feliz* de Bardem y Berlanga (195 l), sería un dato más que no llega a imprimir carácter a las imágenes, de forma que ya en su primer largometraje, *Manicomio*, es patente la *"distancia entre las preocupaciones de su director y*

[314] C. F. Heredero, "Los caminos del heterodoxo", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 36.

[315] *Idem*.

[316] *Idem*.

las que eran habituales entre los intelectuales y cineastas de la disidencia oficial en aquel momento":

> "La opción irredenta que una y otra vez ensaya la obra de Fernán-Gómez explica tanto sus dificultades para insertarse en el campo más prestigioso y dominante del cine culto como las barreras que encuentra para ser reconocido (y recibido como tal) en el ámbito comercial de la industria establecida"[317].

Sí sus dos primeras películas (*Manicomio* y *El mensaje*, ambas de 1953) no resultaron productivas más allá de ellas mismas, los tres siguientes títulos [*El malvado Carabel* (1955), *La vida por delante* (1958) y *La vida alrededor* (1959)] sí parecían reunir los elementos suficientes para haberse convertido en fuente de inspiración de obras posteriores. Sin embargo, será también un impulso desaprovechado y sin apenas correspondencia con su trabajo posterior.

El origen de la heterogeneidad e irregularidad que ha caracterizado la producción fílmica de Fernán-Gómez hasta ese momento estaría en la imposibilidad del director por dar coherencia y armonizar ingredientes de naturaleza demasiado dispar: por un lado, la "tonalidad" literaria de sus films, una *"vocación natural"* " alejada de servidumbres y vanidades que preside tanto los diálogos como el registro general del relato; por otro, *"la reiteración y la insistencia en los resortes enunciativos tienden a buscar un efecto de extrañamiento (o su traducción cinematográfica más productiva) cuyas raíces deben buscarse en territorio escénico y cerca del distanciamiento brechtiano"*[318]:

> "Dos facetas pueden contribuir a explicar, al menos parcialmente, esta difícil inserción del cine de Fernán-Gómez en las coordenadas de su propio tiempo. Dos rasgos que le diferencian y que están, posiblemente *malgré lui*, en la base del carácter *dilettante* que exhibe sin alharacas ni autocomplacencia: su apego consciente a la dimensión literaria y su

[317] *Idem.*

[318] *Ibidem*, pág. 38.

> recurrente formalización en clave autoenunciativa, tendente a subrayar y explicitar en la imagen los mecanismos del relato. Ninguna de las dos tiene vocación teórica o programática, y tampoco responden a la pretensión de inscribir las películas en el campo de la vanguardia (ni siquiera en el caso, meramente coyuntural y paradójico, que supone la propuesta ensayada dentro del encargo asumido en *La venganza de don Mendo*), pero ambas tienden a forzar o al menos a teñir de una cierta incomodidad y extrañeza los cauces narrativos de sus films."[319]

Tras el análisis pormenorizado de Carlos F. Heredero sobre esta primera etapa en la dirección de Fernando Fernán-Gómez, tal vez podríamos definirla, a modo de síntesis, como la búsqueda de un camino propio. El éxito de dos películas como *La vida por delante* y, aunque con menor trascendencia, *La vida alrededor*, no significa necesariamente que ésta fuera la meta ansiada por el realizador, sino que demuestra su habilidad para hacer acopio de diversos referentes y crear un estilo propio en la corriente regeneracionista.

Los presupuestos con los que parte, y que estarán siempre presentes de un modo u otro en su trayectoria cinematográfica, son la tradición sainetesca y costumbrista, el humor, la explicitud literaria y la clave autoenunciativa de la que nos habla Heredero. Su apego al neorrealismo español, a Bardem y Berlanga, tendrán tanta importancia en su carrera como las funciones teatrales de Enrique Jardiel Poncela o la literatura de Ramón Gómez de la Sema. Por ello es discutible plantear que una película como *Manicomio* no posea elementos suficientes como para haberse convertido en una posible fuente de inspiración de obras posteriores. Tal vez la vía iniciada en esa primera película fuera en realidad una manifestación de su tendencia más personal (cuestión aparte sería cómo repercutió su absoluto fracaso en el resto de su producción fílmica). Y hacemos esta reflexión conociendo la propia opinión del autor sobre el particular, su reiterada afirmación de que *Manicomio* es, ante todo, una película "de aprendizaje", un modo de adentrarse por vez primera en la técnica de la dirección cinematográfica[320]. En este sentido, es curioso que, por ejemplo, para José María Latorre

[319] *Idem*.

[320] Véase I.3, pág. 99.

> "Quizá Fernando Fernán-Gómez, preocupado por la nula rentabilidad de sus films, decidió explorar el camino de *La vida por delante* (iniciado, es claro, por Berlanga y Bardem en *Esa pareja feliz),* su film de mayor éxito popular, dejando a un lado sus inclinaciones más personales (homologación del mundo literario de Gómez de la Sema, la comedia negra, el esperpento); tal vez actuara también influido por la buena acogida de sus films, unánime, molesto por la indiferencia con que fueron recibidas sus anteriores tentativas"[321].

No obstante, quizá Heredero sí esté en lo cierto al afirmar que la heterogeneidad de los materiales que Fernán-Gómez pretende armonizar en sus películas sea la causa de su difícil inserción en el panorama cinematográfico del momento. Es posible que, realmente, el autor no haya encontrado en ninguno de los proyectos de este primer período su inclinación más propia, pues si no fuera así resultaría incomprensible que una vez hallada la "clave del éxito" (*La vida por delante)*, se arriesgue de nuevo cada vez en planteamientos de índole totalmente diferente (*La vida alrededor* ya es una película distinta, mucho más pesimista y amarga que su predecesora, y también son otras las intenciones de *Sólo para hombres* o *La venganza de don Mendo*).

En definitiva, ¿cuál era el propósito de Fernán-Gómez?

El problema está en pretender hablar siempre de un único propósito. Sus intenciones como autor, ya sea realizador cinematográfico o escritor, son vanas, contradictorias y discontinuas a lo largo de toda su producción artística. Parece improbable que en esta primera etapa la búsqueda del éxito sea el estímulo fundamental de sus realizaciones, y tampoco podemos olvidar que cualquiera de sus dos facetas características según Heredero, esto es, ese apego consciente a la dimensión literaria y la recurrente formalización en clave autoenunciativa, nunca tienen vocación teórica o programática. La única respuesta posible es que el autor, por lo menos hasta el momento, ensaya y utiliza todo tipo de material, incluido el que pueda aportarle Gómez de la Serna, Wenceslao Fernández Flórez, Miguel Mihura, Pedro Muñoz Seca o Emilio Salgari, como el cine de Bardem y Berlanga, Nieves Conde, Marco Ferreri o José Luis Dibildos.

---

[321] "Fernando Fernán-Gómez. Una realidad no documental", *Dirigido por...*, núm. 33 (Mayo, 1976), pág. 24.

A partir de 1963 Fernando Fernán-Gómez se adentra por un camino diferente y, por lo tanto, podemos hablar del inicio de una nueva etapa en su filmografía como director, con dos títulos emblemáticos en la historia del cine español: *El mundo sigue* (1963) y *El extraño viaje* (1964).

El primero de ellos es una adaptación de la novela homónima de Juan Antonio de Zunzunegui publicada en 1960. Obra inserta en el realismo naturalista, Fernán-Gómez veía en ella un fiel retrato de la vida de la posguerra en la clase media madrileña:

> "A mí Zunzunegui me parece el novelista español que de una manera más fiel ha retratado la vida de la posguerra, y concretamente de la posguerra madrileña, que es la ciudad donde yo he vivido siempre, la que más conozco. Hace unos once años, cuando surgió la idea de hacer *El mundo sigue*, yo pensaba que en España no había un tipo de cine que respondiera a la vida de los seres medios de las ciudades y a lo que era su problemática cotidiana. La obra de Zunzunegui me facilitaba este enfoque y tenía una riqueza de situaciones y caracteres muy notable."[322]

En el film, los personajes que refleja Fernán-Gómez son, en palabras de Manuel Hidalgo,

> "... testimonio del malestar generado por su ubicación en la escala social, de la misma manera que, en resumen, el fuerte dramatismo de la película, la angustia que los personajes arrastran y contagian, es fruto de su carácter de víctimas de toda suerte de trampas familiares, morales, institucionales, religiosas y económicas, trampas de las que no podrán salir o de las que saldrán pero hacia un destino fatal -la cárcel, la muerte...-."[323]

[322] Fernán-Gómez a Diego Galán y Fernando Lara, *18 españoles de posguerra,* Barcelona, Planeta, 1973, pág. 17.

[323] *Op. cit.*, pág. 33.

No es de extrañar, pues, que ante tal panorama social la censura entablara su contencioso[324], haciendo casi imposible el conocimiento de *"uno de los mejores -si no el mejor- films del autor, y de la Historia del Cine Español"*[325].

Fernando Fernán-Gómez, de nuevo en su labor de adaptador, convirtió la novela de Zunzunegui, de corte naturalista, *"en un texto cinematográfico en el que lo melodramático sobredetermina radicalmente el ser mismo de la obra"*[326]. Considerado por la crítica más un lastre que un acierto del director, el melodrama pretendía, en opinión de Fernán-Gómez, erigirse en la fórmula idónea para contactar con el público:

> "Las razones por las que no se estrenó *El mundo sigue* no las entendí nunca. He utilizado la palabra melodrama. Siempre he pensado que el melodrama -con calidad literaria- podía ser un buen reclamo cara al público y que me permitiese contar con una gran audiencia. Pero ocurrió exactamente lo contrario; a juicio de los exhibidores, eso en lugar de ser un tanto a favor de la posible comercialidad de la película era un inconveniente. Considero que *El mundo sigue* es una película

[324] *El mundo sigue* conoció un primer guión que sería totalmente prohibido por el departamento ministerial de Rafael Arias Salgado. Más tarde, bajo el mandato de Manuel Fraga Iribarne sufrió una aprobación parcial y con retoques, más un pulido general de la rudeza de los diálogos. Pero una vez concluido el rodaje el film volvió a prohibirse, y a pesar de que esta dificultad fue finalmente superada, ello no impediría otra lamentable y definitiva censura: la de exhibición. *El mundo sigue no* se estrenó en Madrid y su pase en otras capitales de provincias fue, en el mejor de los casos, con retraso y en pésimas condiciones. Ramón Freixas, "El eterno maldito", art. cit., pág. 48.

Véase asimismo las propias declaraciones del autor al respecto en su entrevista con Manuel Hidalgo en *Fernando Fernán-Gómez* (*op. cit.,* pág. 29) y la entrevista realizada por Fernando Lara y Diego Galán en la que al comentar el tema de sus guiones prohibidos, Fernán-Gómez menciona tanto el caso de *El mundo sigue* como el de *La familia de Pascual Duarte,* un guión que había escrito junto a Jesús Fernández Santos y que sería prohibido por el ministerio de Manuel Fraga Iribarne a mediados de los años sesenta. Fernán-Gómez tenía pensado producir este proyecto con Paco Rabal (que iba a ser también el protagonista) y dirigirlo él mismo, y comenta también, curiosamente, que la no autorización de su guión no entrañaba, según les dijeron, que la novela no se pudiese llevar al cine. La prohibición no afectaba, pues, directamente a la novela de Camilo José Cela, sino al guión de Fernán-Gómez y Fernández Santos. "Fernando Fernán-Gómez, un camino...", art. cit., pág. 29.

[325] R. Freixas, "El eterno maldito...", art. cit., pág. 48.

[326] Santos Zunzunegui, "*Vida corta, querer escaso* o los felices sesenta, según Fernando Fernán-Gómez", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 44.

> perfectamente comprensible, nada intelectualizada, sin ninguna clave, melodramática y folletinesca además, y no entendí nunca por qué no llegó a tener la aceptación comercial previsible."[327]

Afirmación sobre la que Manuel Hidalgo puntualiza:

> "La opinión de Fernán-Gómez sobre la viabilidad comercial del melodrama, olvida que los melodramas que el público digiere gustoso no tienen matices tan desazonantes y negros como los que dan carácter a *El mundo sigue*, una película en cierta manera insólita en la historia del cine español en la que, tarde o temprano, ha de ocupar un lugar preferente"[328].

Consciente de que el film llega a adquirir, en ocasiones, un carácter un tanto excesivo, esperpéntico, aunque nunca caricaturesco, sino realista, Fernando Fernán-Gómez ha comentado sobre la obra:

> "En realidad, lo que yo quería hacer en *El mundo sigue* era lo mismo que en *La vida por delante* y *La vida alrededor*, pero suavizando muchísimo el ángulo del humor. En *El mundo sigue,* partiendo de la novela de Zunzunegui, pretendía soslayar el humorismo, dando prioridad al naturalismo, al realismo exacerbado que a mi juicio, al partir de esta realidad española nuestra, siempre cae en el esperpento."[329]

Como vemos, el autor tiende a retomar una y otra vez su inclinación más personal. El "acierto" que supuso *La vida por delante* y su continuación, *La vida alrededor*, es un punto de partida que termina siempre convirtiéndose en algo diferente. Podríamos pensar que Fernán-Gómez mantiene una lucha constante entre el atractivo comercial que pretende infundir a todas

[327] Fernán-Gómez a Antonio Castro, *Op. cit.*, pág. 153.

[328] *Op. cit.*, pág. 33.

[329] Fernán-Gómez a Antonio Castro, *Op. cit.*, pág. 153.

sus películas -incluso en los proyectos que han resultado más insólitos tanto en su propia filmografía como en el panorama cinematográfico de la época-, y un gusto personal e irrenunciable hacia la vena negra, el esperpento, hacia la raíz literaria que sobrepasa siempre cualquier tratamiento convencional. *El mundo sigue* -como casi todos sus films- confunde al espectador, lo atrae y lo distancia al mismo tiempo, en este caso intentando conjugar situaciones folletinescas y melodramáticas con la absoluta desazón, desesperanza y sordidez de la más amarga realidad. Y todo lo hace contando con el público y la España de principios de los años sesenta.

Cuando Fernán-Gómez comenta en sus memorias cómo surgió el proyecto de *El mundo sigue*, cómo se sintió atraído por la novela de Juan Antonio de Zunzunegui que tan bien había sabido captar la realidad de la posguerra española, reconoce abiertamente tanto lo peculiar de su tratamiento cinematográfico, como lo que él mismo denomina *"fijación con los temas de la pobre gente"*:

> "Todo esto parecía un material sugerente para hacer una película. Cuando menos, una película a mi gusto, aunque no fuera el gusto de la inmensa mayoría, y quizás tampoco el de la minoría selecta. Creo tener una especie de fijación con los temas de la pobre gente, de la gente común. Fijación que me viene quizás de que en mi infancia, cuando leía a Salgari, a Edgar Wallace, a Julio Veme, a Rafael Sabatini, una de las primeras novelas serias que leí, para mayores, fue *Los miserables*, de Víctor Hugo. Pero en mi vida profesional he tenido pocas oportunidades de trabajar sobre las pobres gentes, sobre estos ambientes, porque en los años que me ha tocado vivir las autoridades los consideraban delicados y los empresarios poco rentables." (II, pág. 155)

Ramón Freixas define *El mundo sigue* en sus justos términos cuando afirma:

> "El film escudándose en una mezcla de folletín y melodrama, roza el esperpento (cayendo de lleno en *El extraño viaje*), pues cuando se efectúa un tratamiento de la realidad más miserable bajo ciertos

> estilemas no puede rehuirse su surgimiento tras la costra del costumbrismo, bien puede considerarse como una continuación/complemento de su celebérrimo díptico (*La vida alrededor* y *La vida por delante*). Pero suprimiendo el humor, la cierta complicidad, la tonalidad rosácea de determinadas escenas. Todas las penalidades anteriores permanecen, pero enversión atroz e inmisericorde. La sátira aparece sin dilación, sin aspavientos ni forzar en absoluto la mirada. La agresividad, el odio y la codicia son los pilares que mueven a todos los personajes"[330].

También relacionado con ese cierto "cruce" de materiales, con esa contaminación de géneros y estilos propia de Fernán-Gómez, Santos Zunzunegui realiza un análisis muy particular de esta película, remontándose para ello a los mismos orígenes del género melodramático. Zunzunegui parte de la afirmación de Francisco Llinás y Javier Maqua en su libro *El cadáver del tiempo*, según la cual dicha adscripción genérica *"remite, sin lugar a dudas, a esa definición combina del melodrama que lo asienta sobre el doble polo de la fuga del tiempo, concebida como herida irrestañable, y de la presencia de espacios y objetos en los que se metaforiza ese discurrir temporal"*[331]. Tal metaforización se vería reflejada a través de dos elementos musicales que *El mundo sigue* explota magníficamente y que se encuentran en el ápice del melodrama burgués que es la ópera: el *aria* y el *leit-motiv.* Sobre el primero de ellos, comenta:

> "La adopción por el film de la figura del *aria* para investir algunos de sus momentos privilegiados tiene por finalidad proceder al reforzamiento, en el nivel sustancial de sus dispositivos retóricos, de una adscripción (al género melodramático) que aun siendo evidente en sus

[330] "El eterno maldito...", art. cit., pág. 48.

[331] F. Llinás y Javier Maqua, *El cadáver del tiempo*, Valencia, Fernando Torres, 1976. *Apud* Santos Zunzunegui, *"Vida corta, querer escaso* o los felices sesenta...", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...,* cit., pág. 44.

> puras elecciones temáticas se quiere marcar también en las elecciones estrictamente formales."[332]

Recurso del que resultará, de nuevo, una notable homologación entre los niveles del contenido narrativo y de la forma expresiva, y que en este caso se apoya también en un organismo musical que reaparece en varias ocasiones, un *leit-motiv* que, en forma de rumba, atraviesa la película modulando irónicamente con sus apariciones la presencia del destino[333].

Todo ello -de nuevo en opinión de Zunzunegui- refuerza la ambivalencia final del género seleccionado por Fernán-Gómez, pues *"si una buena parte de los elementos movilizados por el film apuntan, en distintos niveles de profundidad, en la dirección del melodrama, otros [...] lo conducen hacia territorios diferentes"*:

> "Definitivamente híbrido en sus elecciones significativas, el melodrama, que tomaba como punto de partida la profundización y exacerbación de toda una serie de elementos constitutivos del drama de corte naturalista, termina orientándose, mediante la inserción de una mirada y un juicio moral irónico sobre los acontecimientos, hacia terrenos colindantes con los frecuentados por Carlos Arniches, Edgar Neville o Enrique Jardiel Poncela. Lo que ya permite intuir que estamos ante un caso ejemplar de recuperación y cnizamiento de la variopinta y riquísima tradición hispana en la que conviven, mal que bien, lo trágico y lo grotesco, lo dramático y lo cómico."[334]

Para Ramón Freixas, la clave de *El mundo sigue* es su tremenda carga agresiva y sexual. Por un lado, la violencia actúa como el único desahogo de las penurias y frustraciones cotidianas, convirtiendo el film en una *"película negra, negrísima, y una de las más furibundamente agresivas del cine español"*, la cual *"refleja a la perfección la ley del más*

---

[332] S. Zunzunegui, *Ibidem*, pág. 49.

[333] *Ibidem*, pág. 50.

[334] *Idem.*

fuerte imperante en todos los estratos sociales"[335]. Por otro lado, la represión de los sentimientos y los anhelos sexuales impregna, como en buena parte de su obra anterior[336], situaciones y personajes conformados en tomo a vehementes deseos.

Todos los protagonistas son víctimas, en último extremo, de un afán desmesurado de desclasamiento, aunque, de todos ellos, el interpretado por el propio Fernán-Gómez, Faustino, llega a ser compendio de toda la amargura que desprende la película[337].

El dinero, un elemento fundamental en toda la obra de Fernán-Gómez, se erige en este caso en devastador condicionante de la historia, en el lugar central desde el que se moviliza toda la acción del relato y del que parte el deseo y el ansia perseverante de los personajes. Citando a M. Vidal Estévez:

> "El dinero en *El mundo sigue* es lo real supremo, formidablemente único. Los sentimientos, las pasiones, las respuestas y los matices con los que se le afronta son contradictorios, multiformes; en algunos casos es mera indiferencia, pasividad, en los más producen acciones y reacciones de amor y odio, a favor o en contra. El dinero, en definitiva, hace a los personajes lo que son."[338]

En este sentido, Francisco Llinás ha afirmado, refiriéndose al conjunto de la obra fílmica de Fernán-Gómez, que si bien toda *"esta asombrosa galería de personajes sin futuro, apegados a la supervivencia del presente, no habla de otra cosa que del dinero y la subsistencia"*, esta idea podría ofrecer, sin embargo, una visión un tanto distorsionada de su obra, porque el autor hace también del dinero el protagonista fundamental de buena parte de sus reflexiones escritas e, incluso, de sus entrevistas y declaraciones públicas. La clave está, según Llinás, en que una vez desvelado el tipo de relación mantenida entre el narrador y los personajes del relato, nos damos cuenta de que esa vinculación especial se desarrolla siempre

[335] "El eterno maldito...", art. cit., pág. 49.

[336] R. Freixas cita el caso de Laura en *Cómo casarse en siete días* (1970), el Ricardito de *Yo la vi primero* (1974), o los personajes de *Mayores con reparos* (1966) y *El extraño viaje* (1964). *Ibidem*, pág. 50.

[337] *Ibidem*, pág. 49.

[338] "La intransigencia del dinero", *Contracampo*, núm. 35 (1984), pág. 17.

en torno a un doble juego: por una parte, existe entre ellos una cercanía, en el sentido de que el realizador no mira a los personajes desde fuera, no emite, en un primer momento, una opinión, y su apego a los personajes simpáticos, con aspectos positivos, no se diferencia de los que nos resultan antipáticos[339].

Por otra parte, el realizador establece también cierta lejanía con el personaje, una *"distancia hecha de lugares comunes, de tópicos, de códigos de representación"*, de rupturas narrativas, miradas a cámara y utilización de géneros que detesta, como la zarzuela[340].

Este juego entre narrador-personaje, entre el enunciador del relato y el actor, es decir, ese estar a un tiempo fuera y dentro de la acción, determinaría, en último término, el carácter de sus películas. Si *El extraño viaje* es considerada su película más elaborada formalmente, de planificación y construcción narrativa compleja, hecha de secuencias muy breves que se entrecruzan continuamente, ello se debería, en último extremo, a la ausencia del Fernán-Gómez actor. Por su parte, si *El mundo sigue "es su obra más brutal, jugando siempre sobre un naturalismo exacerbado, que se niega a sí mismo por puro exceso, lo atribuimos a que en ella no juega esta relación entre actor y realizador"*[341]:

> "Es posible que, aunque siempre hay una ironía que marca una distancia (salvo, quizás, en *El mundo sigue*, su película más directa y brutal), el autor se empeñe, quizás de forma inconsciente, en subrayar que es su personaje al tiempo que no lo es. Que, aunque no hay que confundir lo que dice el personaje con lo que dice la película, a pesar de todo está con ellos."[342]

---

[339] Prueba de esta actitud sería el hecho de que Fernán-Gómez decida interpretar en *El mundo sigue*, una película que hace por propia voluntad, un personaje desagradable y que rompe absolutamente con su imagen anterior. Una elección que confirmaría otra de las paradojas del autor, a la que Llinás califica de *"suicida o autodestructiva"*, porque, *"autor de éxito, que ha construido un personaje mediocre, pero siempre cercano al espectador, reta a ese espectador proponiéndole (e, insistimos, no por encargo, no por el simple ganarse la vida) la otra cara, mezquina, insolidaria, de aquél. No nos sorprende que la película fuera un fracaso. Lo que nos sorprende es que, en repetidas ocasiones, Fernán-Gómez haya asegurado que no esperaba el fracaso"*. "Todo está en venta", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., págs. 147-148.

[340] *Idem.*

[341] *Idem*.

[342] *Idem.*

Un juego complejo que puede inducir a engaño y que, en cualquier caso, se aleja del espectador convencional, atraído y rechazado constantemente tanto por el autor como por la obra.

De este modo, la carrera comercial de *El mundo sigue* fue prácticamente nula, aunque no llegó a suponer un desastre económico[343].

Juan de Mata Moncho comenta acerca de *El mundo sigue* y *El extraño viaje* que, constituyendo un caso único en la historia del cine español, la mala fortuna comercial de estas películas llegó a incidir también negativamente en la carrera posterior de los notables actores que intervinieron en ellas. Los personajes, muy característicos de Madrid, y que *"coinciden en estar casi todos interpretados por actores conocedores de esos ambientes de clase media de la posguerra, lo que aumenta la credibilidad de sus complejos planteamientos a nivel psicológico"*, se entregaron de lleno a unos papeles a cambio de no obtener ni siquiera una satisfacción económica[344].

En la galería de insignes personajes del cine de Fernando Fernán-Gómez, Ramón Freixas equipara la elección de excelentes secundarios (en este caso, actores como José Calvo, Agustín González, Fernando Guillén, ...) con el tipo de cine coral realizado por Luis García Berlanga[345].

Este film, que, como hemos visto, no llegó a estrenarse en Madrid y que probablemente sea una de las mejores películas de su realizador, volvía a confirmar la singular carrera cinematográfica de Fernán-Gómez, con esa visión siempre peculiar y a destiempo que pretende integrarse, con toda naturalidad, en una coyuntura, cuando menos, desfavorable:

---

[343] En 1973 Fernán-Gómez afirmaba al respecto: *"No [...] porque la comedia de nuestro país es una cosa tan misteriosa que, para mí, esta película (modestamente producida, a pesar de que salen muchas cosas, se rodó en varias semanas y duraba como un par de horas, con gente y todo eso) ya está totalmente amortizada, incluido mi trabajo, y hasta me dejó una pequeña ganancia. Eso sin estrenarse en Madrid y estrenándose de reestreno en Barcelona y en alguna que otra provincia. Ahora bien, pienso que este dinero que yo no perdí lo habrá perdido alguien, claro. Quizá la distribuidora"*. Diego Galán y Fernando Lara, *18 españoles...*, cit., pág. 18.

[344] "La dirección de actores en el cine de Fernando Fernán-Gómez", en *Fernando Fernán-Gómez. Acteur...*, cit., págs. 59-60.

[345] "El eterno maldito", art. cit., pág. 49.

> "Amén de ser un significativo compendio de sus desdichas en este terreno, F. F. Gómez siempre ha sido un periférico, ha trabajado en/desde los márgenes, y un elemento non grato a la rutinaria y chabacana industria nacional. Y las osadías se pagan caras. *El mundo sigue* es una pieza magistral, y como tal resiste incólume el transcurso del tiempo, que propone el cultivo de una brecha insólita y transgresora en el cine español. Desgraciadamente no ha podido fructificar. Casi 20 años después de su realización continúa manteniendo toda su radicalidad y fuerza."[346]

En opinión de Fernando Méndez-Leite, *El mundo sigue* constituye

> "... un ejemplo más de película española inteligente, sensible, dura, cercana a la realidad, que los tentáculos del sistema arrinconaron silenciosamente junto con otras películas que reúnen estas características y que corrieron similar suerte, como para pensar ingenuamente que se trataba de casualidades."[347]

Sobre este tema es interesante reproducir un largo párrafo en el que Fernán-Gómez, refiriéndose a la película *Benigno, hermano mío*, en la que participó como protagonista (primer y único film del realizador Arturo González, rodado en 1963, y otra de las "obras malditas" ni siquiera estrenada), explicaba la extraña y difícil situación ministerial por la que atravesaron sus productos más personales:

> "[Benigno, hermano mío] Tuvo un error, el mismo de *El mundo sigue* y que afectó a *El extraño viaje*; un puro error de organización del negocio: todas estas películas están hechas a la caída del ministerio de Arias Salgado, cuando subió Fraga, con García Escudero como Director

[346] *Ibidem*, pág. 48.

[347] Historia... (1975), cit., pág. 254.

> General de Cine. Entonces había una sensación de apertura y de ayuda y estímulo a un determinado tipo de cine, pero era más bien a un indeterminado tipo de cine. Creyendo lo primero hicimos estas películas que, repito, pensábamos era el tipo de cine que García Escudero quería promocionar. Sin embargo, nos encontramos con todo lo contrario. Reconozco que García Escudero es uno de los hombres a los que estoy más agradecido en mi carrera, por los elogios que ha hecho siempre de mi obra anterior. Entonces, al entrar él en la Dirección General, me dije que era el momento de dar un paso adelante. Sin embargo, él mismo hizo constatar que había sido un paso atrás, que me había equivocado y que esperaba más de mí. Pero yo nunca he entendido en qué sentido era este "más de mí". Lo que sí resultó -y esto ya es una verdad práctica, no una opinión- es que García Escudero dio un gran impulso a un nuevo tipo de cine, aunque este nuevo tipo de cine estaba muy relacionado con que los directores fueran también nuevos, y más concretamente salidos de la Escuela Oficial de Cine. Las tres películas de las que hablamos salieron, pues, perjudicadas por no ser obras de unos señores nuevos, ni jóvenes, ni salidos de la Escuela Oficial de Cine."[348]

Fernán-Gómez se está refiriendo al fenómeno que quedó bautizado como "Nuevo Cine Español", un relanzamiento del medio que sería auspiciado, curiosamente, desde las mismas instancias del poder.

¿Qué está ocurriendo en plenos años sesenta que tenga unas consecuencias tan directas en el desarrollo posterior del cine español?

En el panorama político español el impulso del desarrollismo económico se sumó a las tesis reformistas, que, defendidas por los tecnócratas del Opus Dei, se habían impuesto definitivamente desde el Plan de Estabilización de 1959. El consiguiente reajuste gubernamental de 1962 determinaría finalmente una nueva coyuntura política que acabó

[348] Fernán-Gómez a Diego Galán y Fernando Lara, *18 españoles...*, cit., pág. 18

favoreciendo, en último término, una relativa apertura desde la cartera de Información y Turismo.

El cine español conoció entonces una época de encuentro entre viejas tendencias, productos marginales e innovadoras iniciativas, todas ellas en parte víctimas y en parte protagonistas de la industria cinematográfica del momento. La vuelta de García Escudero a la Dirección General de Cinematografía supuso un empuje decisivo a los nuevos directores surgidos de las aulas del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, mientras los intentos llevados a cabo por determinadas productoras y directores en los años cincuenta quedarán en el olvido, tanto por sus propios errores y contradicciones como por no entrar en las nuevas cuentas de la Administración, que había mantenido muchos de ellos en la marginalidad de la represión, en la frustración:

> "En aquel momento, las desarticuladas rupturas fílmicas de finales de los cincuenta (Ferreri, Fernán-Gómez, Films 59, UNINCI) acaban por desfallecer bajo el acoso de la represión y a expensas de sus propias contradicciones, mientras que -en paralelo- comienzan a agruparse los nuevos efectivos que salen de la escuela. Las aulas del REC son el semillero de los creadores que, al tropezar con el impulso administrativo de García Escudero (y la tolerancia tan relativa como interesada de Fraga Iribarne, recién llegado al Ministerio), habrán de dar cuerpo, a partir de 1963, al nacimiento del *Nuevo Cine Español.*"[349]

Los nuevos directores se lanzan a la aventura aun siendo conscientes de lo limitado e irónico de la situación, de lo absurdo que resulta promover y realizar un "cine de autor" bajo la engañosa tolerancia del poder vigente. En opinión de Román Gubern:

> "[A comienzos de los años sesenta] el cine español dio signos de mimetismo y, para no quedar rezagado en la batalla europea del "cine joven de autor" creé, con la ayuda financiera arbitrada por García Escudero para el Interés Especial, el llamado "Nuevo Cine Español",

[349] C. F. Heredero, *Las huellas...*, cit., pág. 18.

> expresión acuñada por Juan Francisco de Lasa en Molins de Rei y catapultada por la revista *Nuestro Cine*. El "Nuevo Cine Español" fue uno de los primeros, y más relevantes, subgéneros de nuestra producción, porque se pretendía "cine de autor", cuando en otras latitudes tal etiqueta se definía sobre todo por el factor "libertad" (desde Godard a Bellocchio) y era ridículo plantearlo como consigna mimética en un país sobre el que gravitaba la pesada losa de una censura anacrónica."[350]

Como comentamos anteriormente, para C.F. Heredero la nueva década se abre realmente en 1961, con la aparición de dos films que cambian el horizonte cinematográfico y legislativo de nuestro país: por un lado, Plácido, de Luis García Berlanga, y, por otro, *Viridiana*, de Buñuel, protagonista de un verdadero escándalo en Cannes que acabará propiciando la defenestración de Muñoz Fontán como Director General de Cinematografía y, por lo tanto, el que poco después García Escudero regrese a la dirección legislativa del cine español en julio de 1962[351].

Desde aquel mismo momento se inicia la protección a los jóvenes cineastas, aunque es a partir de 1964, con las nuevas ordenaciones de protección cinematográfica, cuando se hace efectivo el lanzamiento[352].

La influencia que pudo haber tenido todo ese movimiento cinematográfico en Fernán-Gómez fue, más que inexistente, casi contraproducente. En aquellas fechas su carrera sigue desarrollándose a contratiempo.

Después de rodar *El mundo sigue*, Fernán-Gómez emprende un año más tarde, en 1964, la dirección de *El extraño viaje*, guión escrito por Pedro Beltrán y Manuel Ruiz Castillo,

---

[350] R. Gubern, *Cine español...*, cit. pág. 56.

[351] *Las huellas...*, cit., pág. 18.

[352] Véase Manuel Villegas López, *El Nuevo Cine Español*, San Sebastián, XV Festival Internacional del Cine, 1967, pág. 53 y ss.

según una idea de Luis García Berlanga"[353]. La película se realiza por encargo de las distribuidoras ízaro Films y Pro-Artis Ibérica-Impala.

Bajo su primitivo título, *El Crimen de Mazarrón*[354], el film, concebido como un dispositivo policial, se desarrollaba entre el terror y el humor negro, un *"nuevo pretexto en el que apoyarse para efectuar esa feroz radiografía rural de hondas esencias típicamente hispanas"*[355]:

> "*El extraño viaje*, ejemplo pertinente de la españolidad, de la feroz idiosincrasia hispana, se burla de esa tópica adjetivación y hace estandarte de la misma, pero reelaborándola con distancia crítica."[356]

De nuevo el esperpento es el modelo estético asumido por Fernán-Gómez. Los componentes de anteriores trabajos cinematográficos centrados hasta entonces en comedias

[353] Acerca de cómo surgió la idea de escribir el argumento de *El extraño viaje*, Pedro Beltrán recuerda que estando un día en una de las tertulias del Café Gijón, y mientras se comentaban los sucesos del llamado "Crimen de Mazarrón", *"Berlanga dijo que si el cadáver de la vieja no se descubrió era porque lo escondieron en el pueblo y el asesino se marchó utilizando sus ropas y disfrazado de mujer. Enseguida me pareció que allí había material para una película y le propuse a Luis comprarle la idea. A partir de esa premisa, Manuel Ruiz Castillo y yo nos encerramos en su casa y redactamos un argumento"*. Véase Carlos F. Heredero, *Pedro Beltrán, la humanidad del esperpento*, Murcia, IV Semana de Cine Español, 1988, pág. 60.

Por su parte, García Berlanga recuerda que, en un principio, la historia original era más cerrada -no aparecía el romance entre el músico y la modista-, limitándose a narrar un crimen inspirado en un hecho real que nunca llegó a resolverse (en la palya de Mazarrón, en Murcia, aparecieron los cadáveres de dos hermanos junto a unas copas con restos de veneno. Más tarde, en un pueblo de Navarra, apareció el cadáver de un tercer hermano). La solución que él mismo inventó, y de la cual llegó a escribir una sinopsis, interesó a los productores dos años más tarde. Cuando Pedro Beltrán y Fernán-Gómez le propusieron que participara en el guión, Berlanga estaba ocupado en otro proyecto, de forma que decidieron llevar a cabo la película respetando en los créditos la paternidad de la idea original. C. Cañeque y M. Grau, *¡Bienvenido...!*, cit., pág. 86.

[354] Pedro Beltrán comenta que la película empezó a rodarse con el título de *El crimen de Mazarrón*, lo cual ocasionó algunos problemas, incluido un artículo de César González Ruano publicado en el periódico *ABC*, en el que protestaba por la utilización del nombre del pueblo y advertía sobre el peligro de que acabara ocurriéndole a Mazarrón lo mismo que a Cuenca con su famoso crimen. Las presiones fueron varias y finalmente acabaron prohibiéndolo. Se barajaron otros títulos y el de *El extraño viaje* comenzó a utilizarse de manera provisional, quedando como definitivo sin que nadie supiera muy bien por qué. Carlos F. Heredero, *Pedro Beltrán...*, cit., págs. 60-61.

[355] R. Freixas, "El eterno maldito...", art. cit., pág. 50.

[356] *Ibidem*, pág. 51.

urbanas, vuelven a ser protagonistas en este ambiente rural[357], en el que lo grotesco, el humor denso y sarcástico envuelve y envilece ¡a vida opresiva y puritana de un pueblecito típico"[358].

Para Miguel Marías *El extraño viaje* sería uno de los pocos films españoles que han logrado ver en profundidad la realidad de nuestro país, *"alejándose del naturalismo gracias al exceso y la caricatura, y dándonos una imagen de la vida española todo lo negra y pesimista que cabe, a través del humor negro"*:

> "Apartado de los tópicos -que ridiculiza con ferocidad- y de la españolada", *El extraño viaje* se distingue, ante todo, por su españolidad o, si se prefiere, por su "mesetarismo". [...] Un tipo de obra que no puede darse en otro país, y que no pretende en ningún momento situarse a un hipotético "nivel europeo". Todos y cada uno de los elementos que forman el film provienen directamente de la realidad española o de sus tradiciones literarias, plásticas y dramáticas"[359].

Santos Zunzunegui, por su parte, concreta los elementos que, según él, tienden a entroncar *El extraño viaje* con unas líneas creativas radicalmente españolas: el esperpento, el cine de Luis Buñuel en cuanto a la presentación de *"un universo marginal desde una posición*

---

[357] En este sentido sería interesante mencionar la distinción que realiza José María Latorre referida a las películas más personales de Fernando Fernán-Gómez, y según la cual habría notables diferencias entre la obra enmarcada en la ciudad en crecimiento frente a la desarrollada en un pueblo cercano. Según su opinión *"los principales factores que separan una de las otras, estriban en el carácter de sus invenciones: las películas urbanas juegan con desigual fortuna (o intentan jugar) la integración del documento en la ficción, entre el testimonio y la interpretación "artística" de la realidad (mediatizada por la tradición humorística del país); la película del pueblo cerrado reúne ambos en un solo cuerpo narrativo por el camino condicionado del esperpento, del humor negro, del exceso (inclinación primera de Fernán-Gómez). En la comedia urbana domina la visión sentimental y el acercamiento paternalista a los personajes, sacrificando profundidad en el tratamiento y el análisis de sus condiciones de vida, de su entorno y sus presiones*". La diferencia trasciende incluso la propia conclusión de las películas, totalmente opuesta si comparamos el optimismo de *La vida por delante* y *La vida alrededor*, con el pesimismo de *El extraño viaje*. Por último señalar que si en su filmografía abunda más la comedia urbana tal vez sea por imperativos de producción de la época -piénsese en el éxito de los productos Dibildos-Lazaga-, y en la radical y quizá por ello fracasada incursión aldeana del propio Fernán-Gómez. "Fernando Fernán-Gómez. Una realidad no documental", art. cit., págs. 25-26.

[358] *Ibidem*, pág. 50.

[359] "El extraño caso de *El extraño viaje*", *Nuestro Cine*, núm. 94 (1970), pág. 54.

exquisitamente clásica", y la zarzuela, en su visión ambivalente de parodia del género y, a la vez, de estructura escénica válida en lo que se refiere, por ejemplo, a la nómina de personajes. Todo un material que sería reutilizado, reelaborado en unos nuevos paradigmas estilísticos donde lo que prima es, básicamente, un único principio: el encuentro de elementos que proceden de universos conceptuales diferentes, y que exigen un proceso creativo fundamentado en la contaminación sustancial de géneros y estilos, en lo que ya definirnos como "mecanismos de hibridación"[360].

La represión, tema fundamental de la película de Fernán-Gómez, soslayaría la falta de libertad, la opresión social y familiar que incide incluso en las relaciones sexuales y que estaría directamente ligada a la muerte, el crimen, la mentira y el dinero. Una trama para la que se escoge una estructura narrativa policíaca, escudada en el secreto y el engaño que envuelven las acciones y los propósitos de los personajes[361].

En este sentido, cuando Santos Zunzunegui mencionaba las raíces españolas de la obra, señalaba también su aspecto más internacional, basado precisamente en la huella del cine de "suspense" que por aquellos años Alfred Hitchcock revelaba con *Psicosis* (1960)[362].

El magnífico guión de Pedro Beltrán y Manuel Ruiz Castillo y la excelente labor de dirección de Fernán-Gómez determinó el éxito del film, el cual, pese a las críticas que censuraron sobre todo una estructuración excesivamente simplista, presentaba algunos de los mejores gags de la historia del cine español. En opinión de Luis García Berlanga:

> "[*El extraño viaje*] Tiene gags geniales. Bueno, creo que Fernando Fernán-Gómez tiene los mejores gags de la historia del cine español. Si se hiciese una antología de gags deberían incluir algunos míos, pero el mejor es aquel de *La vida alrededor*: un tartamudo cuenta un accidente y, mientras habla, la imagen se mueve tartamudeando también. En *El extraño viaje* también hay uno sensacional, cuando bailan y no se oye

[360] "*Vida corta, querer escaso* o los felices sesenta...", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., págs. 39-58.

[361] M. Marías, "El extraño caso de *El extraño viaje*", art. cit., págs. 54-55.

[362] "*Vida corta, querer escaso* o los felices sesenta...", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 56.

> ninguna música porque están bailando con auriculares que sólo escuchan ellos"[363].

La película aportaba, asimismo, una asombrosa elección de actores (Carlos Larrañaga, Jesús Franco, Rafaela Aparicio, Tota Alba, Lina Canalejas, Sara Lezana, María Luisa Ponte, Luis Marín, Xan Das Bolas, Joaquín Roa, Carola Fenán-Gómez, Teresa Isbert) a los que Fernán-Gómez dirigió, como siempre, entre la libertad y el comedimiento"[364].

En cuanto a los actores, Pedro Beltrán aprovecha para contar una sabrosa anécdota acerca de los ridículos procedimientos de la censura:

> "La selección de los actores es totalmente una obra de Fernando, que estuvo muy acertado. También se le ocurrió a él la idea de elegir a un amigo nuestro que no era actor, Cayetano Torregrosa, para interpretar al Alcalde por su gran parecido físico con Girón. Ocurrencia que nos proporcionó un pequeño disgusto, ya que al darse cuenta de la burla, nos hicieron alterar algunas de sus frases para suavizar las expresiones que nosotros habíamos puesto en su boca. Si en una ocasión decía: *"¡A que me cabreo y mando el baile a hacer puñetas...!"*, tuvimos que cambiarlo por: *¡A que me cabreo y mando el baile a freír espárragos...!"*. Así eran de ridículas las cosas."[365]

El producto resultó, cuando menos, insólito en el panorama cinematográfico de la época, y todavía hoy es difícil comprender cómo pudo rodarse entonces una historia como aquélla, pues si el guión pasó inadvertido, no ocurrió lo mismo con la película, la cual, una vez rodada, sí tuvo sus más y sus menos con la censura.

---

[363] C. Cañeque y M. Grau, *¡Bienvenido...!,* cit., pág. 85

[364] Véase declaraciones de Fernán-Gómez sobre la dirección de actores. *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...,* cit., pág. 236

[365] C. F. Heredero, *Pedro Beltrán...*, cit., pág. 61.

> "*El extraño viaje* es un film realizado dentro de lo más vulgar de nuestra mediocrísima industria, y pese a su sencillez, a su claridad, a su pobreza, a algunas torpezas, a la suciedad, a su poco brillante fotografía, constituye un producto positivamente "monstruoso" y una aberración" digna de admiración en un cine tan desprovisto de obras de valor."[366]

No obstante, la película fue rechazada en su momento por los organismos oficiales según su criterio de calidad, convirtiéndose en un auténtico film maldito. Su estreno en Madrid se produjo cinco años después de haber sido realizada, el 15 de septiembre de 1969, formando parte de un programa doble en un local de reestreno -el Cine Odeón la presentó junto a la película *Cien Rifles,* protagonizada por Raquel Welch- y sin la menor publicidad. Pero fue precisamente en ese estreno cuando la descubrió la crítica joven española, que la ensalzó como uno de los títulos más importantes del cine español de la posguerra.

El entonces crítico de la revista *Triunfo*, Jesús García de Dueñas, llamó la atención sobre esta obra de Fernán-Gómez y logró traspasar su admiración a la de otros críticos, que reconocieron encontrarse ante una obra sorprendentemente insólita en el panorama cinematográfico del momento[367]. Aquel mismo año, el Círculo de Escritores Cinematográficos

---

[366] M. Marías, "El extraño caso de *El extraño viaje*", art. cit., pág. 56.

[367] Jesús García de Dueñas fue el autor del artículo que desde *Triunfo* ("El extraño viaje del señor Fernán-Gómez. Cuando ya no se tiene la vida por delante") y desde el suplemento de Las Artes y Las Letras del diario *lnformaciones* ("Un autor devorado por el medio. El "caso" Fernán-Gómez. Notas sobre una frustración asumida") acuñó el término de "film maldito" para *El extraño viaje*, haciendo partícipe también del calificativo a la anterior película del realizador, *El mundo sigue*. En ambas publicaciones García de Dueñas constataba penosamente la dimisión de Fernando Fernán-Gómez ante la industria cinematográfica de los años setenta, cuando el director, abandonada su tendencia más personal, emprendía el rodaje de la obra de Alfonso Paso, *Los palomos* (1964).

Curiosamente, veinticinco años después, Jesús García de Dueñas aprovechó su participación en el homenaje que la Universidad Complutense de Madrid dedicó a Fernán-Gómez el 19 de agosto de 1994, y en el que se le impuso la Medalla de Oro de la Universidad, para reconocer públicamente la equivocación que supuso considerar en 1969 la obra de Fernán-Gómez como una *"frustración asumida"*, pues, según sus propias palabras, *"cuando la carrera de Fernando se ha desarrollado (con todos los altibajos que padecemos en este cine nuestro) de un modo coherente, alcanzando logros importantísimos, que le sitúan como uno de los tres o cuatro directores esenciales del cine español, ahora resulta consolador comprobar que me equivoqué en aquellas tenebrosas previsiones [...]. Pues no, aunque se lo pusieron muy difícil, no dimitió. Ha seguido haciendo cine y nos ha proporcionado el disfrute de unas cuantas obras maestras más, y a mí, particularmente, un disfrute mayor aún: el mantenimiento inalterable de la amistad que se inició hace veinticinco años por estas fechas poco más o menos"*. Ejemplar fotocopiado e inédito de la intervención de Jesús García de Dueñas en el mencionado homenaje a Fernán-Gómez organizado por la Universidad Complutense de Madrid en sus Cursos de Verano de El Escorial, del 15 al 19 de agosto de 1994.

otorgaría su gran premio anual a una película rodada casi seis años antes. El reconocimiento, como es habitual, se hizo esperar demasiado.

La tardía "satisfacción personal", que tanto pudo haber decidido en su momento, no impidió que a mediados de los años sesenta, los dos fracasos consecutivos de *El mundo sigue* y *El extraño viaje*, coartaran la obra creativa de Fernando Fernán-Gómez, de modo que, *"su ulterior cinema quedó tocado y fue muy distinto de lo que pudo haber sido"*:

> "... En sus películas de los años 60 y 70 cabe rastrear huellas de esa posibilidad, de esa personalidad destrozada por la acción de las diferentes censuras, pero esos dos films de plenitud, habitados por imágenes llenas de violencia y subversión, labraron su estatuto de director maldito con justicia."[368]

Si las épocas nada favorables coartaron directa e indirectamente sus proyectos cinematográficos, cuando las circunstancias cambiaron tampoco disfrutó de ninguna de las ventajas que la relativa apertura administrativa ofrecía a través del Nuevo Cine Español y los jóvenes cineastas, del IIREC. Podemos afirmar incluso que el mejor momento de ese "nuevo cine" coincidiría con el peor período profesional de Fernando Fernán-Gómez, quien, como actor, no volverá a ser considerado para la pantalla hasta su "reaparición" en la película de Carlos Saura *Ana y los lobos*, en 1972. A partir de entonces será tenido en cuenta de nuevo por los directores más renovadores del momento[369].

---

[368] R. Freixas, "Entre la convención y la insumisión", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 59.

[369] Si el *boom* del Nuevo Cine Español tiene como repercusión que Fernán-Gómez atraviese su peor momento profesional se debe, en opinión de Ramón Freixas, a dos motivos fundamentalmente: por un lado, como actor, Fernán-Gómez ha confesado siempre su falta de escrúpulos ideológicos a la hora de aceptar cualquiera oferta profesional, considerándose *"simplemente un profesional que tenía que hacer su trabajo ";* por otro lado, como director, *"su intención por permanecer en activo le lleva a aceptar un estatuto de artesano al servicio de propuestas, ideas ajenas, laborando en modelos de actuación tan contrastados y maleados como la comedia (sub)desarrollista española"*. Entre 1964 y 1968 Fernán-Gómez trabaja solamente en cuatro películas: *Un vampiro para dos* (Pedro Lazaga. 1965), y *La vil seducción* (José María Forqué, 1968), junto a dos títulos dirigidos por él mismo: *Nínette y un señor de Murcia* (1965) y *Mayores con reparos* (1966). El NCE le ha dado abiertamente la espalda y su cine como director se aleja cada vez más de las coordenadas de los jóvenes cineastas. *Ibidem*, pág. 62.

Entre 1964 y 1977 Fernán-Gómez dirigió siete películas, trabajos de los que el autor no se siente, en general, especialmente orgulloso.

La etapa cronológica 1964-1969 incluye, por su parte, un conjunto de cuatro películas homologables a la tendencia hegemónica de la comedia cinematográfica de esos años, al tipo de cine que Freixas define como *"tremendamente rastrero, trivial y de ínfima calidad"*[370]. Nos estamos refiriendo a *Los palomos* (1964), *Nínette y un señor de Murcia* (1965), *Mayores con reparos* (1966) y *Cómo casarse en siete días* (1969).

No obstante, no todas estas películas resultan tan despreciables.

Con *Los palomos* Fernando Fernán-Gómez realizó una adaptación íntegra de la obra homónima de Alfonso Paso, pero, curiosamente, y según la opinión del propio director, a pesar de que los actores la interpretaron exactamente igual que lo hacían en el teatro (Gracita Morales y José Luis López Vázquez), a pesar de que se pretendió salvar ante todo la eficacia de la comedia original y de que el productor había sido el mismo que el de *El extraño viaje*, la película no resultó ser una de las más conseguidas de Fernán-Gómez[371].

Indudablemente, este tipo de proyectos poco o nada tenían que ver con las aspiraciones de los cineastas del HEC, con lo que se supone debía ofrecer el NCE. Otra cuestión es pensar que en su momento la película de Fernán-Gómez pudo atraer a tantos espectadores como los

[370] R. Freixas resume en el siguiente párrafo las características de estos films de Fernán-Gómez y las hace extensibles al resto de las producciones cinematográficas del momento: *"De* Ninette y un señor de Murcia *a* Cómo casarse en siete días, la mojigatería, el reaccionarismo, el triunfo de la moral de las apariencias sobre los íntimos y reprimidos deseos de los personajes que deben plegarse a ella, la condena de lo foráneo como perturbador y pecaminoso, la vuelta al redil del elemento pretendidamente libertino, la asunción de las esencias patrias, el conformismo de ceder a las presiones (acceder, cuando no buscar afanosamente el matrimonio como única solución), etc., reaparecen inevitablemente en todas las ficciones. La convención y el conformismo imperan por doquier. El acatamiento de los pilares morales y éticos (al menos aparente y superficialmente) es incuestionable". "El eterno maldito...", art. cit., págs. 52-53.

En el análisis de esta etapa de la producción cinematográfica de Fernando Fernán-Gómez (los años sesenta y setenta), seguiremos fundamentalmente los estudios realizados por Ramón Freixas en el mencionado artículo y en su reciente publicación, "Entre la convención y la insumisión", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., págs. 59-76.

[371] Fernán-Gómez a Francisco Llinás, Miguel Marías y Augusto M. Torres, "Recapitulación...", art. cit. , pág. 63.

que se deleitaban en el teatro con la comicidad de Paso. Además, deberíamos tener en cuenta que cualquier valoración *a posteriori* no puede prescindir tampoco de analizar los motivos o aspiraciones del cineasta al realizar la película -unos propósitos que en el caso de Fernán-Gómez podrán ser extrapolables a todos los productos de esta época-. Si su objetivo era simplemente traducir a imágenes cinematográficas la comicidad de Alfonso Paso, realizando una versión íntegra de su obra, está más que superado. Pero si lo que él pretendía era que *Los palomos* funcionara como, por ejemplo, *La vida por delante*, o que resultara del atractivo insólito de *El extraño viaje*, seguía confundido y equivocado en sus métodos y en sus pretensiones. En este sentido, parece que está clara la propia opinión del director al respecto, en cuanto que este tipo de películas son producto de unas circunstancias determinadas que influyeron tanto en sus primeras intenciones como en los resultados obtenidos. Por otra parte, es evidente asimismo que si algo de bueno o interesante podría haber aportado la obra de Alfonso Paso al cine hubiera sido la versión y la personalidad de Fernando Fernán-Gómez. Lo cu oso es que si bien la escena teatral permite el entretenimiento y la trivialidad tan sólo por una temporada, y las obras van y vienen como buenas esclavas de la moda, en el cine todo es permanente, en cualquier momento aparecen de nuevo las imágenes de películas que también nacieron para cumplir su papel, pero que la crítica puede juzgar siempre fuera de contexto y fuera de época y, lo que es más grave, prescindiendo absolutamente de los propósitos del realizador.

Por su parte, *Ninette y un señor de Murcia*, rodada en 1965, se basaba en la obra homónima de Miguel Mihura. Más estimable que su trabajo inmediatamente anterior, *Ninette...* es, ante todo, un excelente trabajo interpretativo, en el que participaron Fernán-Gómez, la actriz mejicana Rosenda Montero, Alfredo Landa, Aurora Redondo y Rafael López Somoza.

Calificado por Ramón Freixas de *"film correcto, pulcro, conformista"*, el cual, con el aval de Miguel Mihura, *"ofrece momentos, soluciones de eficaz carpintería narrativa y hasta algún destello imaginativo que impiden su definitivo olvido"*[372], es, en cualquier caso, un trabajo bien hecho y que intenta aprovechar de nuevo la comicidad de uno de los autores por los que Fernán-Gómez se ha sentido más atraído.

[372] "Entre la convención y la insumisión", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 64.

Su siguiente trabajo, *Mayores con reparos*, basado a su vez en un argumento de Juan José Alonso Millán, es considerado por el director un verdadero fracaso personal. Pero al desprecio de Fernán-Gómez -quien no duda en calificarla como la peor de sus realizaciones de aquella época- se sumaron, sin duda, los inconvenientes impuestos por la censura:

> "... *Mayores con reparos*, que la produje yo, pensando que, como eran sólo dos personajes, saldría baratísima y que, como la comedia era graciosa, tendría la misma gracia filmándola sin cambios: y ocurrió que no dio un duro. Como la comedia me gustaba, pero la película no, y, encima, no tuvo ingresos, es la que más aborrezco. Hay que decir algo que es muy duro para el negocio: tiene un corte de censura de treinta y cinco minutos. Eran tres sketchs y uno fue totalmente prohibido. Creímos que nada más era una advertencia al guión y luego resultó que era una prohibición. Nos enteramos cuando estábamos rodando y hubo que parar el rodaje e improvisar otra historia."[373]

El resultado no fue, pues, muy del agrado de su director, y aun considerando decisiva esta incursión de la censura en el desarrollo del film, es notable que también en este caso Fernán-Gómez no acierta al pretender trasladar la comicidad y la gracia de la comedia original a su realización cinematográfica. Se echa en falta el que el director trascienda en algún sentido la obra de Alonso Millán, que tenga la clara intención de realizar algo diferente, y no quedarse así a medio camino entre el texto teatral y su tímida plasmación en la gran pantalla. No existe nunca de manera decidida por parte de Fernán-Gómez el pensamiento de hacer suya la obra teatral, teniendo en cuenta además que este tipo de comedias pierde muy pronto su atractivo a través del cinematógrafo.

Interpretada por Fernán-Gómez y Analía Gadé, *Mayores con reparos* no llegaba a sobrepasar ningún límite, quedando incluso como producto inacabado, de intenciones no conseguidas y sin la suficiente fuerza para mantener el mínimo distanciamiento ético y estético con respecto a la producción dominante.

---

[373] Fernán-Gómez a Francisco Llinás, Miguel Marías y Augusto M. Torres, "Recapitulación...", art. cit., pág. 63.

Cómo casarse en siete días (1969), de Alfonso Paso, interpretada por Gracita Morales y José Sazatornil, "Saza", en opinión de Ramón Freixas seguía en cierto sentido la línea desarrollada en *Mayores con reparos*, en cuanto

> "... procura potenciar los elementos más chirriantes, privilegiar el humor más inclemente, incidir en los aspectos más deformantes, excesivos (esas conductas obsesivas, esos personajes desmedidos, casi demediados) de la historia, en un intento (casi siempre baldío) de reconsiderar, sin llegar a pervertir, el acrisolado modelo de la comedia española en boga."[374]

El humor de Mihura, Alfonso Paso, Alonso Millán, no sale nunca de sus márgenes, y las situaciones y personajes más crispados tampoco conducen a ningún lado, pues no sobrepasan ni trascienden el tema de que se trata o el género en el que se insertan.

Recordemos, no obstante, que toda esta serie de adaptaciones teatrales fueron realizadas al arbitrio de unas circunstancias profesionales muy peculiares (la disposición del propio Fernán-Gómez a aceptar siempre cualquier encargo) y de una política administrativa determinada (el apoyo al Nuevo Cine Español y una crítica oficial adversa a sus trabajos anteriores). Fueron proyectos que no aportaron nada nuevo a su carrera como director, sino más bien incrementaron su indeterminación y confusión con una serie de trabajos que él mismo consideraba fuera de lugar, consciente en todo momento de su dudoso interés:

> "El bloque de *Los palomos*, *Ninette y un señor de Murcia*, *Mayores con reparos* y *Cómo casarse en siete días* responde a esta etapa que podríamos denominar claramente de frustración de mis proyectos, de mis ideales. Yo no tenía otra cosa que hacer más que aceptar estas propuestas -*Los palomos, Ninette*- o promoverlas yo mismo -*Mayores*

[374] "Entre la convención y la insumisión", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...,* cit., pág. 64.

> *con reparos*-. Encargo o promoción personal, responde por un lado a la decepción mía por tener una línea auténtica, y por otro lado a la falta de ideas, porque realmente durante ese tiempo no se me ocurría nada. De todas éstas la más válida me parece *Ninette y un señor de Murcia*, porque las otras tres me parecen de lo peor que he hecho, especialmente *Mayores con reparos*".[375]

Pero, ¿en qué sentido se ha producido el cambio en esta nueva etapa cinematográfica de Fernando Fernán-Gómez?

Para Ramón Freixas existe, por un lado, una diferencia fundamental en su modo de tratar a los personajes, de forma que sí en sus películas de los años cincuenta Fernán-Gómez, al tiempo que comprende y ama a sus personajes, es razonablemente crítico con ellos, ahora esa proximidad es inexistente. Aunque, por otro lado, sí reaparece un tema de tanta trascendencia en su cine como es la represión de los verdaderos sentimientos y de los anhelos sexuales, una mezcla de deseo y frustración que ya definía a la Eloísa de *El mundo sigue*, y que con un aprovechamiento desigual vuelve a utilizarse en *Mayores con reparos*, *Cómo casarse en siete días* y, poco después, en *Yo la vi primero*"[376]. Lo cual no es óbice para pensar que

> "Este cine, con nimias variantes, se inscribe a la perfección en la comedia del (sub)desarrollo vigente en el período, adoptando todos sus tics, temática, recurriendo a actores usuales del género (Gracita Morales, "Saza", José Luis López Vázquez, Manuel Alexandre, Rafael López Somoza, Rosanna Yanni, Analía Gadé, Antonio Ozores, ...) y marca el descalabro de F. F. Gómez como director. Es su ciclo de encargos, de pura mímesis, al cual tan sólo aporta algunos elementos

[375] Fernán-Gómez a Antonio Castro, *Op. cit.*, pág. 156.

[376] R. Freixas considera que *"más allá de puntuales anécdotas y reprimendas, en estos filins vencen la conformidad social, la rutina visual y la moralina sexual"* ("Entre la convención y la insumisión", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...,* cit., pag. 64). De que t e os puedan ajustarse, con alguna disfunción, al esquema narrativo analizado por Álvaro del Amo en su *Comedia Cinematográfica Española*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1975.

> chirriantes en comparación a las coetáneas aportaciones de Pedro Lazaga, Mariano Ozores o José María Forqué."[377]

Con *Crimen imperfecto* (1970), Fernando Fernán-Gómez abandona la adaptación teatral y se enfrenta a un guión de Pedro Masó y Andrés Vich. Aunque en diversas ocasiones ha expresado su insatisfacción con el resultado obtenido[378], el film ha sido revalorizado y reivindicado en sus posibilidades de comedia *"insultantemente divertida"*[379].

De hecho, *Crimen imperfecto*, sin llegar al esperpento, agudiza su visión excesiva y deformante de la realidad, reflejando mejor que cualquiera otra de sus películas de este período el ridículo "desfase" -por llamarlo de algún modo- de la comedia española imperante.

Yo la vi primero (1974), producida por Antonio Cuevas para Kalender Films Internacional, fue escrita por Fernán-Gómez, Manuel Summers, Chumy-Chúmez y Arturo Ruibal. Calificada de obra "menor", su correcta puesta en escena de nuevo resultó insuficiente y terminó convertida en una muestra más de las aptitudes actorales de Summers.

Una anécdota divertida y con una capacidad irónica considerable (el argumento cuenta la historia de un niño de siete años de edad que, tras sufrir un accidente, permanece en coma hasta los treinta y cinco, despertando entonces con un cuerpo adulto y una mente de niño) ve mermadas sus posibilidades y diluida la cínica mirada que pudo haber enfrentado la ingenuidad infantil con la sociedad española de los primeros años setenta:

> "La anécdota es plausiblemente simpática, disponía de un potencial irónico notable, pero su capacidad provocadora se difumina en el pesaroso discurrir de la narración, encarcelada la mirada crítica entre é l

[377] R. Freixas, "El eterno maldito...", art. cit., pág. 52.

[378] Fernán-Gómez comentaba en sentido a Antonio Castro: *"[..]Crimen imperfecto, de la que yo nunca logré entender bien el guión, y al no entenderlo bien, y parecerme un tanto infantiloide -luego resultó infantitoide, pero prohibida para menores- intenté traducir este guión a unas imágenes cinematográficas, al estilo de los comics; pero eso no salió. Como yo no entendí el guión, la película no se entendía, ni en su desarrollo, ni en sus intenciones. Pienso también que el guión no pertenecía al cine populista que suele hacer Masó, y que es el tipo de film que yo hubiera intentado hacer". Op. cit.*, pág. 157.

[379] R. Freixas, "Entre la convención y la insumisión", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre..., cit.,* pág. 66.

> Grueso chascarrillo y el agridulce sentimentalismo. No hay desenmascaramiento real de las mentiras de las hipocresías de la sociedad, sólo tracas verbales, petardos sin pólvora, viñetas chuscas."[380]

Ante la imposibilidad de contestación social, *Yo la vi primero*

> "... es una comedia paulatinamente apagada y definitivamente conformista, de la que se recuerdan toques malévolos sobre la vida convencional, la imposibilidad de la pureza de la mirada, la aproximación a los acontecimientos casi casual, alguna idea ingeniosa demasiado aislada y un agrio patetismo."[381]

La débil acogida en nuestro país sólo se vio matizada por una mención especial en el Festival Internacional de Nueva Delhi (II, págs. 193-195).

En cuanto a *La querida* (1976), uno de los peores momentos en la carrera de Fernán-Gómez, no podemos sino corroborar la certera opinión de Ramón Freixas, al calificarla de *"film alimenticio, sí, pero indigno de Fernán-Gómez"*[382]. El guión, escrito por José María Fernández y Romualdo Molina, se plegaba absolutamente al lucimiento personal de la cantante folklórica Rocío Jurado. Injustificable desde cualquier punto de vista, *La querida* se erigía en *"fotonovela barata, un melo alevosamente pobre confeccionado con desidia, de aire costroso, visualmente apolillado y triste, que amasa todos los tópicos del film"*, pero que en ningún momento es capaz de ofrecer ninguna transgresión, ni formal ni temática, y en el que, por si fuera poco, Fernán-Gómez participa como protagonista, interpretando el "masoquista"

[380] *Ibidem*, pág. 70.

[381] *Idem.*

[382] *Idem.*

músico Eduardo al que Freixas considera "suerte de "comentario" a su condición de *asalariado orquestador de este despropósito*"[383].

La querida cierra un período en la dirección en que efectivamente Fernán-Gómez ha lucido más como superviviente que como el hacedor personal e intransferible de productos anteriores. Si sus trabajos cinematográficos más personales han surgido siempre independientes, intentando sobresalir y distanciarse de cualquier tendencia o moda del momento, esta parece la única etapa en su filmografía en la que el director se deja llevar por las circunstancias.

Desfavorecido por la situación cinematográfica de la época tanto en su trabajo actoral como de dirección, ha asumido la capa de la profesionalidad para cumplir una directriz predeterminada -en proyectos de encargo y en iniciativas propias- que poco tenía que ver con la que consideramos su inclinación más personal, la cual había sido injustamente olvidada, e incluso censurada, por el público, por los profesionales y la crítica y por las 'instancias oficiales. La respuesta de Fernando Fernán-Gómez ante esta situación será la misma que la de muchos de los protagonistas de sus propias obras, es decir, adaptarse a cualquier situación, sobrevivir a toda costa.

Desde las páginas de *Dirigido por...* podían oírse en 1976 las palabras de José María Latorre:

> "El hombre que procuró iniciar un camino experimental insólito en el cine español de los años cincuenta, que intentó, ante su imposibilidad, asumir el reflejo mimético de dos inclinaciones afectivas -el teatro y Berlanga-, ha perdido su propio lenguaje en el tranquilizador juego de la conformación y el pacto cordial que asegura supervivencia aburrida. Mientras Berlanga ha rodado su última película en Francia, cerrando hasta el ahogo su discurso negro, Fernán-

[383] A la opinión de Ramón Freixas deberíamos contraponer la paradójica anécdota que Fernán-Gómez: comenta acerca de *La querida*, cuando, a raíz de estreno de la película en Córdoba, los guionistas, el productor y el propio Fernán-Gómez como director estuvieron a punto de ser procesados *"por una frase vulgar y realista que se decía en* La querida*, y nos salvamos gracias a la ecuanimidad de los jueces de Córdoba*". "El tiempo recordado", *El País Semanal*, Sección 1nipresiones y depresiones", 4.V.1986.

> Gómez sustituye el cariño por el desapego y el interés por el odio hacia sus materiales de base, ignorando ya el posible valor documental de poner en escena su propia deformación."[384]

Por otra parte, recordemos también que Fernando Fernán-Gómez compaginara todos esos años de dirección cinematográfica con su trabajo de actor y su dedicación a la literatura, como articulista, guionista y autor teatral.

En este sentido, 1963 tendrá una especial significación en su trayectoria como actor y director de teatro, y no sólo porque fuera un año especialmente fructífero, sino también porque era fecha de celebración, pues fue el año de sus bodas de plata con el oficio de actor. Fernán-Gómez no encontró modo mejor de celebrarlo que trabajar sin descanso:

> "Decidí celebrar mis veinticinco años de trabajo de la siguiente manera: diciéndoselo a nadie y trabajando lo más posible. Aceptaría todas las ofertas que me hicieran, bien o mal pagadas, con personajes feos o bonitos, aunque algunos días tuviera que hacer jornada doble, y además, con mis ahorros, como en otras ocasiones, produciría *El mundo sigue*, cuyo guión había escrito el año anterior y que ya había sido rechazado por los productores". (II, págs. 156-157)

Gracias a esta decisión representó aquel mismo año en el Teatro Recoletos y después en el de la Comedia la obra de Leon Tolstoi *La sonata a Kreutzer*, una de las novelas que más le habían impresionado en su juventud y a la que ahora dedicaba un minucioso estudio del personaje y una gran labor de interpretación[385]. Trabajo que se vería recompensado por el éxito del estreno y por la permanencia en cartel durante seis meses, a pesar de que el montaje no produjera finalmente las ganancias esperadas:

---

[384] "Fernando Fernán-Gómez, Una realidad no documental", art. cit., pág. 26.

[385] Véase F. Fernán-Gómez, *El tiempo...*, II, pág. 180.

> "*La sonata a Kreutzer*, que fue un gran éxito, me dio unas ganancias moderadas, porque el teatro Recoletos, como su nombre indica, era muy pequeño, y porque mis empresarios y la empresa del local eran habilidosísimos para las cuentas. En el teatro de la Comedia ya no dio ninguna ganancia porque el éxito se había terminado." (II, pág. 157)

También en 1963, en el mes de octubre, Fernán-Gómez estrenaría en el Teatro Marquina la obra de Leonidas Andreiev, adaptada por Semprún, *El pensamiento*. El éxito personal que supuso para el actor representar el personaje del esquizofrénico doctor Kerzencev de nuevo no tuvo reflejos en la taquilla. La irónica situación del teatro español se sumaba así a la ironía con que la crítica acogió la obra y que ha merecido, a su vez, el siguiente comentario de Fernán-Gómez:

> "*El pensamiento*, de Andreiev-Semprún, que se estrenó en el teatro Marquina, fue mi mayor éxito personal el día del estreno. Ahí quedó eso, que decían antes los cómicos. Pero la crítica que mandaba en la taquilla descubrió que Andreiev estaba trasnochado. Había seguido el simbolismo de Ibsen y eso estaba mal visto desde hacía unos cuantos años, desde que se inició la era chejoviana. El público teatral madrileño, tan sensible siempre a la evolución del fenómeno poético, acudió escasamente y, por tanto, los ingresos fueron igual de escasos." (II, pág. 158)

Ante el fracaso, y de acuerdo con el gerente del Teatro Marquina, José María Gavilán, y con el empresario, Alberto Closas, retiraron la obra para poner en escena una pieza que para todos resultaría infalible comercialmente: *El capitán Veneno*, de Alarcón, en adaptación de Víctor Ruiz Iriarte. El problema fue, según las palabras del propio Fernán-Gómez, que *"a ésa ya no fue nadie. Si con la otra no gané dinero, con ésta perdí lo que me quedaba"*:

> "Así, con estos rodeos, quiero explicar que al final del año de mis bodas de plata con el trabajo, y a causa de la extraña manera de celebrarlo que se me ocurrió, los actores y las actrices que había

> contratado para trabajar en la película *El mundo sigue* y en la temporada del teatro Marquina -María Luisa Ponte, Agustín González, Gemma Cuervo, Fernando Guillén, Francisco Pierrá, Julia Lorente, Charo Moreno...- me prestaban generosamente el dinero necesario para subsistir." (I, pág. 158)

La ruina le había alcanzado a los cuarenta y un años.

Las pruebas de amistad que recibió en aquellos difíciles momentos fueron, finalmente, una hermosa manera de celebrar las bodas de plata (I, pág. 159).

Ello no fue obstáculo para que en esta época se enfrentara a otro texto de indudable calidad dramática: *Mi querido embustero*, de Bernard Shaw, aunque esta vez contó con la producción de Justo Alonso.

Los larguísimos años de deficiente trabajo como actor de cine le siguieron brindando interesantes propuestas teatrales. Acorde con lo voluble del conjunto de su producción artística, Fernán-Gómez se presta a un nuevo cambio de género; esta vez de manera radical, y con el mismo interés que puso en las obras de Tolstoi, Bernard Shaw o Andreiev, se acerca al humor de las comedias de Juan José Alonso Millán, por entonces un jovencísimo autor que acababa de conseguir un éxito rotundo con *El arsénico*, *¿solo o con leche?* Fernando Fernán-Gómez y Analía Gadé pondrán en escena sus comedias *Mayores con reparos*, *Gravemente peligrosa* y *La vil seducción*.

Por si cabe alguna duda, es el propio actor quien advierte:

> "Me entregué a ambas tareas con la misma dedicación, el mismo entusiasmo, ya se tratara de interpretar la angustia del atormentado Tolstoi o la frivolidad del hedonista Alonso Millán, y ambas me proporcionaron la misma alegría cuando el resultado fue bueno." (II, pág. 178)

Los problemas volvieron a surgir, casi de un modo insólito, cuando la censura decidió castigar duramente los textos de Alonso Millán:

> "... en las graciosas y triviales comedias de Alonso Millán, [el éxito se consiguió] después de feroces combates con los malintencionados, vendidos y estúpidos monstruos de la censura. Combates en los que no tomé parte y cuya gloria dejé en menos de Alonso Millán y de Analía Gadé, que algunas veces salió llorando del despacho del parásito burócrata de tumo, tras la infructuosa y estúpida batalla. Alrededor de treinta cortes de censura tuvo cada una de las obras de Alonso Millán, al que, en el momento de estrenarse, la alta crítica clasificaría como "conformista". (II, pág. 178)

Según Fernán-Gómez, esa afición suya al "cambio de género" terminó acarreándole muchos inconvenientes. Después de haber montado estas obras de Alonso Millán, y en las que él y Analía Gadé quedaron prácticamente acreditados como pareja especializada en este tipo de género casi vodevilesco, decidieron poner en escena algo completamente diferente: un drama político-filosófico de Pedro Laín Entralgo, *Cuando se espera*:

> "Hoy, juzgado el hecho con la frialdad que proporciona la distancia, creo que aquella decisión errónea mía nos perjudicó a nosotros, pero más a Laín. No ignoraba el autor que había compuesto un drama no destinado a un público multitudinario, y yo compartía su criterio. [...] Con lo que no contábamos Laín y yo era con que su primer trabajo teatral iba a ser recibido desde el momento de levantarse el telón con una frialdad absoluta y agresiva. Los rumores, los ruidos, las toses del público estrenista eran tan insistentes que resultaba dificultoso dejarse oír. Todavía no comprendo cómo el crítico Enrique Llovet, que consideró la representación frustrada y no recomendable, pudo en cambio advertir la belleza y proflindidad del texto."(II, pág. 179)

Las críticas debieron ser muy duras para que Fernando Fernán-Gómez afirme:

> "Monté la obra porque me gustó y me sentí identificado con su tesis, y me hice cargo del personaje principal porque me pareció interesante. A pesar de estas razones válidas para cometerlo, reconozco que fue un error y yo el único culpable" (Vol. 2, pág. 179)

En 1969 Fernán-Gómez pone en escena *La pereza*, de Ricardo Talesnik, en la que asume tanto la dirección, como la representación del personaje principal[386].

También por estas fechas dirigirá la obra del escritor israelita Arieb Chen, *Representando a Karin*, una comedia que seguía en cierto sentido la tradición pirandelliana del equívoco, la imaginación y la realidad, y cuya versión castellana había realizado Juan José Arteche[387].

Pocos años después Fernando Fernán-Gómez y Analía Gadé decidían realizar una breve temporada de teatro en Buenos Aires con dos obras totalmente distintas y que en Madrid habían obtenido un gran éxito: *La sonata a Kreutzer* y *Mayores con reparos*. Curiosamente, ambas serían acogidas con idéntica indiferencia por parte de público, profesionales y crítica[388].

La década de los setenta pareció abrirse a nuevas posibilidades. A comienzos de la temporada 1971-72, ofrecen a Fernán-Gómez el estreno de *Un enemigo del pueblo*, de Henrik Ibsen, en el Teatro Infanta Beatriz, de Madrid. Fernán-Gómez asume la dirección de la obra y también el personaje del protagonista, el doctor Stockmann. La representación, aunque amparada, según reconoce el propio actor, en unas circunstancias políticas concretas, obtuvo un éxito considerable (II, pág. 182).

También en el Teatro Infanta Beatriz Fernán-Gómez dirige al poco tiempo la obra de Audiberti *El mal anda suelto*.

---

[386] También bajo la dirección de Fernán-Gómez la Compañía de Comedias de José María Rodero pondrá en escena esta misma obra en enero de 1972.

[387] *El espectador y la crítica (El teatro en España en 1969)*, Valladolid, Francisco Álvaro, 1970, págs.168-172.

[388] Véase F. Fernán-Gómez, *El tiempo...*, II, pág. 181.

Y el dos de diciembre de 1972 estrenará en el Teatro Marquina de Madrid, protagonizado por él mismo, *Los lunáticos,* un drama isabelino de Middleton y Rowley que, a pesar de sus dificultades, no fue merecedor ni del absoluto desinterés con que fue acogido ni del consiguiente fracaso económico.

El quince de diciembre de 1978 Fernán-Gómez dirige uno de los proyectos del Centro Dramático Nacional: la puesta en escena en el Teatro María Guerrero de Madrid de la obra de Francisco Rojas Zorrilla, *Abre el ojo*[389].

En cuanto a la labor de articulista desarrollada en estas dos décadas, es ya a comienzos de los años sesenta cuando Fernán-Gómez; reanuda sus colaboraciones con revistas teatrales especializadas. Entre ellas cabe mencionar el artículo publicado en *Primer Acto* en 1960 y que bajo el título de "Problemas del Teatro Español" analiza, en forma de breve crónica, los males que afectaban por entonces a las distintas áreas teatrales[390]. En dicho estudio Fernando Fernán-Gómez, Conrado Blanco y Alfonso Paso se hicieron cargo, respectivamente, de los problemas del actor, el empresario y el autor en la escena española de la época.

En calidad de actor Fernán-Gómez no dudó en ensalzar la libertad como última solución a los difíciles tiempos por los que atravesaba su oficio, convertido el actor en un ser ajeno al gran público, rechazado e incomprendido, una vez perdida la propiedad de sus armas de trabajo, restringidas la libertad de acción y selección y, por lo tanto, su propia responsabilidad.

Años más tarde, a raíz de la puesta en escena que él mismo realizara de la obra de Ricardo Talesnik, *La pereza*, el director e intérprete sumaba su *"solidaridad absolutamente normal, sencilla, doméstica, con la débil protesta del autor y su antihéroe"* y escribía "Un débil grito":

[389] *Abre el ojo* se estrena con escenografía de Cristina Borondo y figurines de Javier Artiñano. Los intérpretes fueron: Charo Soriano, Carmen Maura, Tina Sáinz, Maite Blasco, Ana Frígola, Juan Diego, Vicente Cuesta, Francisco de Osca, Pedro del Río, Francisco Matute, Francisco Pérez, Alfonso Vallejo, Enrique Pérez y José Antonio Camacho. *El espectador y la crítica (El teatro en España en 1978)*, Valladolid, Francisco Álvaro, 1979, págs. 125-129.

El recorrido de su trayectoria como actor y director teatral carece de la exhaustividad de un análisis riguroso, que exigiría, en cualquier caso, un pormenorizado trabajo de vaciado en prensa.

[390] Fernán-Gómez, Conrado Blanco y Alfonso Paso, "Problemas del Teatro Español", *Primer Acto,* núm. 13 (1960), III-IV, págs. 3-7.

> "Para ser cabecilla o simple número de la rebelión me falta valor; para escribir *La pereza* me falta talento. Mi oficio me permite y me obliga a sumarme a los gritos de los demás, y ésta es una de las veces en que lo hago más a mi gusto. Consideren por lo tanto como mío este sofocado grito de *La pereza*. Un débil grito con el que angustiadamente, entre los dedos de la terrible mano, lanzo mí tímida protesta contra los que, valiéndose de toda clase de violencias, falsifican el corto tiempo de mi vida."[391]

En su siempre controvertida postura con los medios oficiales, pero también con la disidencia más radical, Fernando Fernán-Gómez alza la voz -como en otras ocasiones impone su expreso deseo de no alzarla- contra la más absoluta tiranía y contra las amenazas constantes que constriñen la libertad del individuo. Sus opiniones, singulares, intransferibles e incluso contradictorias, definen al hombre y al actor, pero, como hemos visto, nunca lo doblegan a expectativas comunes y consabidas.

También a partir de los años setenta son asiduas sus colaboraciones en la prensa. Los artículos para el diario *ABC* comienzan en 1972[392] continuando regularmente hasta 1979[393], y manteniéndose de manera más o menos ocasional hasta 1986, fecha en la que el autor inicia de nuevo una colaboración habitual con el diario que llega prácticamente hasta la actualidad[394].

Estos artículos se compaginan con los publicados en *El País* desde junio de l977[395], y que suman más de doscientos textos entre los meses de febrero de 1986 a 1991, todos ellos integrados en la sección "Impresiones y Depresiones" de *El País Semanal*[396].

---

[391] *Primer Acto*, núm. 105 (1969), pág. 17.

[392] "El teatro lleno", *ABC*, 6.IV.1972.

[393] "Los teatros vacíos", *ABC*, 30.IX.1979.

[394] Esta nueva colaboración se inicia con su artículo "Presentación obligada", publicada en *ABC* el 9 de julio de 1986.

[395] "La voz de una minoría", *El País Semanal*, 12.VI.1977.

[396] La mayoría de ellos han sido recopilados por temas en el volumen *Impresiones y Depresiones*, Barcelona., Planeta (Col. Documento), 1987.

Entre sus colaboraciones más regulares cabe mencionar asimismo la sección "Gente alrededor" de *Diario 16*, que publicó sus artículos entre octubre de 1984 y 1985.

En todos ellos la Política[397], la Sociedad[398], la Cultura en general y, en particular, el Teatro y el Cine[399], junto, cómo no, con los textos más netamente autobiográficos[400] -pues la autobiografía está presente en todos ellos de manera más o menos explícita- constituyen una visión del mundo y de la vida de una fina sagacidad, de un desencanto escéptico de lo real que se confunde con el ansia de lo vivido y la esperanza de lo por vivir. Un anarquismo lógico que descubre lo obscuro y lo absurdo de la existencia con toda naturalidad, disfrutando de la naturalidad, que parece ser, al mismo tiempo, una "sublime" manera de evasión[401].

Gran conversador, Fernán-Gómez ha creído descubrir en los artículos de prensa un *"sucedáneo de las tertulias"* a las que fue tan aficionado[402], pero que hoy en día, confundidas

---

[397] Se trata de artículos en los que Fernán-Gómez rememora momentos esenciales de la Guerra Civil Española y que se desarrollan con un marcado carácter autobiográfico: "Agosto del 36", "Cuando esto acabe", "Septiembre del 36", "Octubre del 36", "La guerra y la vida", "Noviembre del 36", "La batalla de Madrid", "Diciembre del 36", etc. Publicados todos ellos en la mencionada sección "Impresiones y Depresiones"de *El País Semanal* entre agosto y diciembre de 1986 (la mayoría recopilados asimismo en sus memorias, *El tiempo amarillo*, vol. I). Y textos sobre cuestiones políticas en general, como "Las armas miran atrás" o "El precio del poder", aparecidos en esa misma publicación el 24 y el 31 de mayo de 1987, respectivamente.

[398] Artículos como "La incultura general" (*El País Semanal*, 16.III.1986) o "Los enteradísimos" y "El simulador", publicados también en *El País* el 30 de agosto y el 20 de diciembre de 1987, respectivamente.

[399] Hay una gran variedad de temas, y, por poner algunos ejemplos, los artículos sobre literatura infantil ("Cuentos para niños", *El País Semanal*, 13.VII.1986) se compaginan con los dedicados a temas teatrales ("Lujuria y desenfreno de los actores y las actrices", 14.V.1978; "Los clásicos y el humor", 3UGIA978; "Experimentos teatrales", 21.XII.1986; "Melodrama", 4.I.1987; todos ellos publicados en *El País Semanal*) o cinematográficos ("Amor al cine" o "La época dorada", publicados en *El País Semanal* el 16 de octubre de 1986 y el 7 de junio de 1987, respectivamente).

[400] Aparte de los citados, y, en realidad, de casi todos los artículos escritos por Fernán-Gómez, podemos citar los también publicados en *El País Semanal* "Viajes y aventuras" (20.IV.1986), "El tiempo recordado" (14.V.1986) y "Memorias" (26.IV.1987).

[401] En un artículo titulado precisamente "Artículos", Fernando Fernán-Gómez confesaba: *"Siempre he encontrado en ellos, aparte de temas interesantes y bellezas de estilo, algo que, lo reconozco, es lo contrario de lo que debe buscarse en los periódicos, pero que a mí me satisface hallar: un modo de evadirme de lo cotidiano". El País Semanal*, 9.VIII.1987.

[402] Fernán-Gómez define en pocas palabras la esencia misma de las tertulias cuando afirma: *"Recordaba y añoraba yo aquella vieja tertulia del Gran Café de Gijón en la que podía haber grandes silencios tras minutos de vociferación común, y en la que se jugaba al ajedrez y se intrigaba y se dialogaba placenteramente y se aprendía cuando a ella se acercaban los maestros". Idem*.

entre el estruendo y el griterío de las voces, entre interrupciones constantes al interlocutor, han perdido el hábito y la esencia de la escucha, de forma que la Prensa es ahora el único reducto, *"en que a uno mismo puedan escucharle algún razonamiento continuado o de que le permitan enhebrar un recuerdo de principio a final"*[403].

La veta literaria se asoma a la prosa periodística como prosa de creación, y haciendo confluir de nuevo la concepción poética con la vida, diluye sus propios recuerdos y aspiraciones con la literatura.

Como actor de cine su trabajo fue continuo. Aunque es ya en los años setenta cuando resulta patente el interés creciente de los jóvenes directores por la personalidad de este gran actor, autor y director, no hay que olvidar su participación anterior en interesantes proyectos cinematográficos como *La vil seducción*, dirigida por José María Forqué en 1968 y basada en la comedia de Juan José Alonso Millán, o *Los gallos de la madrugada*, de Sáenz de Heredia, rodada en 1971.

Además de protagonizar varias películas de Forqué [*La becerrada* (1962), *Estudio amueblado 2P* (1969), *El tringulito* (1971)], Fernán-Gómez se prodiga, entre otros, en películas de Pedro Lazaga [*Un vampiro para dos* (1965), *¿Por qué pecamos a los cuarenta?* (1970), *Las Ibéricas F. C.* (1971)], Javier Aguirre [*Pierna creciente, falda menguante* (1970), *Vau seis* (1970), *De profesión sus labores* (1971)], Luis Marquina [*Adiós Mimí Pompón* (1960)], José María Forn [*La vida privada de Fulano de Tal* (1961)], Jesús Franco [*Rififi en la ciudad* (1963)], Rafael Gil [*Un adulterio decente* (1969)] o Jaime de Armiñán [*Carola de día, Carola de noche* (1969)].

Es ya a partir de 1972 cuando sus intervenciones se van haciendo asiduas entre los mejores directores que ha formado el Nuevo Cine Español.

La mejor herencia de los años sesenta se refleja en una serie de proyectos de loable madurez cinematográfica, deseosa por lograr un cine de calidad que pudiera competir con el que venía realizándose en el resto de Europa. La otra parte de la moneda es el fiasco económico en que se encuentra la industria cinematográfica española de esta nueva década,

[403] *Idem.*

abocada a potenciar un cine eminentemente comercial que además de poseer un mínimo nivel de calidad técnica y creativa, deba mantener intacto el guión revisado y aprobado por la censura. Tal es la consecuencia producida por la política proteccionista de los años sesenta, una vez que la Administración ha agotado sus reservas económicas, y, por tanto, conduce a un progresivo deterioro que tendrá su reflejo inmediato en el descenso de películas producidas.

No obstante, se consiguen a veces films de indudable calidad, en muchos de los cuales el actor Fernando Fernán-Gómez vuelve a tener cabida.

Su carrera actoral, como el resto de sus actividades profesionales, se desarrolla entre el más sincero elogio y la crítica también más adversa. Convertido en actor de moda u olvidado durante años, ha habido momentos en que parecía el actor insustituible en cualquier reparto, y otros en que, como apunta Diego Galán, era considerado como un verdadero *"veneno para la taquilla"*[404]. Como en otras ocasiones, el azar vuelve a brindarle una nueva oportunidad, consagrándolo -como si fuera necesario- como uno de los mejores intérpretes de la escena española contemporánea.

Su aparición en *Ana y los lobos* (Carlos Saura, 1972) inicia, pues, esta nueva etapa, concluyendo una mala época que para el propio Fernán-Gómez comenzó con su aparición en *Balarrasa* en 1950. En este sentido, y refiriéndose al conjunto de películas en las que ha intervenido como actor, más de ciento cincuenta, comenta:

"Algunas de estas películas son las que podemos llamar serias, que están sobre todo en la última época. Otras, éstas que pretenden ser de humor, pero que no llegan a serlo, medio cómicas, de estos quince años que yo considero malos, que van desde *Balarrasa* hasta *Ana y los lobos* y *El Capitán Brando,* hay una labor que el otro día calificabais muy bien, la travesía del desierto". En toda esa larga etapa de "la travesía del desierto" yo considero que el mejor trabajo cómico que he hecho ha sido el de *El fenómeno*. Hay dos: *El fenómeno* y *La venganza de Don Mendo"*.[405]

[404] "Fernando Fernán-Gómez. El actor", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 136.

[405] Fernán-Gómez a Jesús Angulo y Francisco Llinás, en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 241.

A partir de entonces contarán con él algunos de los mejores directores del momento: el mencionado Carlos Saura (*Los zancos*, 1974), Mario Camus (*La leyenda del alcalde de Zalamea*, 1972), Víctor Erice (*El espíritu de la colmena*, 1973), Josefina Molina (*Vera, un cuento cruel*, 1973), Jaime de Armiñán (*El amor del Capitán Brando*, 1974), Pedro Olea (*Pim, pam, pum... ¡Fuego!*, 1975), Gonzalo Suárez (*Parranda*, 1977; *Reina Zanahoria*, 1978) y Ricardo Franco (*Los restos del naufragio*, 1978)[406].

Pero los años setenta se definen también corno consagración de otra de sus vocaciones más queridas, y por ello también, más temidas: la de escritor.

En 1973 Fernando Fernán-Gómez quedaba finalista del prestigioso Premio Teatral "Lope de Vega", patrocinado por el Ayuntamiento de Madrid, con su obra, *La coartada*[407]. El texto teatral, merecedor de un accésit, no llegaría a estrenarse, sin embargo, hasta doce años después, en 1985, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid[408].

La dedicación de Fernando Fernán-Gómez a la Literatura se acentúa con el paso de los años. De ser sencillamente imprescindible, pasa a ser reconocida públicamente, lo que favorece en él una vocación que, sentida desde niño, nunca hasta este momento había conseguido infundirle la seguridad que puede producir el común reconocimiento. El prestigioso premio teatral tendrá frutos inmediatos.

La coartada, drama histórico, recrea la jornada del atentado cometido contra los Médicis el 26 de abril de 1478, cuando fue asesinado Julián de Médicis y quedó gravemente

---

[406] En 1976 J. M. Latorre hacía un interesante comentario al considerar que las últimas interpretaciones de Fernando Fernán-Gómez en obras ajenas, tales como la mencionada *Pim, pam, pum.... ¡Fuego!* de Pedro Olea, pretendían recuperar el tono de sus películas de los años cincuenta, y por ello este momento constituye la oportunidad idónea para que Fernán-Gómez *"redescubriera la vía creativa de sus primeras obras, en abandono forzoso, y pudiera trabajar un camino que, por diversas circunstancias, quedó abortado casi en el mismo momento de su nacimiento, y del que* El extraño viaje *y* El mundo sigue *deberían ser sólo una pálida aproximación"*. "Fernando, Fernán-Gómez. Una realidad no documental", art. cit., pág. 26.

[407] *La coartada. Los domingos, bacanal,* Int. de Eduardo Haro Tecglen, Espasa-Calpe (Selecciones Austral), Madrid, 1985.

[408] Bajo la dirección de Luis Iturri y con la producción de José María Viteri y Emma Cohen, *La coartada* sería estrenada el 18 de abril de 1985 en el Centro Cultural de la Villa de Madrid. Como intérpretes figuraron, entre otros, la propia Emma Cohen, Juan Ribó y Javier Loyola. La ambientación musical corrió a cargo de Carmelo Bernaola y la escenografía fue diseñada por C. Alexanco, con la supervisión de Francisco Nieva.

herido su hermano, Lorenzo, durante la celebración de la Misa Mayor en la catedral de la capital florentina. Tratándose en realidad de un violento enfrentamiento de poder entre la Iglesia de Roma, el papa Sixto IV y sus aliados, y la familia de los Médicis, la obra de Fernán-Gómez analiza el suceso desde la conciencia del protagonista, Esteban Maffei, un cura convertido en asesino para defender los intereses de una institución de la que, finalmente, se verá completamente desasistido.

Según declaraciones del propio autor, lo que le interesaba realmente era poner de manifiesto a través del personaje una disyunción entre el deber de seguir los dictámenes de la conciencia o el tener que ampararse en un determinado grupo, en un dogma, o en un partido político[409]. Y siguiendo recursos propios de la época que burlaban sagazmente los imperturbables y arbitrarios métodos de censura, parece que Fernán-Gómez también pensó en los paralelismos históricos y sociales que emparentaban la dictadura política florentina con la España de la época:

> "A comienzos de los años setenta, aunque no había muerto Franco ni había cambiado el régimen, el ambiente me pareció más favorable y pensé que aquel "drama histórico" podía ser adecuado para optar al premio "Lope de Vega". Rafael Azcona me hizo el favor de traerme de Italia -porque en las librerías españolas es difícil encontrar cosas- las *Historias florentinas* de Maquiavelo, y las *Obras Completas* de Alfieri, que había tratado el mismo tema en *La conjuración de los Pazzi*. Escribí y reescribí, más laboriosamente de lo que habría sido mi deseo, la obra, la presenté al concurso, y me llevé una enorme alegría al enterarme por la prensa de que estaba entre las seis finalistas. Alguien había considerado que mi trabajo de escritor era aceptable, y eso para mí resultaba más que suficiente."[410]

[409] "Fernán-Gómez a Juan Tébar, *Fernando Fernán-Gómez, escritor...*, cit., pág. 114.

[410] Fernán-Gómez, "Nota Final" a *La coartada*, ed. cit., pág. 124.

En un artículo titulado "Fernando Fernán-Gómez: la apasionada fidelidad por el teatro", Miguel Medina Vicario definía *La coartada* como un *"arabesco histórico"*. Precisamente, uno de los rasgos que la caracterizarían como tal sería la presencia de un *"sosegado latido filosófico"* en cuanto *"revisión de una dictadura política realizada desde la óptica de un libertario"*:

> "Estamos ante un drama histórico lejano en el tiempo y por ello libre de "toda sospecha" ante la censura de los años setenta en que fue concebido. Pero nuestros autores teatrales, maestros en el símbolo, burladores sagaces de todo tipo de inquisidores, conocen bien los mecanismos para manejar los paralelismos históricos, las coincidencias sociales. Como Buero Vallejo, Alfonso Sastre o Domingo Miras, entre otros, Fernán-Gómez satisface aquí su pasión por la Historia y, al tiempo, invita a la complicidad. ¿En qué Florencia estaba pensando verdaderamente el autor al escribir su obra?"[411]

Pero más allá de este tipo de interpretaciones -interesantes si tenemos en cuenta la época tan confusa en la que la obra fue escrita y, por lo tanto, su indudable presencia, como mínimo, en el ánimo colectivo-, no debemos olvidar que Fernán-Gómez nunca pone su pluma al servicio de partidismos más o menos radicales. No podemos comparar tampoco las circunstancias de su obra y su propia complicidad con la de autores como Buero Vallejo o Alfonso Sastre. Para Fernán-Gómez la vida, antes que política, es individuo, y los problemas que lo acechan como tal, ya sean existenciales o puramente pecuniarios, pueblan las páginas de sus obras, son los protagonistas de todas sus historias.

También en este caso uno de los atractivos principales de la obra será el desarrollo del protagonista. Esteban Maffei, en su condición de ser aislado entre la multitud, quedaría emparentado con otros personajes emblemáticos recreados por Fernán-Gómez, tales como Lazarillo, el Pícaro y la individualidad en pugna de todos los protagonistas de *Los domingos, bacanal*[412].

[411] En *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 108.

[412] *Idem.*

La conciencia atribulada de Maffei envuelve la construcción formal de la pieza teatral en una ruptura continua de tiempo y lugar, reflejando en sí mismo las dislocadas manipulaciones del destino. La memoria, principio y fin de la historia, es el sentido último de la existencia del individuo.

A comienzos de la década de los setenta Fernán-Gómez inicia su colaboración con Televisión Española. En 1973 dirige *Juan Soldado*, una de sus películas favoritas que obtuvo ese mismo año el Premio a la Mejor Dirección en el X Festival Internacional de Televisión de Praga. Circunstancia que no evité, sin embargo, los numerosos y absurdos cortes a los que la sometió la censura, permitiendo finalmente su emisión mutilada y a una tardía hora de la noche el 24 de octubre de 1973.

La guionista, Lola Salvador Maldonado, fue la encargada de redactar el argumento, una versión libre sobre el relato de "Juan Soldado" de Fernán-Caballero, basado a su vez en la leyenda popular "Juan sin miedo".

La vida de Juan Soldado, una *"azarosa aventura existencial",* hace de su *"afilado nihilismo y feroz escepticismo"* una obra difícilmente parangonable entre el resto de la producción artística de Fernán-Gómez, si bien Ramón Freixas la relaciona con *El mundo sigue* (1963), una película en la que el director también desarrolla en términos extremos la lucha de los protagonistas por la supervivencia:

"El ácido corrosivo de la mirada de Fernán-Gómez dibuja un mundo derrelicto, destartalado, sin esperanzas. La crítica social, humana, es despiadada. *Juan Soldado* es una implacable sátira contra elementos, estamentos y creencias religiosas y militares"[413].

Una árida denuncia que Fernán-Gómez acompaña de nuevo con desequilibrios y rupturas formales, acordes con lo mejor de su producción fílmica anterior[414].

---

[413] "Entre la convención y la insumisión", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., págs. 66 y 68.

[414] En una entrevista para la revista *Contracampo* en 1984, Fernán-Gómez constataba la ruptura del relato como característica propia de sus películas más personales y, en concreto, acerca de *Juan Soldado*, comentaba que algunos críticos del momento llegaron a señalar en ella la influencia de Bertolt Brecht, afirmando que era casi una versión cinematográfica del estilo teatral brechtiano, *"con la costrosidad ambiente típica de lo español"*. Francisco Llinás, José Luis Téllez y M. Vidal Estévez, "El viaje del comediante", art. cit.

También en 1973 redactó junto a Pedro y Enmanuela Beltrán los trece capítulos de una serie que, dirigida e interpretada por él mismo, se convirtió en uno de los mejores espacios filmados de la historia de Televisión Española: *El Pícaro*.

Basado en textos de Miguel de Cervantes, Francisco de Quevedo, Vicente Espinel, Mateo Alemán, Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo y Alain René Lesage[415], Fernán-Gómez adaptó también sus propias ideas hasta componer un mosaico sobre la tradición picaresca española:

> "*El Pícaro* era un viejo, viejísimo, proyecto que tenía yo de hacer una película[416]. Una película sobre la Picaresca que no se ciñera a una novela en concreto, porque a mí me ha parecido siempre que la psicología, el temperamento, el carácter de casi todos los pícaros es el mismo -en la novela española, me refiero- y creía que era posible hacer una especie de antología, mezclando las aventuras que a uno le parecieron mejores de cada libro de éstos de la picaresca"[417].

Fernán-Gómez ha confesado en numerosas ocasiones que su atracción por la novela picaresca viene de antiguo. Sus lecturas de adolescente se enriquecieron con los clásicos españoles y, aparte del *Quijote* y *La Celestina*, mostró siempre un interés creciente por la picaresca[418]. El pícaro y el trotamundos, esas figuras capaces de absorber todo lo que hallan a su paso, tienen un espíritu común al actor, el espíritu de los héroes anónimos, de la

[415] Ficha técnica de *El Pícaro*, en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 270.

[416] Ya en 1956 Fernán-Gómez confesaba en una entrevista su intención de realizar *"un resumen de los pícaros de la novela clásica española"*. Martialay, *Film Ideal*, núm. 2 (Noviembre, 1956).

[417] Fernán-Gómez a Juan Tébar, *Fernando Fernán-Gómez, escritor...*, cit., pág. 111.

[418] Entrevista a Fernán-Gómez realizada por Begoña Aranguren, "Fernando Fernán-Gómez, un tímido con muchas tablas", "Deia Cultura", 1985 Azaroak 12, Asteartea.

marginalidad, del sobrevivir a toda costa. Es la "pobre gente" a la que Fernán-Gómez ha dedicado buena parte de su imaginación y de su vida[419].

Podríamos pensar que el pesimismo y escepticismo innato en Fernando Fernán-Gómez envuelve las peripecias del pícaro, tan próximo al cómico que llega a confundirse con él en su lucha incesante por el sobrevivir, en la marginalidad de su existencia y, cómo no, en el mismo oficio de la representación y del engaño.

Por otra parte, la picaresca ofrecía buenas posibilidades cinematográficas, en el sentido de que su itinerancia y fragmentación en historias aisladas aportaban un atractivo indudable para la cámara, en este caso, para la cámara televisiva[420].

Si Diego Galán veía en la serie una clara correspondencia con la situación política y social de la España de la época, donde

> "... las peripecias de aquel pícaro envejecido, que va desencantándose en sus viajes, y reclama al final un puesto de paz entre los muros de un monasterio (mientras el hermano portero, harto de tanta calma, le reemplaza en sus correrías), constituyeron un análisis de la España de la época, de sus eternas chapuzas, de su intolerancia."[421]

Ramón Freixas, por su parte, destacaba sobre todo el carácter de los protagonistas, quienes, imitando a *Juan Soldado*, encajarían a la perfección en la galería de personajes más emblemáticos de su cine, caracterizados como personajes amargados, derrotados pero no

---

[419] En un artículo publicado para *El País* en marzo de 1985, Diego Galán afirmaba que Fernán-Gómez ha narrado con frecuencia historias de frustraciones, sea cual sea el género en que se inscribieran. De este modo, hombres frustrados son los protagonistas de sus guiones cinematográficos (*El malvado Carabel*, *La vida por delante*, *El mundo sigue*, *El extraño viaje*, *Mi hija Hildegart*, *Las grandes batallas navales*, entre otros), de sus interpretaciones más emblemáticas de los últimos años (*Los zancos*, *Stico*, *El viaje a ninguna parte*), al igual que perdedor es también el personaje de *El Pícaro*, el protagonista de su novela *El vendedor de naranjas* y el padre de familia de su obra teatral *Las bicicletas son para el verano*.

En este sentido, y en la mencionada entrevista de Begoña Aranguren, afirmaba el propio Fernán-Gómez: *"En primer lugar, desde un punto de vista social, me atraen, es verdad, estos seres marginados, quizá por haberme criado más bien en la calle que en un mundo de familia y también, supongo, por pertenecer a una profesión como la de cómico, profesión históricamente marginada..."*. Art. cit.

[420] Entrevista a Fernando Fernán-Gómez realizada por Emilia Levi, s.d., 22.VIII.1984.

[421] *Fernando Fernán-Gómez...*, cit., pág. 26.

siempre vencidos, golpeados por la vida, incómodos en la sociedad y encaminados a la (auto)destrucción[422].

Personajes abocados al fracaso, vividores y sagaces por necesidad, buscadores perennes de dinero y supervivencia pueblan, pues, las mejores páginas de Fernán-Gómez[423].

También en esos años Fernán-Gómez escribió una versión *sui generis* de *El Quijote* que finalmente nunca fue rodada. Como él ha explicado:

> "Escribimos como una visión..., siendo para cine habría que decir una "cinematurgia", del *Quijote*, en seis episodios, los mismos guionistas de *El Pícaro*, más Lola Salvador. Se quedó estancado porque coincidió con ese proyecto que tienen hace tantos años en la Tele de hacer un *Quijote* en colaboración con los rusos."[424]

Se trataba de un programa, más que dramático, cultural, en el que, curiosamente, se pretendía, por una parte, que don Quijote no fuera el protagonista, y, por otra, que el resultado no fuera exactamente el *Quijote*[425].

[422] "Entre la convención y la sumisión", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...,* op. cit., pág. 68.

[423] *El Pícaro*, emitida por TVE del 16 de octubre de 1974 al 5 de febrero de 1975, sería repuesta doce años más tarde condensada en seis capítulos de una hora de duración, evocando de nuevo el mundo de truhanes, pícaros y buscavidas que envuelven los escenarios, las plazas y las mejores plumas de nuestro Siglo de Oro.

[424] Fernán-Gómez a Juan Tébar, *Fernando Fernán-Gómez, escritor...*, cit., pág. 111.

[425] En la entrevista mantenida con Juan Tébar, Fernando Fernán-Gómez confesaba que el proyecto propuesto por TVE consistía no en realizar una adaptación de la obra cervantina, de la que Televisión Española, curiosamente, no se mostraba capacitada en aquel momento, sino en hacer "algo" sobre el *Quijote*, lo bastante difuso como para que nadie lo entendiera, ni siquiera el propio Fernán-Gómez: *"No lo entendí bien, pero a pesar de no entenderlo, reuní a mis colaboradores, les dije lo poco que había entendido de aquella cosa, nos pusimos a pensar, intentamos hacer algo, y creo que lo que salió no responda exactamente al encargo, fue como una adaptación del* Quijote *esforzándonos en que fuera distinta, por lo menos en la estructura, a lo que era el libro... ". Ibidem*, pág. 112.

En 1976 Fernando Fernán-Gómez inicia el rodaje de uno de sus proyectos más arriesgados, *¡Bruja, más que bruja!*, un guión que había escrito con Pedro Beltrán y que en cierto sentido suponía el regreso a su primera libertad creativa, teniendo en cuenta que ni la época ni las intenciones podían ser las mismas.

La película, absolutamente al margen de los límites convencionales, era ajena e incluso opuesta a las típicas tendencias del cine español de la época.

> "*¡Bruja, más que bruja!* se presenta como un melo zarzuelero del subdesarrollo, con sus cantables, con sus segmentos narrativos, con una sucinta anécdota amorosa (un triángulo poco equilátero constituido por garrulo y garrido mozo, desopilante cornudo y atribulada esposa adúltera), pero a la vez desacralizada, desmitificada puesta al desnudo de su esqueleto arquetípico"[426].

El propio Fernán-Gómez advierte sobre lo insólito del proyecto en la siguiente manifestación de intenciones:

> "Era un viejísimo proyecto mío que parte de la sensación de irrealidad -pero de irrealidad para mal...- y de pobreza como concepción artística que a mí me ha parecido siempre que tiene la zarzuela. Entonces, después de la época de gran éxito del neorrealismo, se me ocurrió que sería curioso, divertido, intentar una película al modo neorrealista, una película rural, pero que en realidad fuera una zarzuela, o sea, que las gentes de aquel pueblo cantaran y bailaran cuando quisieran, mezclándolo con los momentos de su vida en que no hacían más que hablar"[427].

El realizador pretendía desarrollar, pues, una nueva forma de exposición narrativa que se uniría, naturalmente, a los consabidos y exacerbados códigos de representación del relato.

---

[426] R. Freixas, "Entre la convención y la insumisión", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 72.

[427] Fernán-Gómez a Juan Tébar, *Fernando Fernán-Gómez, escritor...* cit., pág. 118.

En este sentido, Juan Hernández Les la calificaba en su crítica de *"convención de una parodia de representación"*, en tanto que

> "... recoge en su seno toda una serie de tradiciones literarias, plásticas y dramáticas que, transgrediéndolas en su faz primaria, en su lenguaje formal/convencional, dan lugar por su ridiculización, exceso y caricaturismo, a una forma de cine que no sólo cuestiona la limitación de los géneros, sino que incluso parece anunciar uno nuevo, personal, indefinible, pero que, sea como fuere, se caracteriza por una estructura de totalización que raya en la tradición española del esperpento."[428]

La tradición, tal y como hemos analizado en otras ocasiones, es el punto de partida y la meta de la transgresión[429].

A pesar de ello el resultado no satisfizo a nadie. La película quedó en un *"intento fallido de servirse de la zarzuela como elemento detonador de un melodrama rural"*[430], constituyendo un nuevo fracaso en su trayectoria, pródiga en incomprensiones.

El análisis de la obra realizado por Diego Galán hacía hincapié en que

> "... una parodia, una sátira de la zarzuela, una reflexión sobre lo que ocurriría si se fundiese el mundo de la realidad con el de la zarzuela e n

[428] "*¡Bruja, más que bruja!* Convención de una parodia de representación", art. cit., pág. 30.

[429] El análisis de la película realizado por J. Hernández Les pone de manifiesto, ante todo, el hecho de que Fernán-Gómez *"ha cuestionado gran parte de la subcultura española de estos dos últimos siglos en función de un distanciamiento singular, personalísimo e intransferible"*. El humor que contiene la historia sería referente cultural que reproduce la imagen deformante de España, *"y en este sentido Fernán-Gómez no dibuja tanto la sociedad rural como la visión folklórica de esa sociedad conformada en moda cinematográfica"*. Si a ello se añade la conexión temática del film con el teatro decimonónico en general, con la comedia clásica moratiniana y la neorromántica bretoniana, más la utilización de una estructura de zarzuela, el resultado es que *"Fernán-Gómez, a partir de una anécdota simple, intrascendente, consigue un film -una comedia, para ser más exactos- donde la risa se rescata en favor del territorio del humor, que era un caldo de cultivo -y desgraciadamente es- para la chabacanería y el astracán, aunque quizá -no nos engañemos- son también formas deformantes, esto es, esperpénticas, de una subcultura que ha elegido como destino la banalidad y el abismo"*. *Idem*.

[430] Carlos Balagué, Crítica a *Mi hija Hildegart, Dirigido por...* núm. 47 (1977).

> un ambiente tan español como el de un pueblo. ¿En qué producto derivaría? Derivó hacia el disparate, la broma inteligente, el delirio. Las mágicas aventuras de ese canoro gañán que quiere matar a su tío para holgar alegremente con su joven viuda y que, para su error, busca la cómplice argucia de una bruja embustera, estaban tan lejos del erotismo de la época (1976) como de la condición de "qualité" exigida por el público llamado culto. Su ironía superaba aquellos límites, y aún es posible preguntarse cómo fue posible película tan contra corriente."[431]

A este respecto es interesante la opinión de Ramón Freixas cuando afirma que *"Fernán-Gómez hace espectáculo de la subcultura. Ello puede ser agradable, pero menguadamente agradecido. Y mal comprendido"*. Una incomprensión, que, según el citado crítico, lo obligaría de nuevo a retomar la *"transitada senda de artesano diplomado y obediente"*[432].

¡Bruja, más que bruja! era, en cualquier caso, un producto excesivo, pero sin la "gratificante" desmesura que caracteriza sus mejores trabajos personales, sino con una evidente inadecuación entre los propósitos del autor y el resultado obtenido.

1976 es también la fecha de realización de *Gulliver,* una historia de Alfonso Ungría en la que Fernán-Gómez participó como intérprete principal y como co-guionista. Este film retoma de nuevo el tema de la marginación, aunque desde un punto de vista un tanto peculiar, en tanto que desarrolla las vicisitudes de una persona normal dentro de un mundo de marginados organizados: un pueblo de enanos.

Tal y como ha declarado Fernando Fernán-Gómez, su papel fundamental en el guión fue convertir lo 'insólito de la historia en la más aparente realidad:

> "Digamos que una de mis misiones como guionista era rebajar la historia a nivel de realismo y esto puede partir de la conciencia que

[431] *Fernando Fernán-Gómez...* cit., pág. 27.

[432] "Entre la convención y la insumisión", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 74.

tenía Alfonso (Ungría) de que esto era un sueño y del mismo miedo a que le saliese una historia fantástica..."[433]

También de nuevo el ambiente español, el "mesetarismo", se convertía en el marco idóneo para desarrollar una película poco convencional que, a pesar de cualquier tipo de interpretación, no se salía, según sus autores, de los cauces habituales de una historia de aventuras:

"Nosotros hemos querido contar una historia que no fuese susceptible de interpretaciones... Hemos querido contar una aventura... pero el tema del sueño de Alfonso y todo el tema de similitud con *Gulliver* es muy tentador para hacer una película llena de claves, pero nosotros no hemos querido hacer eso, sino todo lo contrario, insisto que lo que hemos querido contar es una aventura"[434].

Insistencia que, como ya hemos visto, no hace sino reiterar su actitud libre de cualquier traba o imposición ideológica, sobre todo referida a cuestiones profesionales, acerca de las cuales Fernán-Gómez ha mostrado siempre un peculiar estilo de interpretar la realidad y, ante todo, un individualismo a ultranza. No olvidemos, por otra parte, que en esta época el mundo del arte en general se prestaba especialmente a segundas interpretaciones, a intenciones buscadas y confundidas entre claros símbolos antifranquistas, entre claves que el público y la crítica especializada se apresuraban a desvelar, corno acertijos que, como es natural, se escudaban entre otras posibles interpretaciones.

La convulsión política arrastraba las más fervientes y contradictorias opiniones, en una década, la de los años setenta, en que el cine español deambula *"como un inmenso crisol donde las viejas y las nuevas ideas, las modernas orientaciones y los ya experimentados criterios de creación y producción, se refunden en un todo común, que simplemente echa a andar siguiendo pautas heredadas"*[435].

---

[433] Entrevista a Fernán-Gómez, "Gulliver viaja por la meseta", *Fotogramas* (Julio, 1976), pág. 46.

[434] *Ibidem*, pág. 47.

[435] Emilio C. García Fernández, *Historia Ilustrada del Cine Español*, Madrid, Planeta, 1985, pág. 263.

La confusión es, pues, total.

Buena prueba de ello será la próxima incursión de Fernando Fernán-Gómez en el medio cinematográfico: la dirección de *Mi hija Hildegart*.

En colaboración con Rafael Azcona escribió un año después, en 1977, el guión de *Mi hija Hildegart*, basándose en la novela de Eduardo de Guzmán, *Aurora de sangre*, la cual partía, a su vez, de un suceso real ocurrido durante la II República Española.

La historia contaba la vida de Aurora Rodríguez, mujer ferrolana de clase media, de gran cultura y enérgico carácter, que decidió tener una hija, Hildegart, para convertirla en un auténtico monstruo cultural con el que cumplir un destino trazado de antemano: liberar a la mujer de su opresión.

Hildegart, educada bajo una durísima disciplina, resultó una criatura de un talento excepcional. Llegó a ser licenciada en Derecho a los catorce años, y en Filosofía a los quince[436]. Completamente sojuzgada a la voluntad materna, al intentar liberarse y vivir su propia vida será asesinada por su madre en la noche del 9 de junio de 1933. Por este crimen Aurora Rodríguez sería condenada a 25 años de cárcel.

Fue en 1974 cuando Fernando Fernán-Gómez conoció el tema. La película se la encargaron a partir del libro-reportaje sobre el suceso, escrito por el periodista Eduardo Guzmán, que había conocido a las protagonistas cuando era joven e incluso había entrevistado a una de ellas[437]. El film sería producido por Alfredo Matas e interpretado por Amparo Soler Leal y Carmen Roldán.

En sus primeras declaraciones sobre la película, Fernán-Gómez destacaba ante todo el intento de lograr una obra fría, distante, "brechtiana":

> "El tema es la angustia de las personas que por innovadores se lanzan contra las costumbres de la época. Esta angustia individual es lo que queda, pienso, al final de la película, si se hace abstracción del

[436] La mayoría de los textos de Hildegart Rodríguez han sido publicados por la editorial Anagrama bajo el título *La Rebeldía Sexual de la Juventud*, con prólogo de Eduardo Guzmán.

[437] Entrevista a Fernán-Gómez por Esteban Peicovich, *Fotogramas*, 17.VI.1977.

> tema. No hay mensaje claro. Se perciben los mensajes de sus protagonistas, sus ideas, ya que la profesión de ambas es la política. Nos hemos esforzado en dar todos los datos reales para mostrar el suceso, pero poniendo distancia, no interviniendo"[438].

Parte de las críticas surgieron referidas, precisamente, a ese carácter brechtiano, el cual, en opinión de Carlos Balagué,

> "... sólo puede entenderse en el caso de Fernando Fernán-Gómez como un deseo de prolongar al cine el aséptico academicismo de sus trabajos teatrales [...] como cubriéndose ante una historia que escapa a sus registros habituales, llevando su labor hacia un terreno escasamente imaginativo que le acerca a aquel paupérrimo "Nuevo Cine Español"."[439]

Para Freixas el film, caracterizado por un *"mullido conformismo"*, resulta académico en exceso, prevaleciendo en él lo discursivo sobre lo narrativo y con "un empacho de pretensiones y una sobredosis de esquematismo" que lo convierten en *"un film errado por su afán de hacer una obra bien hecha y lustrosa pero cuyo tono es inadecuado y desafinado"*[440].

Otra de las críticas fue la surgida en tomo a un film que no supo desarrollar un material que ofrecía interesantes posibilidades. La historia quedó desaprovechada porque su análisis era superficial y sorprendente *"en un director tan afín a la distorsión próxima al esperpento, dentro de un discurso coral, que destaca a una estética que hace de la fealdad un código de representación*"[441].

Respecto a estas críticas hay que hacer de todos modos una precisión: es importante mencionar el hecho de que, en un principio, el guión tuviera problemas con la casa productora;

---

[438] *Idem.*

[439] Crítica a *Mi hija Hildegart*, art. cit.

[440] "Entre la convención y la insumisión", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 74.

[441] C. Balagué, Crítica a *Mi hija Hildegart*, art. cit.

en consecuencia, y en franco desacuerdo con sus propios criterios, los guionistas lo reescribieron varias veces, proceso por el que a historia original fue perdiendo peso hasta ser considerado por la crítica como un film de una blandura excesiva, inapropiada en su filmografía.

El mismo Fernando Fernán-Gómez, siete años después, y a propósito de la emisión de la película por TVE en 1983, afirmaba:

> "Vista ahora, no estoy satisfecho en total del resultado. Creo que el tema, que era lo que más me interesaba en el principio, esa relación entre la madre y la hija, en cierto modo me sobrepasó. Se podía haber hecho algo más intenso, y sobre todo más profundo, con esa historia."[442]

Por su parte, Diego Galán ha comentado que

> "... Fernán-Gómez cumplió lo requerido por las exigencias de producción. Rehizo el guión hasta convenir en un acuerdo común, y lo filmó con la pulcritud profesional de quien conoce las triquiñuelas de la narración cinematográfica, pero sin la impronta creadora de otras películas suyas [...]. Cabe imaginar qué aspectos de esta macabra y fascinante anécdota hubieran interesado a un cronista del miserabilismo como es él, acompañado por Azcona."[443]

Fernando Fernán-Gómez casi compaginó la dirección de *Mi hija Hildegart* con su magnífica interpretación en la película de Juan Esteinich *El anacoreta*, por la que recibiría en 1977 el Premio al Mejor Actor del Festival de Cine de Berlín.

El anacoreta pronto se convirtió en un film emblemático para su época y para su director, pues fue el único largometraje realizado por Estelrich. Pensemos que este director

[442] Maruja Torres, *El País*, 16.XII.1983.

[443] Crítica a *Mi hija Hildegart* publicada en *El País* el 16 de diciembre de 1983, a raíz de su emisión en el programa *La clave* de TVE.

había trabajado anteriormente en cuatro films; dirigidos por Fernán-Gómez, dos como ayudante de dirección (*La vida alrededor* y *El extraño viaje*) y otros dos como productor (*El mundo sigue* y *Mayores con reparos*). Ahora apostaba, sin embargo, por el Fernando Fernán-Gómez actor, cautivado sin duda por un personaje que parecía haber sido escrito para él.

Curiosamente, una cita de Diego Galán desvela también ese posible parentesco entre el personaje de ficción y la persona de Fernán-Gómez, haciendo casi imposible desligar los vínculos entre el director y el actor, y proponiendo una evidente relación entre sus inclinaciones e impulsos vitales y artísticos, con la "casual" interpretación de personajes con los que podemos sentirlo perfectamente identificado. Para Diego Galán *El anacoreta* se veía envuelto en *"una extraña magia para la penetrante amargura de la historia"*:

> "Si en la España de 1952 parecía un manicomio el mejor sitio para vivir, la decepción del postfranquismo, mejor, la decepción ante el medio constante, sugería como encierro la evidencia de un cuarto de baño. *El anacoreta* fue una tajante respuesta"[444].

El desengaño y la frustración de toda una época se vieron reflejados en un personaje sin futuro, en un símbolo desmedido de la pasividad y la angustia, en una víctima de su propio tiempo. El fin del idealismo interpretado magníficamente por un escéptico sin remisión.

Con el estímulo inesperado de *La coartada*, Fernán-Gómez volvió a presentarse al premio "Lope de Vega" en 1978, obteniendo esta vez el máximo galardón con su obra *Las bicicletas son para el verano*. El fallo asombró incluso a los propios miembros del jurado, para quienes el texto no parecía haber sido escrito por una persona vinculada al ámbito teatral. La obra de Fernán-Gómez presentaba una característica singular: una intencionada estructura cinematográfica.

[444] *Fernando Fernán-Gómez...*, cit., pág. 28.

> "El hecho de que realmente el texto no parezca una obra de teatro [...] era deliberado porque yo -y no es ninguna novedad-, trataba de hacer un estilo de teatro fundamentalmente cinematográfico."[445]

También en este caso, la constante reutilización y manipulación de los géneros literarios, sumada a la revisión de la historia, la cultura y la tradición, se erige en base fundamental de todo su trabajo.

Las bicicletas son para el verano ateniéndose a los cánones literarios clásicos en los que se formó su autor, se concibió bajo criterios cinematográficos, acorde con una concepción poética que, alejada de toda homogeneidad de géneros y estilos, se enriquece continuamente con los conocimientos que el autor ha ido desarrollando en sus diferentes facetas artísticas, ya sea como autor teatral, novelista, actor o realizador cinematográfico.

Debido a diversos problemas de programación, la obra sería estrenada finalmente en el Teatro Español de Madrid en 1982, convirtiéndose en el acontecimiento, teatral del año, en uno de los más importantes éxitos del teatro español contemporáneo. Dos años después, en 1984, el productor Alfredo Matas la llevaría a la pantalla de la mano del director Jaime Chávarri.

Definida por Fernando Fernán-Gómez como una historia de *"antihéroes"*, una *comedia de costumbres, a causa de la guerra, algo insólitas"*[446], *Las bicicletas son para el verano* se inscribe, indudablemente, en el género tragicómico cultivado en sus mejores trabajos, tanto cinematográficos como propiamente literarios.

El sainete, y, cómo no, el humor presente incluso en los momentos más trágicos, conforman la existencia de una familia madrileña de clase media que ve pasar la vida antes, durante y después de la Guerra Civil. El último verano, la ilusión perdida y simbolizada en la bicicleta que da título a la pieza teatral, es la consecuencia del devenir histórico, cómplice y verdugo de las esperanzas de una familia que, como tantas otras, se ve inmersa sin quererlo en luchas ideológicas que lo único que aportan es desolación, hambre y muerte.

Si bien el autor desarrolla la obra, fundamentalmente, a partir de un protagonista partidario de la República, Don Luis, el ideario político queda siempre en un segundo plano ante el imperativo del sobrevivir.

---

[445] *Fernán-Gómez a Juan Tébar, Fernando Fernán-Gómez, escritor...*, cit., pág. 122.

[446] Declaraciones de Fernán-Gómez a *La Vanguardia*, Barcelona, 21.IV.1982.

Considerada por la crítica como obra autobiográfica, dicha afirmación ha sido rebatida reiteradamente por el propio autor, para quien

> "[...] en esta obra no hay elementos autobiográficos; lo que sí hay son muchos datos de la observación inmediata, pequeñas anécdotas... lo que sí hay es un intento de hacer una obra ambientada en mi adolescencia"[447].

Fernán-Gómez toma el naturalismo -en este caso su propia experiencia vital- como punto de partida y lo condiciona después a su concepción del mundo, a la memoria, rompiendo con ello toda convención cultural establecida. La verosimilitud se mantiene como imitación a la vida y, ante todo, como la debida claridad y la necesaria identificación que autor y personajes deben mantener para con el público.

El tratamiento del tiempo, fundamental en *Las bicicletas son para el verano*, se irá haciendo imprescindible en los siguientes textos literarios, y seguirá también sometiéndose a técnicas cinematográficas que le permitan romper la linealidad, que hagan de los recuerdos los verdaderos creadores de la realidad, lo único existente.

Convertido en un auténtico autor teatral, Fernando Fernán-Gómez cierra la década con la dirección de *Cinco tenedores*, película que con guión de Esmeralda Adam y Manuel Ruiz Castillo fue rodada en 1979.

Bajo el atractivo del vodevil, la película jugaba con la hipocresía y los intereses de la mediatizada burguesía, aunque sin ir nunca más allá del "amable" escarnio. En comparación con otros films de semejante índole, *Cinco tenedores* sobresalía por su fluidez narrativa y por la interpretación de dos buenos profesionales de la escena española, José Sazatornil y Concha Velasco.

Aunque los intereses económicos, único bien imperdonable de la burguesía, rigen la vida y los destinos de los protagonistas, la crítica ha señalado, certeramente, que aunque "al principio, la burguesía, su imagen, su buen orden aparencial y conducta de vida son

[447] Fernán-Gómez a Santiago Tarancón, "Reconciliarse con el público", *Primer Acto*, núm. 196 (1982), págs. 12-15.

aguijoneados con aquilatada prestancia y sana virulencia", finalmente, una vez que la protagonista confiesa el adulterio a su marido, no se dan las consecuencias que cabría esperar:

> "El combativo sarcasmo se reconduce hacia parámetros menos beligerantes. La ferocidad se reblandece, la sátira pierde octanaje y el esperpento se recicla en (ácida) comedia de costumbres. De hecho, no hay conflicto, se desvanece, y en este "juego de manos" apetitosos temas se han desperdiciado sin remisión. Festejada la esterilidad de la burguesía, las aguas vuelven a su cauce. El amor verdadero, el matrimonio como institución salen reforzados y, moraleja final, la estirpe familiar se ha asegurado."[448]

No obstante, sería interesante contrastar esta opinión con la interpretación que de este mismo final realizara Jesús Fernández Santos en su crítica del estreno. El mencionado crítico y escritor comparaba el desenlace de *Cinco tenedores* con el final que aconteció a nuestro famoso Lazarillo, cuyo talante ante las maledicencias que acusaban de infidelidad a su mujer, *"cuadra bien al personaje principal de esta película, en la que la infidelidad consumada en un instante viene a ser perdonada públicamente en una escena final vecina al esperpento"*:

> "Puesto a tomar el toro o el ciervo por los cuernos, el protagonista se decide a afrontar la realidad, volviendo la oración por pasiva para escarmiento de amigos pérfidos y amantes venales. Tal es su mayor virtud y la moraleja de una anécdota en que el humor cabalga al compás de las costumbres de hoy que aún ligan de modo superficial padres y soledades, adulterios y parejas."[449]

Una comentario sugestivo que vuelve a acercarnos al mundo de la picaresca, un género que puede haber influido en la concepción artística de Fernán-Gómez en muchos más aspectos de los consabidos, y que, lejos de cualquier justificación cualitativa, pondría en escena nuevos

[448] R. Freixas, "Entre la convención y la insumisión", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 76.

[449] "Elogio del cuerno", *El País*, 14.II.1980.

factores a tener en cuenta y, por lo tanto, nuevas claves interpretativas.

En cualquier caso, la carrera de Fernando Fernán-Gómez, agotados ya los años setenta, sigue discurriendo alejada de toda medianía, y si, por un lado, no alcanza las cuotas de calidad de anteriores trabajos cinematográficos, de sus productos más personales, no consigue tampoco tomar el camino del buen cine comercial, como podría haber sido, por ejemplo, una película como *Cinco tenedores.*

Para Ramón Freixas este film sería una muestra más

> "... de ese cine de consumo, que no halaga del todo al público pero tampoco le hiere sustancialmente, a menudo buscado, deseado por Fernán-Gómez, pero que o bien lo ha sobrepasado por radicalidad (*El mundo sigue, El extraño viaje, Mambrú se fue a la guerra*), o bien se ha quedado corto (*Sólo para hombres, Yo la vi primero*), sin poder casi nunca definir su término medio (*La vida por delante* y *La vida alrededor*). Un cine que aúne pulcritud de factura y un toque personal... pero siempre reñido con lo comercial."[450]

Tras esta última película pasarán siete largos años de silencio.

Desde un punto de vista cinematográfico, se podría considerar cerrado uno de sus períodos más heterogéneos, paradójicos e ingratos, dando cabida a un nuevo ciclo que, bajo el prometedor título de *Mambrú se fue a la guerra* hacía esperar perspectivas y estímulos diferentes... aunque siempre teniendo en cuenta que, de cualquier modo, serían *"otros ámbitos, sí, pero idéntica, dispersa e insobornable voz"*[451].

De manera global, a pesar de fracasos, contradicciones y arriesgados proyectos cinematográficos de difícil catalogación, los años setenta se abren a lo mejor de sus trabajos interpretativos, a la realización de alguna de las mejores series televisivas de la época, a una

[450] "Entre la convención y la insumisión", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 76.

[451] *Idem.*

constante e interesantísima actividad como articulista y, sobre todo, a obras dramáticas que consagrarán a Fernán-Gómez como uno de los mejores autores del panorama literario español.

> "... El camino recorrido por Fernando Fernán-Gómez a lo largo de una obra que abarca cine, teatro y televisión aparece como una recta inexorable que es rota cada cierto tiempo por variaciones sobresalientes. Camino necesario hacia la destrucción, hacia la autodestrucción quizá, de las posibilidades de una expresión personal, si en una primera visión Fernán-Gómez aparece al nivel del muñeco que rebota aquí y allá contra unas circunstancias contrarias, frustradoras, después de un amplio diálogo con él resulta que el muñeco domina su propia cuerda, sus mismos resortes vitales."[452]

1. 5. LOS AÑOS OCHENTA

La década de los ochenta será también una época especialmente fructífera en la producción literaria de Fernando Fernán-Gómez.

En agosto de 1980 se estrena en el Teatro Maravillas de Madrid su obra *Los domingos, bacanal.* Bajo una peculiar noción del "teatro como juego", el autor desarrolla un tipo de concepción escénica entonces de moda, y presenta unos personajes cuyo entretenimiento básico consiste, precisamente, en representarse unos a otros.

El propio Fernán-Gómez ha comentado en vanas ocasiones cuáles fueron los orígenes y propósitos de la obra:

> "Yo empecé con esta obra once años antes de *Las bicicletas*, y definitivamente la hice entre el 78 y el 80 [...]. Cuando la comencé, años 60, intenté [...] trivializar para el público ese tipo de teatro sobre

[452] F. Lara y D. Galán, "Fernando Fernán-Gómez, un camino...", art. cit.

> la identidad, sobre la máscara, la realidad. En la literatura teatral de entonces eso estaba bastante en boga, y yo trataba de incorporarme a esa corriente. Utilizando también un elemento de juego en el teatro, el del propio teatro-juego."[453]

En *Los domingos, bacanal*, dos parejas se enfrentan a un juego amoroso en el que cambian sus identidades, sus vivencias, sus amantes, con el fin de recuperar la Ilusión y la fantasía perdida.

Concebida en un principio como ejercicio de actores[454], la obra fue representada por Enrique Arredondo, Emma Cohen, Cristina Victoria y Daniel Dicenta. Su puesta en escena, bastante modesta, se sumó a las pésimas fechas en que fue estrenada, en pleno verano, y la pobre acogida que tuvo por parte de público y crítica, que, salvo excepciones, la enjuició negativamente.

En opinión de Eduardo Haro Tecglen, los espectadores que acudieron a la representación no supieron seguir la nueva sintaxis dramática planteada en la obra, carente de los signos y señales convenidos que facilitaran la explicación, y a los que el espectador está acostumbrado por el fuerte influjo del cine, la televisión, el video, o el *spot* publicitario. Ante la brevedad impuesta del mensaje dramático, Fernán-Gómez apostaba por la palabra y por el juego, por la realidad aparente de las cosas, por lo que pasa y no pasa, es y al mismo tiempo no es, y con ello desarrollaba, de nuevo, su propia concepción del mundo y de la vida, esforzándose en mostrar *"el conocimiento de su rudeza, de su peso y su volumen, incluso de su crueldad"*[455]. Característica que lo vincula asimismo a la eterna reflexión sobre la realidad e irrealidad en el teatro. Para Haro Tecglen

> "Habría que insistir en su condición de actor intelectual y receptivo, en esa segunda naturaleza que se forma con la mentira que al exponerse como mentira deja de serlo sin por ello convertirse en realidad, en esa especie de contacto inverosímil con la autenticidad que tiene siempre el

[453] Fernán-Gómez a Juan Tébar, *Fernando Fernán-Gómez, escritor...*, cit., pág. 125.

[454] Véase "Nota Final" a *Los domingos, bacanal*, ed. cit., págs. 211-212.

[455] Int. a *Los domingos, bacanal*, ed. cit., pág. 22.

> teatro y que a muchos creadores (Priestley, Pirandello, son los más obvios) les ha preocupado tanto."[456]

Acorde con este juego escénico se mostraría la decisión de hacer desaparecer cualquier signo visual u oral que diese cuenta del paso del tiempo, del cambio de lugares imaginarios o de la identidad de los personajes; que revelara, en fin, el truco que sustenta la trama:

> "La sintaxis es completamente nueva, y se puede decir que es la más audaz y la más original que se haya empleado en el teatro español contemporáneo. Sobre todo, porque no hay apoyos en elementos secundarios o en artificios técnicos sino que está urdida con la palabra, depurada ya y limpia de todo lo innecesario."[457]

Por su parte, Lorenzo López Sancho definía la obra en su crítica del estreno como *"psicodrama"*:

> "La obra es un psicodrama de pequeños burgueses españoles que tratan de ponerse en situación para obtener, mediante una improvisada psicoterapia de grupo, la apetecida catarsis."[458]

En cualquier caso, *Los domingos, bacanal*, no era una obra fácil.

En cuanto a su viabilidad comercial, resultaba demasiado vinculada a unas circunstancias históricas y socio-políticas concretas. No estaba limitada tan sólo porque el género del "teatro como juego" pasara de moda, sino por reflejar un contexto histórico muy determinado, una clase social apegada a un cambio generacional que desembocó en una nueva manera de entender y vivir la burguesía. El texto es, sin duda, un reflejo de su época y también de su autor, y, por lo tanto, mucho más complejo que un simple juego teatral. Su reestreno en

---

[456] *Idem*.

[457] *Ibidem*, pág. 23.

[458] *ABC*, 7.VIII.1980.

1991 tampoco dio los resultados esperados, suponemos que influido también por un texto que parecía desarrollarse fuera de época[459].

En este sentido, no olvidemos que esta obra, como *La coartada,* fue escrita antes que *Las bicicletas son para el verano*, aunque se estrenara ya en los años ochenta. Y tengamos en cuenta asimismo que el propósito de Fernán-Gómez al escribirlas carecía absolutamente de finalidad inmediata, contando sólo con la esperanza de algún estreno excepcional[460].

En una interesante reflexión, Medina Vicario, relacionándola con el resto de su obra literaria, ha planteado la posibilidad de que los personajes de esta comedia, los acomodados españoles de finales de los años setenta y principios de los ochenta, sean los herederos legítimos de los que tiempo atrás fomentaron la picaresca (el pícaro Lucas Maraña, protagonista de una comedia teatral de Fernán-Gómez estrenada en 1992) y la destrucción *(Las bicicletas son para el verano)*:

> "¿Tendría razón Lucas Maraña y, por fin, habremos logrado la concordia y una situación confortable para todos? ¿Habrá servido el ejemplo de la guerra civil para asentar la convivencia de los españoles? ¿Tendremos ya cada cual nuestra propia bicicleta para disfrutar de los cálidos veranos?"[461]

La respuesta a estas preguntas es doble: por un lado, esta nueva España, la que refleja en cierto modo la obra teatral de Fernando Fernán-Gómez, ha superado una circunstancia que parece haber perseguido a buena parte de los españoles durante largos años de historia: el hambre; por otro lado, la tradición sigue pesando en lo que ha sido también un elemento definitorio de nuestro carácter, y que todavía hoy no nos ha abandonado: la desesperanza. Para Medina Vicario

[459] *Los domingos, bacanal*, fue de nuevo estrenada el 8 de noviembre de 1991 en el Teatro Juan Bravo de Segovia, bajo la dirección de José Luis García Sánchez y como producción de Teatro del Foro. Participaron como actores protagonistas Joaquín Kremel, Emma Cohen, Julia Torres y Nicolás Dueñas.

[460] Véase E. Haro Tecglen, Int. a *Los domingos, bacanal,* ed. cit., págs. 29-30.

[461] "Fernando Fernán-Gómez: la apasionada fidelidad por el teatro"., en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 116.

> "El autor logra un evidente paralelismo entre el lumpen del siglo XVII y la élite del XX, el agotamiento colectivo. Como Lucas Maraña, los cuatro personajes quedan dormidos, amontonados sobre un sofá, impotentes en su peregrinación hacia el paraíso imposible."[462]

En 1980 Fernán-Gómez reanuda su colaboración con TVE con *Las grandes batallas navales*, una obra inscrita en el denominado "teatro para televisión" que, curiosamente, nunca fue emitido[463] y que en la actualidad sigue siendo un texto inédito.

Este encargo no fue, precisamente, de los más apreciados por el autor, a lo que contribuyó sin duda la confusión que creaba dicho género, incomprendido por productores, realizadores y de difícil acogida incluso entre el público televisivo. Así lo expresaba el propio Fernán-Gómez:

> "Es una obra corta que hice por encargo de Televisión Española, "teatro para televisión", un género que nunca, nunca he entendido, y que particularmente creo que no debería existir, pero como así era el encargo, yo procuré hacer una cosa que no fuera cine, que no fuera televisión, que no fuera teatro para representar en un teatro, y que fuera esta cosa rara que no entiendo bien: Teatro para televisión"[464].

No obstante, la obra sí tenía un atractivo fundamental, pues desarrollaba un tema basado en una convicción personal del autor, una idea que ha marcado su pensamiento y su obra, y según la cual el Estado no existe sino como frente de batalla contra el individuo. A la respetuosa acracia que aboga por la felicidad como bien supremo se opone el temor de que el

[462] *Ibidem*, pág. 117.

[463] En la entrevista que Fernando Fernán-Gómez mantuvo con Juan Tébar en 1984, el actor comentaba cómo fracasó la primera emisión de *Las grandes batallas navales* por considerar excesivo el parecido del presidente y el gobierno de ficción con la realidad política del momento, y en una segunda tentativa, dos o tres años más tarde, y una vez incluida en la programación, finalmente tampoco fue emitida porque la desbancó un partido de fútbol. *Fernando Fernán-Gómez, escritor...*, cit., págs. 129-130.

[464] *Ibidem*, pág. 128.

Gobierno -cualquier gobierno y en cualquier sistema- no cumpla su papel de protector sino de ávido inquisidor, acosando incansablemente la libertad e intimidad del individuo. Ése era el tema sustancial de *Las grandes batallas navales*:

> "En *Las grandes batalles navales* pueden ocurrir tres cosas: que el Estado esté fastidiando al protagonista, que el protagonista se imagine que el Estado le está fastidiando, y que además de imaginárselo, sea también verdad."[465]

La vida y la literatura confluían de nuevo en "El olvido y la memoria", una breve autobiografía que la revista *Triunfo* publicó en 1981 y en la que Fernando Fernán-Gómez recapitulaba su vida y creía comenzar de nuevo en su impuesta soledad, sin la mujer que lo había acompañado en los últimos años[466].

Pero un año después, en 1982, el éxito de *Las bicicletas...*, a raíz de su estreno en el Teatro Español de Madrid[467], sería de nuevo compartido:

> "La enfermedad es el desamor, y eso que llamamos amor es el remedio, la medicina buscada, y para muchos 'inexistente que nos cure del desamor, del presentimiento de soledad inminente con que el hombre se ve a cada momento amenazado."[468]

---

[465] *Ibidem*, pág. 129.

[466] "El olvido y la memoria", *Triunfo*, núm. 3 (Enero, 1981). Artículo reproducido en *El actor y los demás* (Barcelona, Laia, 1987) y en el segundo volumen de sus memorias, *El tiempo amarillo*.

[467] *Las bicicletas son para el verano* se estrenó el 24 de abril de 1982 en el Teatro Español de Madrid. Como ganadora del Premio Teatral "Lope de Vega" en 1978, formó parte de la programación y la producción del propio Ayuntamiento de Madrid Fue dirigida por José Carlos Plaza e interpretada en sus principales papeles por Gerardo Garrido, Alberto Delgado, Pilar Bayona, Berta Riaza, Mª. Luisa Ponte, Enriqueta Carballeira, Agustín González, M` Carmen Prendes y Fernando Sansegundo. La escenografía era de Javier Navarro y como director técnico y jefe de producción figuró José Luis Tamayo.

[468] Declaraciones de Fernán-Gómez citadas por Diego Galán en *Fernando Fernán-Gómez*, cit., págs. 29-30.

Aparte de la labor periodística, ya comentada, en esta década Fernán-Gómez sigue colaborando con revistas especializadas en temas cinematográficos, publicando artículos como el aparecido en *Fotogramas* en 1981 y titulado "El cine pobre de los ricos"[469], o dedicando unas bellas páginas al cineasta y amigo Edgar Neville; por entonces un nombre olvidado tanto por la crítica joven como por un público que vivía totalmente de espaldas al pasado, y a quien se había homenajeado en 1983 en la última edición de la Semana de Cine de Valladolid[470].

Si la historia política de las últimas décadas -nos dice Fernán-Gómez- ha hecho creer a los jóvenes que cualquier tiempo pasado fue peor, el hecho de olvidar el arte, la cultura y la diversión de esas épocas no tan lejanas no puede sino incrementar la ignorancia del público, contribuir a una peligrosa indiferencia.

En 1982, tras el estreno de *Las bicicletas son para el verano*, Fernando Fernán-Gómez publica el artículo "¿Qué fue de aquella gente?", una especie de continuación de la función teatral en la que relataba el destino de los personajes principales de esta obra durante la posguerra.

> "Quieren saber qué fue de aquella gente, de don Luis, doña Dolores, Manolita, Luisito, durante los años de la posguerra, años en los que nadie sabía lo que estaba siendo de nadie. Hoy se les llama los años del hambre. Entonces, no. No se sabía si aquello era para siempre. Ni si era bueno o malo. Se celebraban misas en acción de gracias. Se maldecía, se blasfemaba. No se sabía si aquello duraría un mes. Ni qué era aquello. Ni si duraría años.
>
> Es difícil que la gente común conozca el pasado; siempre hay interés en deformarlo, en ocultarlo. En aquellos tiempos era imposible conocer el presente."[471]

Unas vidas marcadas por la desolación, la humillación y el hambre que desvelaban en todo momento la impronta autobiográfica.

---

[469] *Fotogramas*, 18.II.1981.

[470] "El dandy en la taberna", *Cinema 2001*, 2.XI.83.

[471] *Tiempo de historia*, núms. 92-93 (1982).

Los trabajos para Televisión Española continuaron, y en 1981 escribe, en colaboración con Jesús García de Dueñas y basándose en textos de Calderón de la Barca, el programa *Fiesta de amor y de celos*, aunque tampoco llegaría a realizarse[472].

Su faceta de gran conversador, de hombre inteligente y culto fue aprovechada también para la emisión ese mismo año de una serie televisiva, *"Tertulia con..."*, un espacio moderado por Fernán-Gómez que trataba de debatir temas de actualidad y realizar alguna entrevista interesante. En él participaron una variopinta selección de invitados, entre profesionales de la cultura, el arte en general, la sociedad y la política.

1981 fue asimismo el año en que compartió el homenaje que el VII Festival de Cine Iberoamericano de Huelva dedicó al entonces recientemente fallecido realizador brasileño Glauber Rocha. La invitación no dejó de sorprenderle:

> "... me sorprendió la elección y más aún cuando me recordaron a quiénes se habían dedicado los anteriores homenajes: el director hispanomexicano Luis Alconiza, Carlos Saura, el argentino Leopoldo Torre Ni1sson, Luis G. Berlanga, María Félix y Glauber Rocha. Dejé a un lado falsas modestias y comprendí que en mi caso el homenaje podía considerarse merecido si se tributaba por una larga vida de trabajo" (II, pág. 196)

Tenía sesenta años y parecía que el éxito lo había consagrado definitivamente.

Del 7 al 13 de diciembre fueron proyectadas más de cincuenta películas de ambos realizadores, y sobre su significativa obra fueron editadas dos publicaciones por parte de los organizadores del certamen, siendo Manuel Hidalgo quien se encargó de la obra filmográfica de nuestro magnífico actor.

Fernando Fernán-Gómez, el libro de Manuel Hidalgo, analizaba fundamentalmente su labor de director cinematográfico, con elogios sinceros a su trabajo como actor, y alternaba fragmentos de entrevistas de diversos cronistas del medio con juicios críticos por parte del

[472] D. Galán, *Fernando Fernán-Gómez*, cit., pág. 29.

autor del libro y de otros especialistas. El resultado fue de nuevo, en opinión de Fernán-Gómez, inesperado; más contando con que su actitud frente a las críticas adversas no ha sido nunca, precisamente, un ejercicio de valentía y convicción personal. Él mismo lo ha reconocido en diversas ocasiones:

> "Desde muchos años atrás seguí la costumbre de no leer las críticas. No por desprecio a la labor de los críticos, sino por el gran dolor que me producen los juicios adversos, no compensado por la alegría que me proporcionan los favorables." (II, pág. 197)

A pesar de que este caso parecía ser diferente, pues se trataba de un libro-homenaje, las críticas de Manuel Hidalgo le revelaron facetas insospechadas de su obra y de su propia trayectoria como director, cambiando su propia visión de las cosas y enjuiciando negativamente algunas de las obras que él consideraba más entrañables y emblemáticas de su carrera cinematográfica. Mucho tiempo después, con una respetuosa ironía, ha comentado al respecto:

> "Al cabo de los años, con casi todas estas censuras estoy de acuerdo, pero todavía no comprendo cómo no encontraron otro profesional más merecedor del homenaje" (II, pág. 199)

En1982 protagonizó asimismo un ciclo televisivo de trece semanas de duración en el que presentaba cada una de las películas que compusieron su ciclo-homenaje y, en opinión de Diego Galán, *"estableciendo en ellas una insólita y aguda historia del cine español"*.[473]

La emisión de la serie, iniciada el 25 de febrero de 1982, incluyó las películas *Balarrasa* (José Antonio Nieves Conde, 1950), *Esa pareja feliz* (Juan Antonio Bardem y Luis G. Berlanga, 1951), *La vida por delante* (F. Fernán-Gómez, 195 8), *La vida alrededor* (F. Fernán-Gómez, 1959), *Sólo para hombres* (F. Fernán-Gómez, 1960), *La venganza de don Mendo* (F. Fernán-Gómez, 1961), *El mundo sigue* (F. Fernán-Gómez, 1963), *El extraño viaje*

[473] *Ibidem*, pág. 31.

(F. Fernán-Gómez, 1964), *Ninette y un señor de Murcia* (F. Fernán-Gómez, 1965), Yo la vi primero (F. Fernán-Gómez, 1974), *Pim, pam, pum... ¡fuego!* (Pedro Olea, 1975).

En 1981 Su Majestad, el Rey Don Juan Carlos, le hace entrega de la Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes, y tres años más tarde, en 1984, el Ministerio de Cultura le otorga el Premio Nacional de Teatro, galardón que ya había obtenido en 1961 y 1972. Un año después, la Universidad Internacional Menéndez Pelayo le concede su Medalla de Oro en reconocimiento a su contribución a la cultura en España.

También por esas fechas se le concede la nacionalidad española por gracia de Su Majestad, el Rey, formalizando una situación que el actor había ido postergando por diversos motivos[474], casi siempre relacionados con problemas burocrático[475].

El reconocimiento público de su labor cinematográfica se desarrollará al compás de su vocación literaria.

Bajo el influjo del Romancero, y demostrando un creciente interés por las leyendas populares, Fernán-Gómez escribe dos piezas teatrales que, dirigidas por él mismo, serían estrenadas en Madrid con tres años de diferencia[476].

La primera de ellas, *Del Rey Ordás y su infamia*, desarrolla el romance judeo-español de la princesa Delgadina, seducida por su propio padre. Una historia que había tenido múltiples versiones y que bebía en nuestro más rico caudal literario.

Combinando la prosa y el verso, Fernán-Gómez concebía la obra con el acostumbrado distanciamiento entre lo narrado y el espectador -en un prólogo y un epílogo un trovador narra el romance a los aldeanos- y alternaba el escabroso tema de la comedia con el tono lúdico y ligero que ameniza el espectáculo, complicando al público en un juego escénico en el que no faltan los anacronismos.

[474] *ABC*, 21.6.1984.

[475] Véase *El tiempo...*, II, pág. 256.

[476] En su recorrido bibliofilmográfico sobre Fernán-Gómez, Diego Galán afirma que por esas mismas fechas apareció publicado en la revista *Triunfo* antes de su definitivo cierre un cuento del autor titulado "Desde las ventanas". Cuento al que ha sido imposible tener acceso. *Fernando Fernán-Gómez,* cit., pág. 31.

El tema del incesto, precisamente, soliviantó a buena parte de la crítica, que acusó a Fernán-Gómez de trivializar en demasía el problema moral expuesto. Un problema inexistente si se hubiera tenido en cuenta la personalidad de nuestro autor, muy poco dado a justificaciones y moralinas de cualquier índole. Su intención era, en efecto, muy distinta a la sospechada, pues, citando sus propias palabras:

> "Para mí el problema del incesto era en cierto modo secundario, porque a mí, desde el punto de vista moral, no me parece un problema. Lo que yo quería reflejar era que si esta relación se consumaba creaba un problema efectivamente laboral, de empleo, para toda aquella gente de la Corte."[477]

Sin duda, las consecuencias laborales de los cortesanos, la preocupación por el trabajo, por el dinero, se presenta de nuevo como tema recurrente, tanto en su literatura como en su filmografía.

No obstante, pensamos que, a pesar de esta afirmación del autor, más acertados estuvieron quienes, reconociendo en la pieza teatral un viejo romance a modo de juego escénico, no veían en él más de lo que en realidad era: un divertimento.

> "El autor-director maneja estos materiales con bastante soltura haciendo gala de una gran libertad teatral; comprendemos muy pronto que los propios aldeanos van a dar vida al romance; aceptamos sin esfuerzo los anacronismos que salpican el texto, la facilidad con que el trovador vive tanto el tiempo de la aldea como los remotos tiempos del romance, las alusiones a Freud y otros muchos detalles con que los actores y público nos distanciamos de la historia y nos sentimos cómplices en el mismo juego de la escena."[478]

[477] Fernán-Gómez a Juan Tébar, *Fernando Fernán-Gómez, escritor...*, cit., pág. 134.

[478] Juan Luis Vezi, crítica del estreno a *Del Rey Ordás y su infamia, Reseña*, núm. 146 (1983).

Opinión que ha corroborado recientemente el análisis de M. Medina Vicario, al afirmar que

> "El desarrollo de la pieza guarda un pretendido y aconsejable equilibrio entre el escabroso tema del incesto, la tensión de la princesa y del resto de la corte, y el tono ligero, en ocasiones de cuento, con que Fernán-Gómez incita a la participación lúdica."[479]

Del Rey Ordás y su infamia sería estrenada en el Teatro Palacio del Progreso de Madrid en 1983[480].

Tres años más tarde Fernán-Gómez desarrollaba de nuevo un tema popular en *Ojos de bosque*, comedia que, incluida en la programación de "Los veranos de la Villa", sería representada en Madrid, en la Plaza de la Almudena, del nueve al veinte de julio de 1986.

La obra había surgido, como en otras ocasiones, siguiendo un peculiar proceso creativo. Siendo en un principio encargo de Radio Nacional, Fernán-Gómez confiesa que más que una comedia la pieza insistía en convertirse en un guión de cine, aunque finalmente el tema, el lenguaje versificador y de largas parrafadas, el extenso reparto, la movilidad y la cantidad de decorados que estaba incluyendo, en la radio podían ser asumidos fácilmente.

La versión radiofónica, dirigida por Concha Barral, contó con actores como Emma Cohen, Emilio Gutiérrez Caba, Ángel Picazo, Francisco Algora o Luis Varela, y fue del pleno agrado de su autor:

> "Encontré el resultado muy satisfactorio y, mientras escuchaba la emisión, evocaba los años 40 y 41, cuando unas veces en colaboración

[479] "Fernando Fernán-Gómez: la apasionada fidelidad por el teatro", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 107.

[480] La obra fue estrenada concretamente el día 22 de agosto de 1983 en el mencionado Teatro Progreso de Madrid. Dirigida por Fernando Fernán-Gómez, fue interpretada por José Luis Pellicena, Inma de Santy, Emma Cohen, José Pedro Carrión, Fernando Hilbeck, Jorge Bosso y Helena Fernán-Gómez, entre otros. Javier Artiñano figuró como responsable del vestuario y la escenografía y Mercedes Guillamón como gerente.

> con José Luis Herencia y otras solo escribí más de diez comedietas para la radio. Me habría gustado cultivar más ese medio" (II, pág. 220)

En cuanto a la puesta en escena de la obra teatral, además de autor, Fernán-Gómez se hizo cargo de la dirección, la escenografía, el diseño de vestuario y el diseño de luces. Entre la veintena de actores que participó en el montaje, Julia Trujillo, Emma Cohen, Antonio Iranzo y José María Escuer interpretaron los papeles principales.

En esta ocasión el tema se extrajo del conocido romance de "la doncella guerrera", cuyo asunto no es otro que el de una única hija de un noble arruinado que se disfraza de varón para ir a la guerra y salvar así el honor y la ruina de la familia.

La risa, el entretenimiento, parece ser también en esta comedia el propósito del autor; siendo eso, precisamente, lo que más alabaron las críticas del estreno, para las cuales, en general, lo mejor de este juego teatral era que Fernán-Gómez se atenía a su propósito inicial, sin más pretensiones:

> "El autor ha trazado -en palabras del propio Fernán-Gómez- una fábula superficial, con el único fin de que los espectadores pasen el rato. [...] Desfilarán reinas, azafatas, pajes, escuderos, condes, condesas, capitanes, vendedores y vendedoras del mercado... Y ninguno de estos personajes serán trascendentes ni simbólicos, ninguno representará nada ni a nadie."[481]

Las situaciones cómicas, irónicas y a veces poéticas con que se desarrolla la trama no desentonan con un romance medieval, pues el autor, inmerso en las normas esenciales del juego escénico, las trata y las trasciende en un sabio equilibrio que nunca sobrepasa los límites del sarcasmo. En opinión de Francisco Moreno:

> "El texto de Fernán-Gómez no opta por la parodia o el estilo astracanado que podía revestir un medievo tomado a burla, sino que traza unas reglas de juego, dentro de la propia poética del asunto, y las

[481] Citado por Juan Carlos Arce en su crítica del estreno a *Ojos de bosque, El Público*, núm. 36 (1986), pág. 20.

> sigue con fluidez y suave ironía, rezumando transparencia, sencillez y limpia escritura."[482]

A ello habría que añadir los consabidos guiños al espectador, los anacronismos que lo acercan y al mismo tiempo lo distancian de la escena.

Globalmente, considerando esta obra como un empeño "menor", la crítica esperaba algo más del autor y así lo expresaba, por ejemplo, Lorenzo López Sancho:

> "Se tiene la sensación de que el juego daba para más, de que había no pocas situaciones a las que un hombre del talento de Fernán-Gómez podría haber sacado mucho más jugo. Hay escenas al cien por cien de efectividad (recordemos la del baño en el río), pero la mayoría se quedan en el cincuenta, se escapan medio vivas todavía, terminan cuando daba la sensación de que empezaba a tomar altura."[483]

Al final de esta crítica la obra era definida no como el sueño, sino *"el refresco de una noche de verano... en Madrid"*[484].

Con esta comedia ya son cinco las obras que Fernán-Gómez escribe para la escena, y todas ellas con la característica común de haber sido representadas en condiciones no demasiado idóneas. Los *domingos bacanal, Del Rey Ordás y su infamia, La coartada, Las bicicletas son para el verano* y *Ojos de bosque* pasan por las fechas más conflictivas y delicadas de la programación teatral (plazos previstos previamente inferiores a los quince días), los locales más difíciles y las circunstancias más adversas (caso de *Las bicicletas son para el verano*).

Juan Carlos Arce se preguntaba desde *El Público* por qué teniendo en cuenta la dimensión de un hombre de teatro como Fernán-Gómez, este reconocimiento no ha bastado

---

[482] Crítica del estreno a *Ojos de bosque, Reseña,* núm. 167 (Septiembre-Octubre, 1986), pág. 6.

[483] *Idem.*

[484] Crítica del estreno a *Ojos de bosque*, *ABC*, 11.VII.1986.

para que se aborden con solvencia sus textos. A esta pregunta podríamos responder no sólo con las dificultades que el sistema teatral pueda haber impuesto al Fernando Fernán-Gómez dramaturgo, como tantos otros escritores, sino al carácter mismo del autor, a las circunstancias personales que pueden haber 'influido de manera determinante en una situación especialmente anómala cuando se trata de representar sus propios textos.

En este sentido, Eduardo Haro Tecglen, como conclusión a su análisis de las citadas obras de Fernán-Gómez *La coartada y Los domingos, bacanal,* considera que en su forma de entregar estas obras al público, Fernán-Gómez *"ha tenido algunas razones íntimas para no protegerlas de ninguna manera"*. Estas razones explicarían, por ejemplo, por qué *Los domingos, bacanal* fue estrenada en un teatro de barrio, en una ciudad desierta por el verano y llevada a la escena por una cooperativa de actores que a pesar de su oficio y voluntad, nunca podrían haber llegado a las coordenadas del teatro de prestigio:

> "Nuevamente se puede dudar de si se trata de un escepticismo llevado al máximo, de un abandono, o, por el contrario, de un acto de fe. Me inclino a pensar que se trata una vez más, como en otros actos de su vida, de un desafío: la necesidad íntima de comprobar su condición de escritor, que durante muchos años ha ido apareciendo como una compañía menor o precaria de su trabajo hasta convertirse en una literatura mayor y en un arte y un oficio excepcionales. Una vez más resultan equívocas las fronteras entre humildad y soberbia, como en otros momentos puede resultar difícil distinguir entre desgana o abandono y lo que podría considerarse como una ansiedad oculta."[485]

A pesar de que cuatro de estas obras no alcanzaran la calidad dramática y el contacto excepcional con el público de *Las bicicletas...*, es de elogiar, en cualquier caso, la honestidad intelectual del autor, la coherencia y el respeto por el arte teatral y, sobre todo, por el espectador.

[485] E. Haro Tecglen, *Int. a La coartada. Los domingos, bacanal*, ed. cit., pág. 30.

El camino recorrido por Fernán-Gómez para probarse a sí mismo su condición de escritor ha marcado profundamente su vida profesional, hasta el punto de poder ser analizada bajo el título de "retrato del autor inexistente"[486], en su lucha constante por el reconocimiento y la humildad más sincera, entre la inseguridad absoluta y la creciente necesidad de escribir.

Pero los años ochenta se habían iniciado también con su trabajo en el campo de la interpretación. Ahora que la edad le permitía responder por fin a las exigencias físicas de un personaje que había deseado representar desde hacía muchos años, emprendía la puesta en escena de la obra calderoniana *El alcalde de Zalamea.* Dirigido y protagonizado por Fernando Fernán-Gómez, el montaje sería producido por Justo Alonso y se representaría durante una breve temporada en el teatro del Centro Cultural de la Villa de Madrid[487].

Si parte de la crítica acogió el espectáculo como un nuevo éxito personal en la carrera actoral de Fernán-Gómez, la nota dominante en esos dos meses de representación fue una indiferencia generalizada. Aunque el público llenaba la sala los sábados y domingos, y solía asistir a las sesiones de tarde, las funciones de noche no tuvieron ninguna respuesta, de modo que la única solución para compensar las pérdidas y llegar a obtener algún beneficio era realizar una gira por otras ciudades. Para Fernán-Gómez el año de 1980 será recordado por una de las experiencias más duras y desagradables de su trayectoria profesional, y por ello merece la pena reproducir un extenso párrafo en el que comenta:

> "Nunca supuse que hacer una gira teatral, una gira larga, como la que llevé a cabo entonces, pudiera ser algo tan duro, tan trabajoso, tan miserable a ratos. Cuando por la noche me quedaba solo en el cuarto del hotel me venía el recuerdo de mí madre, que tantas había tenido que hacer en su vida, y muchas de ellas en las peores condiciones. Supongo que, por un factor puramente económico, vivía yo mejor que los demás cómicos de la compañía y, sin embargo, se me hacían insoportables la

[486] Título de un artículo que Alberto Fernández Torres dedica a F. Fernán-Gómez y que aparece publicado en la revista *Contracampo*, núm. 35 (Primavera, 1984).

[487] *El alcalde de Zalamea* fue interpretado en sus principales papeles por F. Fernán-Gómez, Gabriel Llopart, Joaquín Kremel, Emma Cohen, Carlos Canut, Carmen Rossi, Marisa Tejada, Manuel de Benito. Los decorados y los figurines los realizó Javier Artiñano, y la coreografía, Alberto Portillo. *ABC*, 11.I.1980.

> suciedad, el abandono de los camerinos -cuando los había- (recordaba la definición de Jardiel Poncela: "Entrada al escenario: catacumbas malolientes"), la inevitable improvisación de los montajes, la asfixiante temperatura de los escenarios, la lucha contra la amenaza de la amnesia repentina, las casi ciento cincuenta entrevistas para la prensa y la radio, necesariamente iguales, los inacabables viajes, miles y miles de kilómetros en avión, en coche, en tren, en autocar, las interminables horas de soledad en el hotel para eludir la pertinacia de los "admiradores" [...] que acechaban y atacaban en las calles, en las cafeterías, en los cines, en los monumentos, en los camerinos..." (II, págs. 212-213)

El cuatro de febrero de 1981 la Sala Olimpia de Madrid estrena bajo la dirección de Fernando Fernán-Gómez *Un conde probeta*, de Juan Carlos Ordóñez, autor que se había dado a conocer para la escena con la comedia *Puede ocurrir mañana* estrenada en 1976.

En palabras de Eduardo Haro Tecglen, "Un conde probeta *es una obra en la que se relata la existencia de los últimos aristócratas sobre la tierra y su improbable sucesión. Está realizada con la libertad que le dio al teatro de humor Enrique Jardiel Poncela, y con posteriores aperturas hechas por el teatro del absurdo"*[488].

En noviembre de 1982 el Teatro Español iniciaba en Madrid un ciclo de recitales nocturnos, de carácter individual, protagonizados por grandes actores europeos. El alemán Ekkehard Schall, del Berliner Ensemble, se encargó de inaugurar magníficamente estas sesiones, y a su intervención siguió la del italiano Darío Fo, que llegó a maravillar igualmente

[488] *El espectador y la critica (El teatro en España en 1981)*,Valladolid, Francisco Álvaro, 1982.
La obra fue representada por Mabel Escaño, Mansa Marqués, Julia Castellanos, Joaquín Embid y Paco Hernández. Con coreografía de Luis Tornier, la escenografía y el vestuario corrió a cargo de Javier Navarro.

a los espectadores con su *Misterio buffo*, una recopilación de historias breves. Para la última de las intervenciones fue escogido Fernando Fernán-Gómez[489].

Nuestro actor llevó preparado el espectáculo *Recital de Otoño*, que incluía algunos textos en prosa (Cervantes, Bernard Shaw, Ramón Gómez de la Sema y un collage de anuncios periodísticos) y poemas de Quevedo, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Vicente Aleixandre, León Felipe, Bertolt Brecht y Juan Gil-Albert.

En el programa de mano del recital Fernán-Gómez expresó sus dudas sobre el que calificaba de "peligroso experimento" auspiciado por José Luis Gómez, por entonces director del Teatro Español:

> "El despertar de mi vocación teatral fue a través de la poesía, y durante algunos años fui niño recitador en veladas teatrales y fiestas de colegio. Desde entonces, escasísimas veces he declamado en público, porque un señor diciendo versos en un escenario, a palo seco, no parece espectáculo muy adecuado para un público de nuestros días. Ya casi no quedan rapsodas."

Sin embargo, a pesar de las dudas del autor sobre el interés que pudiera despertar el espectáculo, las críticas a su "lección interpretativa" fueron todas elogiosísimas. Decía Pablo Corbalán:

> "Escuchando al recitante uno tenía la sensación de encontrarse frente al mejor actor de España. Un prodigio de voz, de gestualidad, de contención, de matices, de expresividad, de sentimiento, lírico."

Para proseguir con que "el recital se convirtió en un acontecimiento desusado, realmente extraordinario, que iba más allá de todo lo previsto por su magia verbal, por su aprehendida belleza"[490].

---

[489] El diario Ya anunciaba el día 26 de noviembre que, tras la intervención de Fernando Fernán-Gómez el ciclo se completaría en fechas sucesivas con lan Mckellan, uno de los más destacados miembros de la Royal Shakespeare Comapfty, y el fi-ancés Jean Louis Barrault.

Acerca de su labor como director teatral, tenemos noticia de que en 1983 dirigirá también para la escena *Soldados de plomo*.

[490] *Hoja del lunes*, 6.XI.1982.

En lo referente a la la labor cinematográfica de Fernando Fernán-Gómez en la década de los ochenta (una labor interrumpida durante siete largos años, pues su último trabajo como realizador fue en la película *Cinco tenedores* en 1979), ésta se reanuda con un nuevo proyecto escrito por Pedro Beltrán, *Mambrú se fue a la guerra*, estrenado en Madrid en el Cine Amaya en mayo de 1986. Recordemos que Beltrán había sido anteriormente guionista de otras dos películas dirigidas por Fernán-Gómez, *El extraño viaje* (1964) y *¡Bruja, más que bruja!* (1976), y, en este caso, la historia de *Mambrú...* se concebía expresamente para ser interpretada y dirigida de nuevo por el actor. Fernán-Gómez, en sus declaraciones a la prensa a raíz del estreno de la película en 1986, manifestaba su total compenetración con Pedro Beltrán y con una obra amarga y desencantada sobre la muerte de los ideales y la mezquindad humana:

> "Estoy de acuerdo en que la película tiene una gran carga de amargura. Pero esto se desprende del guión, no de la interpretación que yo hago. Me he esforzado mucho en ser fiel no sólo a lo que yo creía que era la idea, sino la intención de Pedro Beltrán, sin que esto quiera decir que yo esté de acuerdo o no con su punto de vista. Estoy satisfecho con la realización que he hecho por lo que tiene de ilustración. No estoy de acuerdo con el sentido peyorativo que se atribuye a lo ilustrativo en el cine. Me he esforzado en ilustrar lo que yo creía que era el pensamiento de Beltrán, no sólo porque yo estoy muy de acuerdo, no ya con esa opinión, sino con ese sentimiento de amargura. Es verdad que la amargura es una manifestación de rebeldía La palabra más exacta sería desencanto, que es la que más se ha utilizado."[491]

Mambrú... resucita el tema de los llamados "hombres ocultos", personas que permanecieron escondidas en los lugares más insospechados en espera de que terminara la larga noche del franquismo[492].

---

[491] Fernán-Gómez a J. R. Pérez Ornia, "Fernán-Gómez es Mambrú", *El País*, Mayo, 1986.

[492] En su análisis sobre "El caso de los hombre ocultos" en el cine español, Enric Ripoll y Freixes menciona tan sólo dos películas con este tema como centro de atención: *El hombre oculto,* guión escrito y dirigido por Alfonso Ungría en 1971, y la citada película realizada por Fernán-Gómez en 1986. Acerca de bibliografía sobre el tema, cita también la obra del mismo Alfonso Ungría *Los hombres ocultos* (Barcelona, Tusquets Editor, 1972). *100 películas...*, cit., págs. 186-188.

Por su parte, M. Vidal Estévez, y referido asimismo al asunto central de la película, considera que Fernando Fernán-Gómez montó la farsa patética que es *Mambrú se fue a la guerra* en torno a un tema tabú que ningún cineasta se había atrevido a recordar después de diez años de la muerte de Franco: la posibilidad de una Tercera República, obviada hábilmente durante el período de transición política. "El cuerpo del autor", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 80.

En la película de Fernán-Gómez es Emiliano quien decide salir al exterior tras la muerte del General Franco y después de treinta y seis años de vivir recluido y oculto debajo del lavadero de su casa. La alegría inicial de los miembros de la familia deviene mezquindad y egoísmo cuando éstos plantean de nuevo su posible reclusión ante imperativos económicos, ansias avivadas por una hipotética pensión que se supone empezarán a cobrar por la (falsa) muerte del viejo militar republicano. A partir de entonces se va descubriendo la miseria de la condición humana, envuelta en una sociedad que busca su propio beneficio a cambio de olvidar completamente el pasado:

> "Para unos, la aparición de Emiliano trunca las posibilidades intuidas de satisfacer, precisamente a partir de ese momento, una serie de necesidades y comodidades a las que son incapaces de sustraerse. Para otros, el viejo republicano redivivo les enfrenta con un pasado del que se avergüenzan o les cuestiona de raíz los fundamentos sobre los que han ido edificando su vida actual"[493].

Es lógico que, en opinión de Fernán-Gómez, la clave interpretativa de la película sería, en cualquier caso, una reflexión ética, nunca una valoración con intereses políticos:

> "La sociedad que se ve en la película no está observada o juzgada desde un punto de vista político, sino desde un punto de vista moral. No es un guión con una tendencia política, sino con una gran preocupación moral y ética, con todos los inconvenientes que tiene una obra

[493] C. F. Heredero, crítica del estreno a *Mambrú se fue a la guerra, Dirigido por...*, núm. 136 (Mayo, 1986).

> moralizadora, que trata de crear en el espectador una preocupación no política, sino moral."[494]

Emiliano representa la firmeza radical en defensa de la dignidad de los principios, pero su fuerza moral parece pasar desapercibida, confundida y olvidada por un presente que antepone el creciente consumismo a cualquier ideario político o, simplemente, al espíritu solidario. Por esta razón Fernán-Gómez considera al protagonista una persona anclada en el pasado, cuando *"aquel pasado era más rico en esperanza que nuestro presente"*:

> "Pero yo creo que lo verdaderamente dramático de esta historia es que las personas que resultan decepcionantes son las de izquierdas. En primer lugar, la propia familia, que se presenta al principio de la película cantando el *Himno de Riego*. No es la historia de un hombre de izquierdas que se enfrenta con una sociedad de derechas, sino que se enfrenta con otros hombres que en principio compartían su misma ideología. Una persona que antepone su egoísmo, da igual que sea de derechas o de izquierdas, porque está trabajando en contra de la comunidad y de la esperanza. Los ideales de la familia de Emiliano fueron derrotados por el sentimiento práctico, pero él carece de sentimiento práctico."[495]

Carlos F. Heredero en su crítica de¡estreno hacía hincapié en que el punto de vista desarrollado por Pedro Beltrán y Fernando Fernán-Gómez era abiertamente cómplice del personaje protagonista, y su fuerza moral quedaba subrayada por la magnífica interpretación de nuestro actor, pues Fernán-Gómez le confería hondura, sentimiento y altivez cuando así lo requerían las situaciones. Pero, por otro lado, esa intensa composición insistía más en la diferencia con el resto de los personajes, que se resentían demasiado de un tratamiento mucho menos profundo y matizado.

[494] Fernán-Gómez a J. R., Pérez Ornia, "Fernán-Gómez es Mambrú", art. cit.

[495] *Idem.*

Las críticas de Heredero se relacionaron también con cuestiones de estilo, en las que el director no supo salirse de los límites que él mismo se había impuesto y trascender así un guión que precisaba mayor elaboración propia. En opinión del crítico cinematográfico, *"los resortes quedan al descubierto y el esqueleto de la historia carece así de carne que los sustente"*[496].

M. Vidal Estévez, por su parte, inscribiendo la película tanto en la trayectoria personal de Fernán-Gómez como en su determinado contexto histórico, realiza un interesante análisis del film, considerado un ejemplo práctico de lo que sería característica común de sus últimos trabajos para el cine: la exasperación del naturalismo.

Por un lado la década de los ochenta parece vivir a partir de 1982 bajo la euforia colectiva. Fruto del reajuste político del país, el cine español vive también años de renovación y esplendor inusitado, una vez superada la grave crisis de finales de los años setenta sustentada por la casi inexistente política cinematográfica. En estos momentos, el cambio en la Dirección General de Cinematografía, con la realizadora Pilar Miró a la cabeza, supone la creación de nuevas disposiciones que favorecen la industria del cine en nuestro país, regulando las subvenciones, incrementando el apoyo a los nuevos realizadores y estimulando la cada vez mayor difusión del cine español en el extranjero[497].

Todo ello no era, en opinión de Vidal Estévez, más que el reflejo de *"una eufórica y enrarecida velocidad"*:

> "El pelo de la dehesa, matriz de muchas de las mejores películas de nuestro cine, pareció transformarse por arte de birlibirloque en ostentación y epidérmico lujo. El cine, por ejemplo, se contempló de pronto como el mejor que se hacía en Europa, se impuso un *look* formal que casi todas las películas se vieron obligadas a exhibir. Los españoles, en fin, parecían volver a confundir sus deseos con realidades, algo muy típico según algunos clásicos, desde Cervantes hasta la actualidad."[498]

---

[496] Véase C. F. Heredero, crítica del estreno a *Mambrú se fue a la guerra*, art. cit.

[497] Véase el análisis de la política cinematográfica de este período realizado por José Enrique Monterde en *Veinte años de cine español (1973-1992)*, Barcelona, Paidás, 1993, págs. 97-128.

[498] "El cuerpo del autor", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 79.

Fernando Fernán-Gómez, como es habitual, volverá a permanecer impermeable a las euforias del momento[499].

Por otro lado, con *Mambrú...* Fernán-Gómez recurría a dos temas fundamentales de su producción artística -en cualquiera de sus manifestaciones- como era el tema del dinero y la conciencia sobre los tópicos.

El dinero se impone siempre como la necesidad más acuciante y real en esta sociedad, y *"ningún sentimiento o idea, por gratificantes que sean, es capaz de sublimar su carencia*:

> "Ni siquiera en las circunstancias más obligadas al moralismo se traiciona esta constante de su cine. Me refiero a los años cincuenta/sesenta, en los que la censura se mostraba muy celosa del idealismo que demandaba. La ironía, a veces fina, a veces bufa, era el inteligente recurso para dar a entender lo que estaba tajantemente prohibido expresar. En ocasiones la ironía era sarcasmo, en otras causticidad o simplemente exabrupto. Ahí quedan *El malvado Carabel, La vida por delante, La vida alrededor, El mundo sigue, El extraño viaje* o *Sólo para hombres*, como también quedan *Mayores con reparos, Yo la vi primero* (1974) o *¡Bruja, más que bruja!* (1976), entre otras"[500].

En lo referente a los tópicos, éstos resultan imprescindibles en la crítica de costumbres que Fernán-Gómez propone en sus películas más significativas -como también sucede en el resto de su producción artística-. Un elemento que podría explicar, añade Vidal Estévez, el hecho de que Fernán-Gómez nunca haya tenido reparos a la hora de adaptar al cine obras de teatro o novelas de ideología o pensamiento político distinto al suyo (caso de Alfonso Paso, Pedro Muñoz Seca o Juan Antonio de Zunzunegui), pues "en sus obras encuentra todos los

[499] *Ibidem*, págs. 79-80.

[500] M. Vidal Estévez, "El cuerpo del autor", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 82.

tópicos necesarios para, una vez convenientemente trabajados, inscritos en un ámbito discursivo propio, devolverlos con libertaria desenvoltura y cruel desparpajo"[501].

Un compendio de tópicos suelen ser también los protagonistas de sus obras:

> "El antihéroe protagonista de la práctica totalidad de sus películas suele ser por lo general un compendio de tópicos. Su perfil, su construcción, su caracterización, su psicología si se prefiere, está hecha con la materialidad de los tópicos. Nada de sutilezas, de particularidades exquisitas, sino los tópicos más reconocibles y gruesos, aquellos que mejor representan el imaginario colectivo del momento. Con ellos troquela el perfil de sus personajes."[502]

Los personajes arquetípicos de las clases populares son la única manera de mostrar la desolación, el pesimismo de un universo cutre:

> "¿Qué otra cosa correspondería a unos personajes sumergidos hasta el cuello en la charca inmunda del franquismo en descomposición? En *Mambrú se fue a la guerra* todo desprende el acre tufillo de las aguas quietas. Arquetipos y tópicos son el caballo textual sobre el que cabalga la radical mirada pesimista con que se contempla el mundo de afuera del sótano. Los tópicos son la correspondencia exacta de Ia miseria alrededor" que los personajes han interiorizado."[503]

Todo ello adquiere una nueva dimensión si pensamos que el autor trasciende constantemente su material de trabajo, finge entrar en el juego establecido para después vulnerar su transparencia y naturalidad. En palabras de Vidal Estévez, *"en las películas de*

[501] *Idem.*

[502] *Idem.*

[503] *Ibidem*, pág. 84.

Fernán-Gómez [...] los tópicos están tratados siempre, de un modo u otro con una estética deformante"[504].

La intención del autor, y esto es lo interesante, no sería el hacer creer la historia, sino su comprensión, es decir, su lectura, su interpretación. Una característica que, apuntada acertadamente por el mencionado crítico, consideramos fundamental y decisiva tanto en su trabajo cinematográfico como en sus obras literarias, y que sería, además, un elemento que revelaría la fuerte influencia teatral en todas las ramas de su producción artística. Una "teatralidad" evidente no sólo en la dirección de actores y su manera de decir los diálogos, lo cual *"contribuye a establecer la distancia que sus películas nos transmiten y que tiene mucho de brechtiana*", sino en la intención expresa del autor por hacer hincapié en el *"'cómo'" de su desarrollo en vez de privilegiar únicamente el 'qué' de su argumento"*[505].

En el caso concreto de *Mambrú se fue a la guerra*, esos diálogos dichos a gritos, que la crítica consideró como un desacierto lamentable, responderían a las intenciones del autor y a su búsqueda constante de transgresión del naturalismo por la exageración, la exasperación.

Mambrú se fue a la guerra, producida por una compañía independiente, Altair, con un presupuesto global de ochenta millones de pesetas, incluidos los veinticuatro millones de subvención del Ministerio de Cultura, obtuvo el Premio Goya otorgada por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográfica de España a la Mejor Interpretación Masculina Protagonista en 1987.

Su siguiente trabajo cinematográfico, *El viaje a ninguna parte*, rodado también en 1986, nació como folletín para la radio.

El proyecto lo narra minuciosamente en sus memorias, *El tiempo amarillo* (II, págs. 273-287): cuando Jaime de Armiñán le propuso que escribiran juntos un guión sobre los cómicos de la legua, Fernán-Gómez pensé narrar las peripecias de una de aquellas compañías enfrentada a los que comenzaban a llevar películas por los pueblos, también de forma itinerante. Su intención era ambientarlo todo no en los años veinte o treinta, que era la idea primigenia de Armiñán, sino en una época más próxima a ellos mismos y, por tanto, más conocida. Al poco tiempo, sin embargo, Jaime de Armiñán había cambiado de idea, interesándose por una

[504] *Idem.*

[505] *Idem.*

sugestiva historia que le atraía mucho más: un esclavo en la época actual; era *Stico*. En esta película Fernán-Gómez participaría también como co-guionista y obtendría su segundo "Oso de Plata" en el Festival de Berlín en 1984 a la Mejor Interpretación Masculina -recordemos ya había sido distinguido con el mismo premio por su interpretación en *Ana y los lobos* (Carlos Saura, 1972)-.

A punto de terminar el guión de *Stico*, por mediación de Eduardo Haro Tecglen, el entonces director de Radio Nacional, Fernando Delgado, propuso a Fernán-Gómez que escribiese una especie de folletín, un serial en capítulos breves. Fernán-Gómez no había abandonado la idea de los cómicos de la legua, antes al contrario, la tenía bien perfilada y aprovechó el encargo para escribir *El viaje a ninguna parte*, que sería emitido en su versión radiofónica en 1984.

Con la adaptación del serial radiofónico la editorial Debate publicaría la novela en 1985[506].

Poco tiempo después, el actor y director Julián Mateos ofrecía a Fernán-Gómez la dirección de una película. Mateos había leído la novela, recién publicada, y le planteó la posibilidad de adaptar al cine esa misma historia.

El viaje a ninguna parte, protagonizada y dirigida por Fernando Fernán-Gómez, consiguió en 1987 tres premios Goya (Mejor Película, Mejor Dirección, Mejor Guión); se te otorgó asimismo el Premio ADIRCE al Mejor Director y Mejor Actor y el Fotogramas de Plata.

Para su autor y director resultó ser una experiencia inolvidable:

> "Nunca en tantos años de trabajo como actor de teatro y de cine he tenido tan clara conciencia de que mi oficio era algo mágico como durante los meses de trabajo en *El viaje a ninguna parte*. Absoluta dedicación a la labor cotidiana por parte de todos. Convivencia. Nacimiento constante de nuevas amistades. Admiración recíproca. Al recrear los cómicos el mundo de los cómicos, al sentir que estábamos dando un homenaje a los menos afortunados del mágico y sacerdotal oficio, todos nos sentimos infundidos de un hálito inefable que llegó a

[506] *El viaje a ninguna parte*, Madrid, Debate, 1990[4] (1985).

> contagiar a los técnicos y a los obreros durante las diez semanas que duró el rodaje. Cada uno sentimos cómo nuestra libertad se ensanchaba y cómo nuestras realidades se acercaban, dentro de lo posible, a nuestra imaginación. Los dioses M amor de todas las religiones habían descendido sobre nosotros y nos acogían bajo sus alas."[507]

En opinión de M. Vidal Estévez, el singular proceso creativo de *El viaje a ninguna parte* ha hecho que éste condense todas las fuentes y procedimientos, inquietudes y efectos con los que ha germinado el cine de Fernán-Gómez y adquirido su peculiaridad:

> "La crudeza de la realidad para las clases populares, el afán por el dinero y el éxito para dejar atrás la miseria, la fantasía como vía de escape compensatoria, el remedio de la picaresca para salir adelante, el sexo como goce irrenunciable siempre anhelado, junto con la discontinuidad, la teatralidad asainetada y el jugueteo formal [...] están eficazmente reabsorbidos en una urdimbre que ordena perfectamente los aconteceres sin necesidad de responder a una férrea lógica causal."[508]

Sin olvidar que no existe en ningún caso por parte del autor intención alguna de originalidad, sino que la importancia que pueda tener una cinta como *El viaje a ninguna parte* en el acartonado panorama de nuestro cine se la otorga, precisamente, *"la tradición y lo inmediatamente reconocible como propio"*[509].

La película de Fernán-Gómez recurría de nuevo a dos características de su filmografía anterior, en la que la discontinuidad narrativa (estructura en *flash-backs*) y el desbordamiento del naturalismo (presente, por ejemplo, a través de la interpretación de los actores, de manifiesta teatralidad) imperan en la estructura narrativa del film y subvierten la plácida mirada del espectador en el relato.

---

[507] *Ibidem*, pág, 279.

[508] "El cuerpo del autor", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 88.

[509] *Idem.*

> "Lo que directores abiertamente rupturistas consiguen alejándose radicalmente de los mecanismos convencionales de la narratividad, Fernando Fernán-Gómez lo logra sin prescindir de los elementos retóricos propios de un cine popular, pero llevando algunos de ellos, en especial la interpretación de los actores, a este extremo que apuntamos. Su apego a los códigos formales de la propia tradición no le impide moverse dentro de ellos con tanta libertad como rigor, sazonándolos con soluciones e invenciones muy ancladas en la experiencia personal."[510]

La historia de un viejo actor que revive su vida entre la realidad y la fantasía es la base argumental de una amplia reflexión en la que la memoria, el recuerdo, recobra un protagonismo sustancial.

> "En *El viaje a ninguna parte* el teatro y el cine se funden en un abrazo evocador de la España de los años cincuenta. El pasado constituye el objeto de la narración. Un pasado tan mísero y precario como el presente de *Mambrú se fue a la guerra*, pero irónica y tristemente embellecido por las trampas de la memoria y la pasión por el éxito."[511]

Una memoria que no evoca tan sólo la reflexión acerca del fracaso existencial, sino que desvela también lo peor de la España franquista, su pobreza, desolación y ávida picardía. Una memoria personal y colectiva que en *El viaje a ninguna parte* se concibe asimismo desde el propio recuerdo del autor. Aunque Fernán-Gómez piensa que es una obra más imaginada que vivida, reconoce que la descripción de ambientes y personajes secundarios, sobre todo en la segunda parte de la historia, a partir de la llegada a Madrid, está extraída de experiencias y

[510] *Ibidem,* págs. 86-87.

[511] *Idem.*

observaciones personales. Y respecto al protagonista, Carlos Galván, ve asimismo cierta semejanza en su metafórico viaje[512].

Como en otras ocasiones -si no todas-, la autobiografía impregna la composición literaria y el recuerdo se erige en impulso creativo, más o menos consciente, que enreda la literatura con la vida, seleccionando siempre aquello que queremos recordar e imaginando cómo queremos recordarlo.

La novela que, como ya hemos visto, sería base para la adaptación cinematográfica, cumplía de nuevo a la perfección el ideal poético del autor, en cuanto a obra con fuerte influjo cinematográfico, por la riqueza y variedad de situaciones visualizables (prueba de ello es la fidelidad de la adaptación), y en cuanto a pluralidad de géneros, en este caso más que justificados debido a su paso por el medio cinematográfico, la radio y la novela. Podríamos añadir incluso el medio teatral si la consideramos, como Francisco Umbral, como "novela dialogada", no sólo por su concepción como serial radiofónico, en el que el diálogo es fundamental, sino por la gran capacidad de su autor para la conversación y el uso magistral del don de la réplica, definiendo a los personajes más por cómo hablan que por cómo actúan[513].

Umbral llegaba a definirla, incluso, como novela picaresca, en el sentido de que esos cómicos de la legua han sido, durante dos siglos, los pícaros posteriores a la picaresca:

> "Fernando Fernán-Gómez ha escrito la última novela del siglo XVII. La última gran novela picaresca. Episodios como el del usurero/autor o el de los peliculeros pertenecen a una picaresca que está entre nuestro tiempo y el tiempo intemporal de España"[514].

La atracción de Fernán-Gómez por el pícaro, el trotamundos, el superviviente vuelve a asomar, pues, por las páginas de uno de sus libros, fiel a un personaje que ha dado vida a sus mejores creaciones interpretativas, así como a sus mejores trabajos como guionista y realizador cinematográfico.

---

[512] Fernán-Gómez a René Palacios More, "Vida, pasión y eternidad...", art. cit.

[513] Pról. a *El viaje a ninguna parte,* ed. cit.

[514] *Idem.*

En esa misma época Fernando Fernán-Gómez emprende el rodaje de una serie televisiva por encargo expreso de TVE y bajo las condiciones de serie filmada, no en vídeo, y de duración y presupuesto limitado. Así surgió *El mar y el tiempo*, cinco capítulos breves para televisión emitidos en enero de 1987.

No obstante, éste había sido un antiguo proyecto del autor, concebido en un principio como comedia teatral y postergado más tarde debido tanto a problemas de estructura interna de la obra, como a la peliaguda situación política del país, que le obligaron finalmente a abandonarlo:

> "En los años 50 tomé las primeras notas para *El mar y el tiempo* sobre el tema de los exiliados, con el que no sabía si escribir una novela o una obra teatral. Al llegarme, treinta años después, la proposición de Televisión Española pensé que si escribía una serie de cuatro o cinco capítulos, me sería fácil superar el inconveniente mecánico con que había tropezado al comenzar la redacción de la comedia en los años 70 y también el de la falta de libertad expresiva, puesto que Franco ya se había muerto." (II, pág. 273)

Posteriormente la serie sería novelada[515] y por último llevada a la pantalla, coincidiendo así con el proceso creativo de otros de sus trabajos cinematográficos (*Las bicicletas son para el verano* y *El viaje a ninguna parte*).

También como en otras de sus películas, *El mar y el tiempo* desplaza la mirada del espectador de lo representado a la representación[516] y vuelven a utilizarse los tópicos corno base para la transgresión. El tema del exilio, sobre el que parece sustentarse el argumento, no es más que un simple pretexto, como lo son también todos los personajes que giran alrededor del protagonista y que cumplen de manera efectiva su función de entorno textual.

El tema de la historia, centrado en una familia de los años sesenta en la que conviven tres generaciones, abuela, hijos y nietos, se mueve entre el apático mundo de los adultos y las contradicciones, fantasías y falsos vuelos de libertad de los más jóvenes, empeñados en un mal

[515] *El mar y el tiempo*, Barcelona, Planeta, 1988.

[516] Véase M. Vidal Estévez, "El cuerpo del autor". en *Fernando Fernán-Gómez El hombre...,* cit., pág. 94.

comprendido y mal vivido mayo del 68. Una penosa e hiriente realidad que se descubre con la llegada de uno de los hijos, un exiliado que regresa a España después de haber pasado casi treinta años en Argentina. Como señala Vidal Estévez, *"la llegada del exiliado no pasa de cumplir la misma función narrativa que la que cumple el forastero que llega al poblado en un 'western'. Es el catalizador de un discurso con más alto vuelo"*[517].

Todos los personajes, en sus más simples arquetipos, se subordinan al único protagonista, y, por lo tanto, al sentido último de la obra. Eusebio, el personaje principal, es para quien se escribe la historia, quien nos la cuenta desde su propia imagen, destemplada, escarmentada y redimida por la propia vida, *"escéptico pero activo, de vuelta del ilusionismo revolucionario pero actuando a favor de la libertad de cada cual"*:

> "La suya es una forma de existir que nada tiene que ver con el Bien o el Mal; obedece nada más que a lo que considera bueno y malo; actitud que excluye toda vinculación de valores trascendentales. [...] Eusebio, vive. Sin ilusiones y sin desesperanzas. No es que se haya contagiado de la inmoralidad del entorno franquista sino que intenta sustraerse a todos los referentes que frenen de un modo u otro la circulación de su actitud. Acusarlo de inmoral sería culpabilizarlo, Siendo modesto camarero puede afirmarse que lo tiene todo menos una cosa: creencias. La finalidad de su vida es su vida misma, su vida y la de los que le rodean. La libertad consiste para él en la apropiación lúcida de la necesidad, sin hacer ascos al cinismo."[518]

Características todas ellas que, curiosamente, podrían referirse al propio autor de la obra, con el que mantiene más de una concomitancia. Una relación igualmente apuntada por Vidal Estévez, para quien el personaje se presenta *"como todo un compendio no sólo de los*

[517] *Ibidem*, págs. 92 y 94.

[518] *Ibidem*, pág. 92.

que le han precedido sino incluso de la filosofía con la que su autor ha vivido y desarrollado su obra"[519].

En efecto, Eusebio representa, por una parte, *"el mejor retrato de un perdedor lúcido que nuestro cine nos haya dado nunca, acaso la culminación y síntesis de esa galería de supervivientes, de esos antihéroes, que son todos y cada uno de los protagonistas de las películas de su autor"*; por otra parte, es la viva imagen de su autor, en cuanto *"Fernán-Gómez comparte con él los mismos extremos: honestidad y picaresca, laboriosidad y parasitismo"*. Cuatro coordenadas que delimitarían no sólo el carácter atípico del protagonista, *"entre el ilusionismo y la decrepitud"*, sino que responderían asimismo a la propia filmografía de su autor e intérprete:

> "Muchas de las irregularidades y altibajos que se le achacan a ésta (su filmografía) son perfectamente comprensibles desde la simbiosis activa de estas cuatro coordenadas. Su asociación origina la esencia de la singularidad díscola que la impulsa contra lo establecido sin dejar de permanecer firmemente afincada en la tradición."[520]

Una argumentación doblemente interesante si tenemos en cuenta que dicho talante remite, sin duda, al espíritu de nuestros más acendrados pícaros, pues *"cuenta con ilustrísimos precedentes en nuestra literatura picaresca, tan impregnada de higiénico anarquismo"*, una tradición literaria tan bien conocida por nuestro autor[521].

Por último, señalar la opinión de Vidal Estévez de que esta película de Fernán-Gómez, junto con *El viaje a ninguna parte* y *Mambrú se fue a la guerra*, ambas de 1986, forman una *"trilogía sobre el franquismo absolutamente única en nuestro cine"*, y en las cuales, independientemente de sus mayores o menores cualidades intrínsecas, *"la España de los perdedores queda en ellas reflejada con el desabrimiento que merece"*[522].

---

[519] *Ibidem*, pág. 90.

[520] *Idem.* 121.

[521] *Ibidem*, pág. 92.

[522] *Ibidem*, págs. 88 y ss.

El mar y el tiempo fue estrenada en Madrid el 29 de septiembre de 1989, dirigida e interpretada por el propio Fernán-Gómez y galardonada ese mismo año con el Premio Especial del Jurado en el Festival de Cine de San Sebastián.

Aparte de *El mar y el tiempo*, escrita, dirigida e interpretada por él mismo tanto en su versión televisiva como en su pase a la pantalla, Fernando Fernán-Gómez participa en otras de las mejores series televisivas de la época, tales como *Ramón y Cajal* o *El jardín de Venus*, ambas dirigidas por José María Forqué en 1981 y 1983, respectivamente, o *Cuentos imposibles* y *Juncal,* dos series realizadas para TVE bajo la dirección de Jaime de Armiñán y rodadas con tres años de diferencia, entre 1985 y 1988. Curiosamente, participó también en el doblaje a don Quijote en la serie de dibujos animados de Cruz Delgado, *Don Quijote de la Mancha* (1979-1981), un personaje con el que ha mantenido más de una relación a lo largo de su carrera profesional.

En cuanto al cine, de sus más de treinta películas protagonizadas en esta década, son de destacar proyectos cinematográficos como los dirigidos por Manuel Gutiérrez Aragán (*Maravillas*, 1980; *Feroz,* 1984[523]; *La noche más hermosa*, 1984; *La mitad del cielo*, 1986[524]), José Sacristán (*Soldados de plomo*, 1983[525]; *Cara de acelga*, 1986), Carlos Saura (*Los zancos*, 1984[526]), Ramón Fernández *(De hombre a hombre,* 1984[527]), Josefina Molina (*Esquilache*, 1988), Antonio del Real (*El río que nos lleva*, 1989) y la ya mencionada película de Jaime de Armiñán, *Stico*, premiada en 1984 en el Festival de Berlín.

Ya con la intención expresa de dedicarse cada vez con mayor empeño a su faceta de escritor, Fernando Fernán-Gómez publicará en un espacio de tiempo relativamente corto una novela, tres libros de ensayo y dos cuentos para niños.

[523] Con esta película F. Fernán-Gómez obtuvo el Premio al Mejor Actor en la Mostra de Venecia.

[524] Premio al Mejor Actor de Fotogramas de Plata.

[525] Premio al Mejor Actor en el Festival del Mediterráneo.

[526] En esta película Fernando Fernán-Gómez participó también como co-guionista.

[527] Premio al Mejor Actor en el Festival de Giffoni.

En 1987 Fernando Fernán-Gómez queda finalista en el XXXVI Premio Planeta con su novela *El mal amor*.

Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, se convierte en el narrador ficticio de esta novela y nos relata, desde su propia época, el siglo XIV, una historia acaecida dos siglos antes, en tiempos de Alfonso VII.

La acción se sitúa en el castillo de don Sancho de Alcima, cuando irrumpe la moda del "amor cortés" y revoluciona la vida con una nueva e inquietante forma de amar. Fuera queda la pura concupiscencia y el instinto sexual frente al invento del amor, por el que el espíritu humano se debate en el sufrimiento, el amor inalcanzable y el secreto mejor guardado.

La Castilla medieval ilustra el fenómeno amoroso y de nuevo se presenta como fuerte inspiración el empuje de nuestra tradición literaria, base del argumento y, como veremos, base de la transgresión.

Aunque pensamos que el recurso de la Edad Media responde a características intrínsecas de nuestro autor, cuyo interés por la historia y la literatura corren parejas en otros de sus títulos (*La coartada, Del Rey Ordás y su infamia, Ojos de bosque,* su adaptación teatral de *El Lazarillo*, la serie televisiva *El Pícaro* o su última pieza teatral, *Aventuras y desventuras de Lucas Maraña*)[528], en opinión de Pedro Carrero Eras es significativo que los Premios Planeta de 1987 (la obra de Fernán-Gómez y *En busca del unicornio*, de Juan Eslava Galán) utilicen lo medieval, respondiendo con ello a una moda y a un gusto que parecen arraigar entre el gran público de comienzos de esta década, quizá influido por *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco[529].

Una ambición medieval que, en teoría, obligaba al autor a adecuar su novela a una lengua determinada, pero que, también en este caso, surgía nuevamente llena de anacronismos lingüísticos, reveladores del poco interés de Fernán-Gómez por reflejar fielmente las formas de la lengua de la época, y, pensamos, debido a que el efecto distanciador se exige en elemento sustancial de la historia. Como en otras ocasiones, este elemento involucra al espectador y lo distancia de la escena, haciéndolo partícipe y a la vez mero observador de lo que, sin duda, es

[528] En declaraciones a *Diario 16*, Fernán-Gómez afirmaba que su afición por la época medieval nació de sus lecturas infantiles, entre las que no faltaron novelas policíacas y de aventuras, como las de *Walter Scott* o *Hatari* y obras de contenido histórico. 19.X.1987.

[529] "Novela histórica y Edad Media: Juan Eslava Galán y Fernando Fernán-Gómez", en *Españoles extranjeros: última narrativa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990, págs. 109-114.

algo más que una mera evocación de aquellas formas poéticas y sublimes, pues *"está clara su intención de trascender la simple humorada que representa su ficción medieval"*[530].

El humor se conjuga, pues, con la reflexión sobre el amor, en particular, sobre el amor cortés, pero, de cualquier modo, dicha reflexión está sujeta a la propia visión del autor, a su concepto de la vida, convirtiendo la obra en una moderna parodia del amor cortés, en una *"desenfadada y pícara novela"*:

> "*El mal amor* conjuga humorismo y ambición intelectual. A la dimensión jocosa pertenecen el enredo, las intrigas y cuchilladas y las complicadas situaciones eróticas, procaces y picarescas, con un escenario de castillo de cartón-piedra y mucho ir y venir de personajes en los que se adivina la falsedad de su disfraz medieval. A la pretensión intelectual y al deseo de dignidad literaria se vinculan la recreación histórica y las teorías -a veces demasiado fatigosas, por lo reiteradas sobre el amor en general y sobre el amor cortés. Casi podríamos decir que las maquinaciones y la actuación de los personajes, así como ciertos desenlaces su muerte violenta de algunos de ellos tienen un cierto sabor de astracanada"[531].

En el mes de mayo de ese mismo año, 1987, con motivo de la presentación de su libro *El actor y los demás* en la Sociedad General de Autores de España, Fernando Fernán-Gómez comenta:

> "Creo que todos deberíamos cambiar de oficio cada diez o doce años. Hace ya tiempo que estoy dando vueltas a la idea de abandonar mi trabajo de actor, que de hecho ya he abandonado en el teatro, y dedicarme a escribir y a dirigir, pero soy consciente, después de

[530] *Ibidem*, pág. 113.

[531] *Ibidem*, pág. 114.

> cuarenta y ocho años de profesión, de que me siento más capacitado como actor que como director o escritor"[532].

La vocación literaria se imponía, pues, a pesar de las reservas del propio autor.

El actor y los demás es una recopilación de artículos ya publicados en prensa, de fragmentos de comentarios, anécdotas y reflexiones varias acerca del mundo del actor[533]. Como es habitual y constante en toda su producción artística, el teatro y la autobiografía vuelven a ser los protagonistas de la obra, una unión especialmente discernible sobre todo en la primera parte de la misma. De hecho, su autobiografía "El olvido y la memoria" encabeza la publicación, reproduciendo íntegramente el artículo que, bajo este mismo título, había publicado la revista *Triunfo* en 1981[534].

Precisamente, este artículo autobiográfico, junto con el ensayo que da título al libro, "El actor y los demás"[535], serán, para Andrés Amorós, los más destacados de este volumen[536].

Es en este último donde Fernán-Gómez advierte que el actor no hace sino vivir las contradicciones y la pluralidad que todos reprimimos, llevando a la práctica cotidiana lo que todos desearíamos hacer, pero no nos atrevemos: ponemos y quitamos la máscara públicamente:

> "En brazos de Talía, indiferentes ante los códigos, estos seres marginados, menospreciados, envidiados, admirados, libres de trabas, esclavos de su vocación, estos niños, amigos y camaradas de un príncipe, estos actores, representantes, intérpretes, estrellas, cómicos, predicadores laicos, histriones, farándules, mendigos, vagabundos,

---

[532] Declaraciones de Fernán-Gómez durante el acto de presentación de su obra *El actor y los demás. Ya,* 11.IV.1987.

[533] *El actor y los demás,* Barcelona, Laia, 1987.

[534] Véase nota al pie, núm. 466.
Éste es un detalle interesante porque, como veremos, muchas de sus obras contienen fragmentos de textos o artículos ya publicados, revelando con ello un concepto peculiar de la creación literaria basado en una continua revisión de trabajos realizados con anterioridad.

[535] Conferencia pronunciada en la Fundación Juan March el 21 de noviembre de 1985, dentro del ciclo "Teatro Español del siglo XX".

[536] "*El actor y los demás*, de Fernando Fernán-Gómez", *Ínsula,* núm. 491 (1987), pág. 19.

> farsantes, irresponsables, exhibicionistas, estúpidos, idiotas, granujas, hipócritas, iriffimes, inhumanos, prostitutas, hijos de Satanás, personas, seguirán durante mucho tiempo celebrando sus ritos en el altar de Dionisos, consagrados a su oficio. A su oficio, que es el de los demás; el de todos"[537].

A estos artículos suceden otros en los que el actor deviene igualmente figura principal del relato ("La vanidad del actor"), o aquellos en los que se analizan diversos aspectos de la práctica teatral, incluidas las reflexiones sobre algunos géneros teatrales de especial atractivo para Fernán-Gómez y que han destacado, precisamente, por su carácter populista (el folletín o el teatro de variedades del Siglo de Oro). Temas amenizados, en cualquier caso, con anécdotas y experiencias personales.

En su reseña de la obra de Fernán-Gómez, Andrés Amorás señalaba muy certeramente cuál es el toque personal que el autor sabe infundir en todas sus páginas y que sorprende de nuevo en esta obra:

> "Es inteligente, irónico, lúcidamente pesimista. No pretende hacerse el intelectual, no quiere formular teorías ni intenta comunicar grandes ideas. Escribe con toda sencillez, aunque el entusiasmo por el teatro le lleva alguna vez a cierta noble retórica. Y lo más raro de todo: piensa con independencia. Ése es su secreto, me parece: alejarse de tópicos habituales, repensar las cuestiones -las viejas, las de siempre- con aparente ingenuidad. Da la impresión de que cualquiera puede hacerlo. Es una impresión muy engañosa. Hace falta una autenticidad humana y un talento poco común para lograrlo. El resultado suele ser paradójico, implacable, radical."[538]

[537] *El actor y los demás*, ed. cit., pág. 51.

[538] *"El actor y los demás"*, de Fernando Fernán-Gómez", art. cit.

Es una nueva mirada sobre la realidad, la de siempre, que descubre en ocasiones el trasfondo de las cosas, oculto por la convención y los tópicos, pero que parece revelarse con toda ingenuidad ante la sagacidad y fina ironía de Fernando Fernán-Gómez.

Esa misma habilidad y deseo de comunicación le llevó a publicar también en 1987, *Impresiones y depresiones*, volumen que recoge una amplia selección de artículos periodísticos publicados en *El País Semanal* de enero de 1986 a junio de 1987.

Una recopilación heterogénea que el autor intentó agrupar siguiendo, no tanto un orden cronológico, sino temático, componiendo, a pesar de cierta arbitrariedad, varias secciones en torno a cada uno de los apartados. Una composición que él mismo explica con las siguientes palabras:

> "La primera, *La guerra civil*, intenta recordar, desde el ángulo de la vida cotidiana, el desgraciado acontecimiento histórico en el año de su c1ncuentenario; la segunda, *El animal político*, está escrita al hilo de las elecciones, cuando los políticos llegan al máximo de su capacidad de asombrar al prójimo; las otras secciones están menos relacionadas con la actualidad inmediata."[539]

En esa sección inicial, "La Guerra Civil"[540], el autor retoma desde un principio la vena autobiográfica, y aunque su propio recuerdo se centre en este caso en la rememoración de aquellos fatídicos días, de hecho, las referencias autobiográficas impregnan asimismo el resto de los artículos incluidos en el volumen, sea cual sea el tema a tratar: la política, la sociedad o la cultura.

El análisis del autor, bajo una engañosa intrascendencia, bajo la inocente amenidad de una conversación de calle, desvela los juicios más insospechados, la realidad más hiriente que se cuela entre palabras y discursos desapercibidos. Es, nuevamente, el "toque personal" de Fernán-Gómez.

[539] *El actor y los demás*, ed. cit., pág. 10.

[540] Reproducida de manera íntegra en el primer volúmen de sus memorias, *El tiempo amarillo*.

Ya en 1989 la editorial Planeta publica *Historias de la picaresca*, un ensayo que recorre las diferentes épocas históricas en busca de la anécdota, la peripecia picara que ha vivido reflejada en literatos, comediógrafas, nobles o políticos[541]. El mismo autor declara sus intenciones al afirmar:

> "Se pretende con esta serie de resúmenes, de estampas, echar una superficial ojeada histórica, sin ningún rigor científico, a los pícaros y pícaras de todos los tiempos, a los que por apremiante necesidad o por cualquier otro motivo han recurrido a la picaresca como arma, ofensiva o defensiva, en la lucha contra el prójimo. En consecuencia, esta sedicente *Historia* no debe referirse exclusivamente a los pícaros españoles, los de los siglos de oro. Ni siquiera a toda la picaresca literaria, sin distinción de épocas o países, sino a la picaresca en su totalidad, tanto a la literaria como a la de la vida real."[542]

Desde la Antigüedad hasta los siglos XIX y XX, Fernán-Gómez se adentra en los entresijos de la historia y compone un retrato particular de la humanidad, perfilado tanto por la tradición literaria como por la anécdota pícara que ha fundamentado siglos y siglos de nuestra historia.

Dividida en tres partes, "Desde la infancia del mundo", "La picaresca española" y "Del XIX al XX", son especialmente interesantes los capítulos dedicados a nuestros Siglos de Oro, en los que el autor pretende adentrarse *"en el ancho pero repleto mundo de la picaresca española, y los entes de ficción no dejan sitio a las personas reales"*:

> "El lector encontrará una serie de resúmenes y breves fragmentos, escogidos con mejor o peor acierto. Escaso espacio se puede ofrecer aquí a la que fue, con el *Quijote,* la más importante aportación a la literatura mundial."[543]

[541] *Historias de la picaresca*, Barcelona, Planeta (Memoria de la Historia), 1992[3] (1989).

[542] *Ibidem*, págs. 17-18.

[543] *Ibidem*, pág. 91.

El interés de Fernando Fernán-Gómez por la picaresca lo hemos comentado con anterioridad. Recordemos cómo, al hablar de *El Pícaro*, el autor mencionaba ya en los años cincuenta su intención de realizar una película basada en una selección sobre el género:

> "Así podría hacerse una especie de selección -no atendiendo únicamente a la calidad literaria, sino a mi gusto personal y a mis limitaciones de actor- de episodios picarescos y atribuirlos todos en el guión a un personaje que no fuera ninguno de los ya conocidos, pero que reuniera las características genéricas de los pícaros"[544]

La imposibilidad de llevar a cabo este proyecto, lo decidió finalmente a aprovechar una oferta de TVE, de donde surgió la serie *El Pícaro*.

Poco después, Fernán-Gómez realizaría una excelente adaptación teatral de *El Lazarillo de Tormes*, representado magníficamente por el actor Rafael Álvarez, "el Brujo", en 1990 con éxito de crítica y público.

A ello habría que añadir su novela *El viaje a ninguna parte* que, como hemos citado ya anteriormente, fue definida por Francisco Umbral como "novela picaresca"; su texto teatral *El Pícaro*. *Aventuras y desventuras de Lucas Maraña*, de nuevo representado por "el Brujo" en 1992, y todas las películas en las que los protagonistas viven asimismo al sesgo de la realidad, marginados y supervivientes en un mundo hostil, antihéroes protagonistas de todas las frustraciones imaginables, sea cual sea el género en el que se inscriban[545].

---

[544] *Ibidem*, pág. 17.

[545] Con esta última reflexión nos referimos no sólo a una constante de sus trabajos cinematográficos más personales, en los que ha participado como director o guionista, sino incluso es una característica extrapolable a su larga carrera como actor, en la que Fernán-Gómez parece no haber influido directamente, sino que se ha atenido, en un rasgo de admirable profesionalidad, a los trabajos más dispares, más heterogéneos. En este sentido cabe mencionar tres aportaciones críticas interesantes. Por un lado, Jean Claude Seguin, sin querer encontrar una constante en su filmografía, reconoce en la marginalidad un tenaz atributo de los personajes que ha encarnado en la pantalla: *"Ses cheveux roux, son regard scrutateur et sa démarche font de lui l'interpréte idéal pour les personnages de "doux dingues" et "d'illuminés" ou tout simplement de marginaux de tous poi/l. Il est, à ce propos, assez rélévateur de te retrouver jouant le róte de Don Quichotte dans* Don Quijote cabalga de nuevo *(Roberto Gavaldón, 1973); enfin il nest pas inufile de signaler que dans la filmographie récent (depuis 19 72) de l'acteur, nous retrouvons 7 fois le prénom Fernando pour les róles qu'incarne Fernando Fernán-Gómez (alors qu'il navait porté ce prénom que dans 3 films entre 1942 et 1971).*

Et à chaque fois, te personnage qui porte le prénom de Fernando est d'une maniére ou dune autre un marginal". Fernando Fernán-Gómez. A cteur..., cit. págs. 116-117.

Por su parte, Vidal Estévez, a la hora de plantear el estudio global de una filmografía más abierta a su materialidad que a su hipotética idoneidad, y rechazando el determinismo impuesto por la "teoría de los autores", propone una nueva perspectiva crítica, fundamentada, precisamente, en el estudio del antihéroe,

Todo ello es lo que le ha convertido, sin habérselo propuesto deliberadamente, como él mismo ha indicado[546], en un especialista de la picaresca, tenia sobre que reflexiona profundiza en *Historias de la picaresca*.

Ese mismo año, en la Sala Infantil la Bicicleta, la Pajarita de Papel puso en escena la adaptación del cuento de Fernán-Gómez *Los ladrones*[547]. El relato había sido publicado por la editorial Anaya en mayo de 1986 y significaba el estreno de Fernán-Gómez como autor para público infantil[548].

Los ladrones es una historia de buenos y malos que enfrenta a los felices y confiados habitantes de Tranquilópolis con los ladrones de Malamontaña, quienes asedian la ciudad con sus fechorías, llevándose tras ellos no sólo objetos, sino la capacidad de crear y de jugar. Los niños serán entonces los encargados de recuperar el sentimiento lúdico, de desenmascarar los engañosos pillos y, por tanto, de buscar de nuevo la felicidad.

Precisamente, la conquista de la felicidad debe ser lo único importante para los hombres, y eso es lo que pretende enseñar el cuento de Fernán-Gómez.

Poco tiempo después, inspirado en el mismo protagonista infantil de esta historia, el autor escribe un nuevo relato, *Retal,* publicado en 1988[549].

La conquista violenta de Tranquilópolis por un insatisfecho conde del país fronterizo,

---

una tipología que se reitera, amplía y perfecciona a lo largo de la carrera del actor. Esta nueva dimensión en el análisis de la obra de Fernán-Gómez, justificada tal vez por los estrechos vínculos que lo unen a la literatura, muestra una cartografía bastante exacta de la "visión del mundo" que el autor-realizador pone en circulación en todas sus películas, no sólo en las más personales. "El cuerpo del autor", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...,* cit., págs. 77-79.

Por último, Francisco Llinás, convencido de que el intérprete y el realizador *"forman un conjunto coherente, con alguna que otra disonancia, a pesar de la voluntad de autor",* afirma que Fernán-Gómez, corno actor, *"no se limita a componer un tipo, sino que configura un personaje que parece pasar de película a película, y al margen de la calidad de cada título concreto y de su autonomía"*. Personajes a los que les interesa únicamente sobrevivir a cualquier precio, cuyo interés por la cultura suele ser mediocre, al igual que lo son sus propias ambiciones y que conforman una *"asombrosa galería de personajes sin futuro, apegados a la supervivencia del presente"*, sin más interés que el dinero y la subsistencia. "Todo está en venta", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...,* cit., págs. 139-150.

[546] *Historias de la picaresca*, ed. cit., pág. 17.

[547] La obra fue dirigida por Rodolfo Cortizo y Els Vandell, y entre sus intérpretes destacaron Miguel Vignolo, Tony Puerta, Juan Agustín Vio, Concha Roales Nieto, Puri Estalayo y Daniel Lovecchio. E. L., "Los ladrones que no nos roben la felicidad". Crítica del estreno, *El Público*, núm. 45 (1987), pág. 35.

[548] *Los ladrones,* Madrid, Anaya (Luna de Papel), 1987[2] (1986).

[549] *Retal,* Madrid, Anaya (Luna de Papel), 1988.

Grandelandia, somete a sus pacíficos habitantes al cruel mandato del recién estrenado Malrey I. Pero la sublevación del pueblo impondrá su soberanía, impidiendo que cualquier fuerza minoritaria se crea en posesión de la verdad y que el poder subvierta la tranquila vida de los ciudadanos.

Retal, como antes había ocurrido en *Los ladrones*, restituye la felicidad de un pueblo víctima de una ambición desmedida, de un poder usurpado y de unos abusos que atentan contra la libertad de las personas, contra el presente y el futuro del individuo. El derecho a disfrutar y mantener la felicidad es el bien común que el autor quiere para sus protagonistas, un bien permanente bajo sus manos de niños que tiempo después deberá convertirse en un control absoluto de sus propias vidas.

Si los años ochenta se habían iniciado con el reconocimiento público y unánime a su trabajo de actor, Fernando Fernán-Gómez parece plantearse esta nueva década con una especial dedicación a la creación literaria. Sin abandonar la dirección cinematográfica, que reanuda después de un largo paréntesis, y protagonizando de nuevo algunas de las mejores películas del cine español de la época, el autor, absolutamente fiel a sí mismo, aborda géneros literarios tan vastos y variados como la comedia teatral, la novela, el ensayo, el artículo, el cuento infantil o el guión para cine y televisión; además, naturalmente, de las adaptaciones con las que algunas de sus obras parecen trascender fácilmente la limitación impuesta por los diferentes medios.

En opinión de Francisco Llinás, el reconocimiento que la figura de Fernán-Gómez adquiere en el mundo cinematográfico a partir sobre todo del "descubrimiento" de su film *El extraño viaje* a principios de los años setenta, *"definen el personaje Fernando Fernán-Gómez de hoy, el hombre escéptico que puede permitirse el lujo de cantar verdades que otros callan"*:

> "Si en sus últimas películas. [...] el actor Fernán-Gómez parece pasar a segundo término y cobra mayor importancia la comunidad (la familia, la compañía teatral), una comunidad que se disgrega con el paso del tiempo, que se desgasta en sus contradicciones internas y en su roce con el exterior, podemos aventurar que se debe al paso de los años, a la huella del tiempo. Pero no sólo a la huella del tiempo sobre el observador de unos personajes mediocres, entrañables y odiosos a la vez, sino también a la huella del tiempo sobre el actor. Porque han pasado muchas cosas, ha corrido mucho celuloide, y el galán cómico, el perdedor de tantas películas, ha dado paso al perdedor maduro, desde el momento en que, sobre todo a partir de *El espíritu de la colmena* (1973) y *El amor del Capitán Brando* (1974), el actor Fernando Fernán-Gómez ha compuesto la otra cara de aquel galán cómico, más reflexiva, más amarga."[550]

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

1. 6. LOS AÑOS NOVENTA

En 1990 salen a la luz las memorias de Fernando Fernán-Gómez bajo el título de *El tiempo amarillo*, dos volúmenes que trazan más de sesenta años de vida de una de las figuras más emblemáticas de la escena y las artes españolas contemporáneas.

Encabezadas por unos versos de Miguel Hernández, (*"Pero yo sé que algún día / se pondrá el tiempo amarillo /sobre mi fotografía"*), Fernán-Gómez emprende la redacción de sus memorias con una doble satisfacción: el placer de escribir y de hacerlo, ahora sí, abiertamente, sobre uno mismo. Cuando la edad parece regodearse en los recuerdos y la memoria es casi una forma de existir -o subsistir- en el mundo, es hora de recordar el tiempo vivido, de hacer recuento de la vida:

[550] "Todo está en venta", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 150.

> "Los recovecos de la memoria y de la desmemoria son inexcrutables y todo lo que no recordamos es como si no hubiera sucedido. Quizás deberían todas las personas tener en determinado momento de su vida una necesidad tan acuciante de rememorarla como ésta que tengo yo ahora, para que la vida no fuera pareciendo momento a momento a una muerte." (II, pág. 38)

Si toda su obra literaria se ha caracterizado, precisamente, por una constante impronta autobiográfica, a la que el autor sucumbe siempre de manera más o menos deliberada, *El tiempo amarillo* ofrece la posibilidad de contar la vida libremente, de no estar sujeto a los límites de la ficción sino a los de la propia realidad. La aventura de narrar se convierte en algo más que un texto literario, es casi una composición de la memoria, una fusión de veras y sueños en la que se cuelan las propias inquietudes y experiencias.

> "A los que tenemos esta tendencia viciosa a volver los ojos al pasado, sobre todo al nuestro, y nos esforzamos inútilmente en hacer de los recuerdos una realidad viva, como si en aquellos tiempos nos hubiéramos dejado muchas cosas a medio hacer, nos gusta encontrar sitios como el parterre del Retiro, en los que si no existe nuestra infancia, se conserva por lo menos su escenario, y a poco que nos esforcemos, nos vemos trepar por los árboles o corretear entre los setos." (II, pág. 192)

Con sus memorias Fernán-Gómez da vía libre a la historia pública y privada, y crea un texto ameno y variopinto, atento a las circunstancias y, por ello, escéptico y personal, independiente y riguroso. Desvela sagazmente, aunque con todo respeto, lo bueno y lo malo del mundo y del hombre y lo envuelve todo, naturalmente, con un especial sentido del humor, una comicidad que tal vez recuerde los guiños de su admirado Enrique Jardiel Poncela.

Por otro lado, *El tiempo amarillo*, también como el resto de su obra, forma parte de un antiguo proyecto, aunque en este caso un proyecto aplazado por necesidad y no precisamente, como apunta el propio autor, por esa hipotética falta de interés que la obra pudiera despertar en el lector. La inseguridad, la modestia no puede imponerse al paso de los

años, pues son éstos quienes deciden, en último término, cuál es el momento propicio para recapitular:

> "Desde que tenía más o menos treinta años pensé que podía ser interesante para unos determinados lectores que yo escribiera mi vida. Pensaba entonces que terminaría haciéndolo a los cincuenta años. Era por creer que a esa edad podría explicar cómo es la vida de un triunfador, de una persona de éxito en la rama del espectáculo. Existían numerosos ejemplos de autobiografías, todas ellas de triunfadores, como es lógico, y yo, a los treinta, pensaba que, pasados unos años, podría interesar a los lectores por lo que yo creo que les interesa de las autobiografías: saber de qué medio se ha valido el autor o en qué medida le ha ayudado el azar para alcanzar ese éxito que casi todo el mundo sueña. Lo que ocurre es que yo, en vez de escribir mis memorias a los cincuenta, lo fui prolongando por esa duda que tú señalas, por la inseguridad. Porque tenía la duda de si yo era o no una persona de éxito y si, por tanto, mi biografía tendría interés."[551]

La obra es publicada en 1990, cuando el autor tiene sesenta y nueve años, y, por supuesto, cuando su reconocimiento es público y unánime desde todas las instancias[552]. La fama, el éxito, el dinero, lo que fue motor de su juventud, ha sido a la vez el deseo más anhelado y más despreciado, acorde, por supuesto, con su peculiar visión de la vida y del arte, en una paradójica intención de agradar siempre a todo el mundo y, al mismo tiempo, agradarse a sí mismo.

---

[551] Fernán-Gómez a Soledad Alameda, *El País Semanal*, 2.IV.1990.

[552] Entre los homenajes más destacados de estos últimos años, cabe destacar el organizado por el Patronato de Cultura del Ayuntamiento de San Sebastián, en junio de 1993, y en el que se ofreció un ciclo retrospectivo de quince de sus mejores películas. Un ciclo-homenaje que se celebraría de nuevo en Valencia, organizado por la Filmoteca Valenciana, y en el que se repusieron catorce películas del 29 de junio al 21 de julio de ese mismo año. Por otra parte, en el verano de 1994, la Universidad Complutense de Madrid le otorga la Medalla Oro en el Acto de homenaje que se le dedica al finalizar el curso "Cine y Literatura: amistades peligrosas" dirigido por Juan Tébar.

Tras la publicación de sus memorias, Fernando Fernán-Gómez emprende la redacción de un nuevo ensayo, *El arte de desear*, como encargo expreso de la editorial Temas de Hoy[553]. "En la "Nota final" a la que el autor nos tiene acostumbrados, y en las que suele ironizar y a la vez documentarnos sobre el proceso de escritura del volumen en cuestión, Fernán-Gómez comenta que aceptó el encargo únicamente por su constante deseo de escribir. El tema elegido, entre las tres opciones que le brindaron, fue el del deseo, porque como él mismo dice, *"ya en mi juventud, cuando en mis veleidades creí que podría llegar a ser un pensador, algo había pensado sobre el deseo, los deseos y los modos de desear"*[554].

Como en casos anteriores, el autor se libera de antemano de toda pretenciosidad, con un texto que tan sólo quiere despertar el interés del lector a través de *"las divagaciones de un hombre de la calle, o peor aún, de un hombre de escenario"*[555]. En esta ocasión Fernán-Gómez tampoco abandona su modestia habitual, y menos aún en su oficio de escritor, ese oficio que le tentó desde la infancia y que siempre ha creído profanar con sus escritos.

A las reflexiones del autor se suman citas y pensamientos de Platón, Epicuro, Oscar Wilde, Michel Foucault, Keyserling... confirmando que, a pesar de sus propias afirmaciones, *El arte de desear* es un trabajo minucioso y no una mera divagación.

Prescindiendo nuevamente de las advertencias del autor, para quien *"el desorden que los lectores pueden haber advertido en algunos fragmentos de este libro, incluso en la totalidad de la obra, se debe a mi temperamento y no ha sido deliberado, sino inevitable"*[556], pensamos que la composición del libro obedece a un plan preconcebido, a una circularidad y reiteración de ideas que subyacen a lo largo de toda la obra y que intentan convencer al lector de que, aunque para desear haya que partir de una carencia, el acto mismo de desear puede resultamos benéfico si aprendemos a convertir el deseo -no su realización- en un placer. Porque

> "... en la sociedad que nos ha tocado vivir, el aluvión de noticias, la cultura impuesta, la enseñanza, las múltiples opciones difundidas por

[553] *El arte de desear*, Madrid, Editorial Temas de Hoy (Biblioteca Erótica), 1992.

[554] *Ibidem*, pág. 237.

[555] *Ibidem*, pág. 17.

[556] *Ibidem,* pág. 238.

> diversos medios, al tiempo que aumentan los posibles deseos, dificultan la labor de desear por uno mismo, con arreglo a la propia naturaleza, y con serenidad. Y así, podemos preguntamos si en el mundo actual, el hombre común sabe desear"[557].

De los quince capítulos que componen el libro, la mayoría son originales, y otros son mera transcripción de textos o fragmentos de artículos periodísticos ya publicados, pues, como él recuerda, en 1978 el mismo terna sobre el deseo ya le llevó a escribir algunas líneas sobre la "Lujuria y desenfreno de las actrices y los actores" o sobre "El pequeño teatro del mundo"[558].

El deseo da para mucho y Fernán-Gómez lo aborda desde múltiples perspectivas: desde la sociedad de consumo, los intereses políticos, la publicidad, la vida cotidiana... hasta las diferencias entre deseo, gusto y amor, o las más famosas escenas de amor en el cine, o el tema literario de Don Juan. Y, cómo no, aborda también el tema del deseo en el actor, cuyo oficio identifica, precisamente, con el "arte de desear":

> "A un oficiante de este viejísimo culto, cuyos fieles no se han consagrado a reprimir sus deseos, sino a satisfacerlos, bien se le puede reconocer alguna autoridad para divagar sin ánimo doctrinario sobre el arte de desear."[559]

Al tiempo, las insinuaciones eróticas aparecen intercaladas entre las divagaciones y un diálogo teatral nos recuerda nuestros más profundos pensamientos lujuriosos.

A la imaginación desbordante, al deseo salvaje de tantas cosas que ameniza la composición del libro hay que añadir, como siempre, la propia experiencia, con la que el autor

---

[557] *Ibidem,* pág. 24.

[558] El artículo "Lujuria y desenfreno de las actrices y los actores" fue publicado en *El País Semanal* el 14 de mayo de 1978; algunos párrafos de "El pequeño teatro del mundo" pertenecen a la conferencia "El actor y los demás" pronunciada en la Fundación Juan March en 1984, e incluida más tarde en el volumen que, bajo este mismo título, publicó la editorial Laia en 1987; dos o tres páginas del capítulo cuarto, "Los deseos auténticos" aparecieron como artículo breve en *Diario 16*; las divagaciones sobre Don Juan son resumen de artículos publicados en ABC, "La idea fija", perteneciente al capítulo sexto, apareció como artículo en *El País Semanal* el 25 de septiembre de 1988.

[559] *El arte de desear*, ed. cit., pág. 28.

sabe aportar vivacidad y autenticidad a sus creaciones literarias, además, claro está, de una gran expectación. *El arte de desear* está, pues, repleto de anécdotas y recuerdos personales, corroborando esa "incapacidad" del autor para desligarse de su propia vida y, en consecuencia, confundirla constantemente con la literatura. Una "vida literaria" redactada con toda naturalidad, con esa intención cotidiana y afable que suele envolver todos sus escritos.

Y, finalmente, si Fernán-Gómez insiste en la importancia que debe concederse a que el deseo sea auténtico es para relacionarlo directamente con la obtención de un mayor o menor placer. Conseguir el deseo verdadero es conseguir la unicidad, es conocemos y trabajar sólo por aquello que nosotros deseamos y no por lo que nos imponen. Es trabajar con placer. Vivir con placer. Casi podríamos hablar de un moralista de la felicidad y, ante todo, de un defensor a ultranza del respeto y la libertad del individuo[560].

Al poco tiempo Madrid le ofrece una nueva oportunidad de despabilar la memoria, de recrear la infancia entre las calles y las plazas de la capital y de introducimos en la historia de la ciudad desde sus más tempranos orígenes árabes hasta la más latente actualidad. Con bellas y sugestivas fotografías de Francisco Ontañón, Fernán-Gómez escribe *Imagen de Madrid*, un texto publicado por El País-Aguilar en 1992[561].

Quién mejor que un madrileño de vocación para plasmar en unas páginas el espíritu madrileño, para rememorar el paso del tiempo y de la vida junto a una ciudad que parece haberse borrado con los años, que ha hecho desaparecer las tristes huellas del pasado y se presenta siempre nueva, distante y casi desconocida:

> "Trazar la imagen de una ciudad suele ser lamentar que ya no existe, cantar el réquiem de su desaparición. La ciudad -Madrid, o cualquier otra- está ahí, pero ha desaparecido en nosotros.

[560] Entre los ensayos publicados por Fernán-Gómez en esta última década debemos mencionar el volumen editado por Espasa-Calpe en 1995 y titulado *Desde la última fila (Cien años de cine)*. Una recopilación de artículos y escritos publicada con motivo del centenario del cine y donde el autor reflexiona sobre diversas cuestiones cinematográficas, incluida una visión histórica y las controvertidas relaciones entre el cine y el teatro, la televisión o la literatura. Véase III.1.

[561] *Imagen de Madrid*, Madrid, El País-Aguilar, 1992.

> Madrid no ha cambiado, sino que, simplemente, ha dejado de existir"[562].

Pensar Madrid es acudir a la nostalgia: lo que no existe rememora lo pasado, y los viejos vestigios corren parejos a nuestra vida, nuestro oficio o nuestra más tierna infancia. Madrid es la ciudad de Fernando Fernán-Gómez, habituado a ella y a su entomo, aunque sea, como él mismo dice, un habitante a más de treinta kilómetros de distancia.

> "Hay hombres cosmopolitas que se acomodan en cualquier parte, y que se defienden bien cuando están sólo de paso. Madrid es para los que buscan un refugio permanente."[563]

Con la vida ligada a la gran ciudad, Fernán-Gómez le dedica también el volumen *Tejados de Madrid*, publicado por Telefónica de España ese mismo año de 1992.

En 1993 Fernando Fernán-Gómez gana la primera convocatoria del Premio "Espasa-Humor" con su novela *El ascensor de los borrachos*[564]. Las peripecias de un solitario aristócrata ambientan una historia en la que el humor, sutil y melancólico, casi se confunde con la tristeza, con ese repensar el tiempo y lo vivido cuando reconocemos lo inexorable y definitivo del paso de los años.

El escepticismo que ha caracterizado en todo momento la actitud vital de Fernán-Gómez y que ha sido reflejada en toda su producción artística, parece abandonar el tono amargo para hacer de la ancianidad una posibilidad de reconciliación con el pasado. A este respecto ha comentado el autor:

> "Yo encuentro que la madurez y la ancianidad tienen una ventaja con respecto a la juventud [...]. Y es que cuando se está al borde de la ancianidad, uno ya conoce su biografía, mientras que los jóvenes no

[562] *Ibidem*, pág. 16.

[563] *Ibidem*, pág. 90.

[564] *El ascensor de los borrachos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1993.

tienen la más pequeña idea. Cualquier joven no sabe lo que le va a pasar; por lo tanto, no sabe quién es."[565]

En palabras de Fernando Lázaro Carreter, el protagonista de la novela *"incuestionablemente ha ganado puntos con el tiempo, y su lucidez para retirarse del mundo y juzgarse aporta tantos a su favor"*:

"Porque lo más trascendental que le pasa a David es que ha acumulado años, y llega un punto en que lo interesante resulta ser su visión de anciano. Ocurre que Fernán-Gómez es coetáneo riguroso del marqués, y si en tantas cosas resulta patente la actitud satírica con que lo ha creado, cualquiera juzgaría que, en esto de comentar la vejez, el autor se junta al protagonista como la carne a la uña."[566]

David, marqués de Trespasos y personaje principal de la obra, es un aristócrata retirado del mundo que, al borde de la ruina, convierte su finca en una especie de zoológico en el que termina trabando amistad con elefantes y jirafas. Una historia que el autor ha confesado estar inspirada en un hecho real y que, como siempre, es contada de manera sencilla y transparente, donde *"el autor discurre con un envidiable sentido común, instrumento tan potente para desenmascarar la realidad, que, con sólo usarlo, dispara los resortes más joviales del ánimo"*[567].

La novela, desarrollada en forma biográfica, se sitúa entre los años veinte y la actualidad, con especial detenimiento en la época de la guerra y la posguerra. Las divagaciones del marqués al hilo de su relato familiar, y en las que trata los temas más diversos sobre la vida y el mundo en general parecen salir de la boca del propio autor, por lo que podemos intuir de nuevo el autobiografismo que corre por sus páginas[568].

---

[565] Fernán-Gómez a Fietta Jarque, "Fernán-Gómez defiende el humor ligero contra la gravedad de la vida", *El País*, 18.IX.1993.

[566] Reseña de *El ascensor de los borrachos, ABC*, 5.XII. 1993.

[567] *Idem.*

[568] En el apartado a su producción literaria debemos citar, aunque sea brevemente, la última novela de Fernán-Gómez, publicada recientemente, *La Puerta del Sol* (Madrid, Espasa-Calpe, 1995). Concebida como crónica de toda una época, desde principios de siglo hasta bien entrada la posguerra, a finales de 1945, en ella se funden los últimos acontecimientos de nuestra historia contemporánea con la vida de un matrimonio anarquista que regenta una portería cercana a la Puerta del Sol madrileña. Una novela realista que conjuga nuevamente lirismo y costumbrismo -fabulación e historia- y que no está exenta tampoco de la

Pero no olvidemos que la vocación literaria de Fernando Fernán-Gómez, satisfecha plenamente en estas últimas décadas, se compagina de nuevo, de manera eficaz y casi necesaria, con su trabajo como actor, autor teatral y director cinematográfico.

Recuperado para la escena como adaptador y autor teatral, Fernán-Gómez ve cumplido finalmente uno de sus sueños y proyectos más antiguos al realizar la versión de *El Lazarillo de Tormes*[569] y escribir *El Pícaro. Aventuras y desventuras de Lucas Maraña,* dos montajes producidos por Pentación, S. L. Espectáculos, y representados ambos por el actor Rafael Álvarez, "El Brujo".

El Lazarillo fue estrenado en el Teatro Salón Cervantes de Alcalá de Henares el 26 de abril de 1990 bajo la adaptación de Fernando Fernán-Gómez y la dirección del propio Rafael Álvarez y Juan Viadas. El texto y la interpretación constituyeron, sin duda, el éxito de la obra, en gira permanente durante más de cuatro años y que llegó a celebrar en enero de 1994 sus quinientas representaciones[570].

La magnífica adaptación realizada por Fernán-Gómez, y que muestra la afición y la formación clásica de nuestro autor, fue planteada en forma de "declaración" de un Lazarillo ya adulto. El propio Fernán-Gómez escribía en el programa de mano:

---

ironía y la distorsión humorística con que el autor traza la visión de la burguesía de la provincia española. Para una valoración crítica de la novela véase III.2.

[569] *Lazarillo de Tormes*, Valladolid, Castilla Eds., Colección "Campo de Marte", núm. 4, 1994.

[570] El mismo escenario que vio la primera representación de la obra, el Teatro Salón Cervantes, acogió también cuatro años más tarde la número quinientos, al final de la cual se celebró un acto en el que representantes del Ministerio de Cultura, de la Comunidad de Madrid y del Ayuntamiento de Alcalá de Henares hicieron entrega de una placa conmemorativa a Fernando Fernán-Gómez y Rafael Álvarez. *Boletín Teatral* editado por Pentación, S. L. Espectáculos, núm. 5 (Madrid, 1994).

> "El adaptador se ha limitado a convertir la carta en declaración -más o menos pública- y ha resultado un monólogo. Pero no un soliloquio. Aquí el personaje no medita en soledad, no se autoanaliza ni abre su corazón aprovechando que nadie le ve ni le escucha; al contrario, declara, se confiesa, -dice que se declara y se confiesa- a unos cuantos señores a los que el espectador del teatro no ve, pero que están ahí, también como espectadores, y escuchan toda esta retahíla, esta sarta de verdades, que no sabrán nunca si lo son."

La realidad y la imaginación se funden en la vida del pícaro, que pasa de pregonero a cómico, un pariente al que el autor sabe cercano, pues Lázaro es un personaje que *"nació dotado para fingir y más le enseñó la vida"*[571] inmerso, pues, en un ambiente bien conocido para Fernán-Gómez -tanto por lo de pícaro como por lo de actor-, Lázaro se pliega sin dificultad a los nuevos límites impuestos por la escena, y, sin traicionar su espíritu primigenio, nos habla desde la madurez haciéndonos olvidar fácilmente su carácter de ente de ficción.

> "Que *Lazarillo de Tormes* es una de las cuatro o cinco obras mayores de la Literatura española no es necesario repetirlo; sí puede ser conveniente advertir que de todas ellas, me refiero a las de los Siglos de Oro, es la de más fácil lectura; por consiguiente, la menos deteriorada por el paso del tiempo. De ahí que la tarea, obligada para un adaptador, de actualizar algo el lenguaje, precisamente para que no pierda fluidez y ritmo al ser escuchado, para que conserve su claridad y su transparencia, no haya sido muy ardua, y menos aún para un pícaro como yo, cuya amistad con el pregonero salmantino data de los catorce años, cuando le encontró por primera vez en económica edición de papel prensa."[572]

[571] Fernán-Gómez en el programa de mano del montaje de *El Lazarillo*.

[572] *Idem*.

Los visos de realidad, el reflejo de la propia cultura y la propia vida, y, a la vez, su elaboración literaria, es quizá lo que más identifica a nuestro autor con la picaresca. Un tipo de relación que, como ya hemos visto, se ha mantenido durante muchos años y en muchos de sus proyectos literarios o cinematográficos, pero que parecerá culminar con su siguiente proyecto teatral, *El Pícaro. Aventuras y desventuras de Lucas Maraña.* Esta obra, escrita por Fernán-Gómez y estrenada en el Teatro Central Hispano de Sevilla en 1992, fue protagonizada por Rafael Álvarez, Emma Cohen, Vicente Parra, hasta un total de diecinueve actores, bajo la dirección de Gerardo Malla. El montaje fue producido por Pentación, Expo 92 y la Fundación Colegio del Rey de Alcalá de Henares[573].

El espectáculo se presentó como un compendio de la novela picaresca, atendiendo a los aspectos básicos que la caracterizan y haciendo, por lo tanto, especial hincapié en la que es su protagonista principal: el hambre. Ésta es, precisamente, quien comienza y cierra la historia, no sólo la real, sino también la imaginaria.

También en este caso el autor mantiene una especial relación con el espectador, a quien increpa constantemente con llamadas de atención, criticándolo y satirizándolo, aunque sutilmente, a través de todas sus creaciones. En *El Pícaro* no faltan, pues, las escenas que son interrumpidas por el narrador-actor Rafael Álvarez, que hace partícipe directo al público del siglo XX, lo hace reírse de su propia vida, de su propio tiempo. El compromiso con la sociedad, con el individuo, siempre está vigente y, por lo tanto, también lo está la denuncia:

> "Puede decirse que para ser pícaro de novela el hambre o la pobreza son casi imprescindibles; para serlo en la vida real, no. No existe una literatura picaresca de las clases altas, pero sí ha existido -y sigue existiendo- un comportamiento picaresco de esas clases, que no ha tenido como condición común la pobreza ni como motor el hambre."[574]

En cuanto a su labor cinematográfica, en 1991 Fernando Fernán-Gómez vuelve a truncar las expectativas de público y crítica con *Fuera de juego*, una película en la que participa como director y co-guionista junto a José Truchado Reyes.

---

[573] El estreno en Sevilla el 8 de septiembre se incluyó en el "Ciclo de Autores Contemporáneos"; en Madrid sería acogido por el "Festival de Otoño", en el Teatro Albéniz, el 26 de noviembre.

[574] *Historias de la picaresca,* ed. cit., pág. 20.

Carente del atractivo humorismo y la fina sátira de costumbres desarrollada hábilmente en cintas precedentes, el film no alcanza el interés ni en la forma ni en la temática, en cuanto no trasciende en ningún momento los límites de la historia y, por lo tanto, las intenciones del autor. La reelaboración de la realidad, la exacerbación de los tópicos que ha caracterizado sus mejores trabajos, no parece haber sido el propósito del director, pues se atiene, simplemente, a la materialidad más absoluta.

Considerada por la crítica como film "alimenticio" que impugna de nuevo la supuesta linealidad de la "teoría del autor" en su filmografía, Vidal Estévez ha comentado:

> "Tartamudeo evidente entonado en un lenguaje cuyo dominio está ampliamente demostrado, *Fuera de juego* no rompe ni la coherencia, ni los registros, con los que se formula el cine de Fernán-Gómez, aunque tampoco los amplía más allá de sus límites conocidos. La pereza es también propiedad del cuerpo."[575]

Sin embargo, en 1992, Fernando Fernán-Gómez dirige para Televisión Española *Las mujeres de mi vida*, un episodio de la serie *La mujer de tu vida*, producida por Fernando Trueba, en la que el director retoma la formalización del relato como fundamento del trabajo creativo.

Basada en una sucesión de fragmentos de películas en las que Fernando Fernán-Gómez intervino como actor[576], todos ellos son modificados o manipulados de alguna forma para dotar al conjunto de una coherencia narrativa[577]. Lo más interesante del experimento quizá sea

---

[575] "El cuerpo del autor", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, op. cit., pág. 94.

[576] Los fragmentos corresponden a las siguientes películas: *Botón de ancla* (Ramón Torrado, 1947), *Balarrasa* (José Antonio Nieves Conde, 1950), *El último caballo* (Edgar Neville, 1950), *Esa pareja feliz* (Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, 1951), *El malvado Carabel* (Fernando Fernán-Gómez, 1955), *Muchachas de azul* (Pedro Lazaga, 1956), *Ninette y un señor de Murcia* (Fernando Fernán-Gómez, 1965), *¿Por qué pecamos a los cuarenta?* (Pedro Lazaga, 1970), *Sensualidad* (Germán Lorente, 1975), *La querida* (Fernando Fernán-Gómez, 1976), *Chely* (Ramón Fernández, 1977), *Más fina que las gallinas* (Jesús Yagüe, 1977) y *Stico* (Jaime de Armiñán, 1984).

[577] En este sentido, como apunta Vidal Estévez, el procedimiento sería inverso al de películas precedentes, pues en éstas se reclama la atención sobre las formas vulnerando la transparencia, mientras en este caso se manipulan las formas preexistentes para conseguir un mínimo de transparencia argumental. "El cuerpo del autor", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, op. cit., pág. 96.

comprobar cómo nuevamente el autor y el actor son indisociables, cómo se afectan y determinan mutuamente, aunque en este caso sea más desde la óptica del sujeto físico que desde el sujeto propiamente dicho. Para Vidal Estévez

> "Si el Eusebio de *El mar y el tiempo* parece querer condensar las ideas del autor como sujeto de sus enunciaciones, *Las mujeres de mi vida* se diría que aspira a mostrar la evolución del cuerpo de ese sujeto. Una experiencia así sólo está en manos de quien además de director ha sido, y es, también actor. Ambas funciones creadoras convergen aquí con toda su posible materialidad, son en realidad la sustancia para la fabricación del relato."[578]

Pero, ¿qué subyace del autor Fernando Fernán-Gómez en este extraño proyecto? Reafirmado en su peculiaridad -y no tanto en la intrascendencia característica de su trabajo anterior, *Fuera de juego,* el director cinematográfico descubre también en esta ocasión elementos fundamentales de su producción artística: la reelaboración de un material comúnmente aceptado, ya sea formal, ya sea temático, y la teatralidad que incide siempre, con mayor o menor condescendencia, en la representación y no tanto en lo representado:

> "Dos cosas al menos vuelven a confirmarse con esta singular experiencia. Por un lado la inclinación de su autor a servirse estratégicamente de los códigos dominantes para trabajarlos desde su interior con socarronería más o menos mordaz. En este caso, la televisión: aparato audiovisual hegemónico, imperio del fragmento, auténtico agujero negro de todo tipo de lenguajes. Y por otro, el apego a la teatralidad y a no dejar de producir sentido, por leve y circunstancial que sea, incluso si la película tiene más vocación de disparate que de otra cosa."[579]

[578] *Ibidem*, pág. 94.

[579] *Ibidem,* pág. 96.

En 1995 se estrena el que es hasta el momento su último trabajo de dirección cinematográfica: *7000 días juntos*, una comedia negra basada en un argumento de Luis Alcoriza y con guión del propio Fernando Fernán-Gómez, Javier García-Mauriño y Fernando Morales.

El inevitable deterioro de las relaciones matrimoniales sirve de pretexto para construir esta sátira cruel que recuerda en ciertos momentos algunas de las películas más personales del director, y que se apoya, como es habitual, en un magnífico reparto, tanto de actores protagonistas como de excelentes secundarios: José Sacristán, María Barranco, Pilar Bardem, Agustín González, Chus Lampreave, Tina Sainz y Pedro Beltrán, entre otros.

Planteada en un principio como una historia cotidiana, *7000 días juntos* va más allá de las apariencias de "normalidad" y gusta mostrar de nuevo el atractivo de lo inesperado y lo sorprendente, de situaciones límite que obligan a tomar soluciones demasiado drásticas y que rayan en lo sórdido y lo macabro. El humor negro adquiere así momentos de gran inspiración, y aun constatando ciertos altibajos en el desarrollo global de la película, es un trabajo loable y con la suficiente personalidad como para hacerse un hueco respetable en el cine español actual.

También como actor Fernando Fernán-Gómez destaca de nuevo en la década de los noventa. Sus trabajos en *El rey pasmado* (Imanol Uribe, 1991) y *Marcelino pan y vino* (Luigi Comencini, 1991) sólo son superados por su interpretación en *Belle Epoque*, película dirigida por Fernando Trueba en 1993. Este último film sería galardonado por la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España con nueve Goyas -uno de ellos otorgado a Fernando Fernán-Gómez como mejor interpretación masculina de reparto- y con el preciado Oscar a la mejor película extranjera.

A su trabajo propiamente cinematográfico se suman sus colaboraciones con la pequeña pantalla. Para Televisión Española participa como co-guionista en *La otra histona de Rosendo Juárez* y *La intrusa*, dos episodios pertenecientes a la serie televisiva "Los cuentos de Borges", dirigidos en 1990 por Gerardo Vera y Jaime Chávarri, respectivamente.

En la cadena de televisión privada Antena 3, Fernán-Gómez interviene en el programa-coloquio "La noche de Hermida" emitido a lo largo de 1992 y 1993, y en el que el autor da siempre su peculiar punto de vista sobre los temas más diversos, apoyado en muchas ocasiones

por comentarios sobre la propia experiencia. Fernando Fernán-Gómez deleitó a los telespectadores con as interesantes reflexiones de un verdadero filósofo de la vida cotidiana.

Para esta misma cadena el actor ha interpretado uno de los protagonistas de la serie televisiva Los ladrones van a la oficina, dirigida por Tito Fernández e interpretada asimismo por Manuel Alexandre, José Luis López Vázquez, Antonio Resines, Agustín González, Guillermo Montesinos, Quique San Francisco y Anabel Alonso. Una comedia de "pícaros de hoy en día" que comenzó a emitirse en 1993 y que todavía dos años después, en 1995, disfruta de una numerosa audiencia. Éxito avalado, sin duda, por la calidad interpretativa de grandes profesionales de la escena, a quienes actualmente se suele ver en las pantallas televisivas, confirmando una situación profesional en la que el futuro se revela algo más que incierto. En este sentido, una de las críticas más acertadas fue la publicada por Eduardo Haro Tecglen a raíz del estreno de la serie:

> "No soy de los que regañan a los maestros del teatro por haberse ido a la televisión: han comprendido que es, también, el teatro, o el camino nuevo del teatro. Pero por otros medios. Lástima que no se hayan llevado también a los autores y a los directores de escena, que siempre son útiles. De otra manera, algo seguirá fallando. A esta serie, Tito Fernández le da soltura, velocidad de imagen, un montaje eficaz. Y este reparto amoroso. Pero nada más."[580]

Sin apenas haber llegado a la mitad de la década, Fernando Fernán-Gómez ha hecho un buen uso de todas sus facultades artísticas, compaginando, como hemos visto, la creación literaria con su trabajo como actor y director cinematográfico, o con su labor como adaptador y autor teatral.

Su visión escéptica e independiente, comprometida y fiel a su vida y a su tiempo, marca cada una de sus historias, a las que no se sustrae tampoco el paso de los años, un transcurrir ineludible por el que pasan tanto los personajes que interpreta como los protagonistas de sus páginas literarias.

[580] *Tele País*, Abril, 1993.

Si la fusión entre el autor-realizador y el actor se ha hecho evidente a lo largo de toda su carrera profesional, ésta es especialmente interesante cuando repasamos sus trabajos interpretativos, en los que ha sabido crear un personaje común más allá de cualquier condicionamiento social, político o económico. Curiosamente, el perdedor, el antihéroe protagonista de sus películas más personales -en las que Fernando Fernán-Gómez ha participado directamente como autor del guión, o incluso como director de un proyecto ajeno y que es también el personaje principal de sus mejores títulos literarios, aparece asimismo como la figura más emblemática de sus interpretaciones, trabajos de encargo en las que el actor ha sabido, sin embargo, infundir su propio ánimo, su propio discurso y filosofía de la vida.

La memoria no hace sino confundir constantemente ficción y realidad, y parece que no podamos discernir, en último término, entre la autobiografía del autor y las argucias del pícaro, cuando éste relata, siempre en clave de humor, verdades que saben a mentiras sólo porque se dicen sobre un escenario.

En este sentido, quizá sea apropiado finalizar el presente capítulo con una cita en la que Francisco Umbral desvela la quintaesencia de su trabajo, y en la que se mencionan las claves de la vida y el arte de Fernando Fernán-Gómez:

> "A Fernando lo llaman polifacético los gacetilleros, pero Fernando siempre hace lo mismo, en prosa, cine, teatro, interpretación, y hasta en la vida. ¿Y qué es lo que hace Fernando? Nihilismo sin desmelene, pesimismo irónico, negrismo sonriente, cansancio de la vida y sus mañas, un barroquismo decadente y sin abultamiento que comprende desde el Paravicino a Buñuel, pasando por Quevedo, la picaresca, Valle, Galdós el surrealismo y el divorcio."[581]

El 12 de mayo de 1995 Fernando Fernán-Gómez recibe el Premio Príncipe de Asturias de las Artes en reconocimiento a la labor artística y cultural de toda una vida.

[581] Artículo aparecido a raíz del estreno de la última película dirigida por Fernán-Gómez, *7000 días juntos. El Mundo*, 29.I.1995.

"Lo mejor que me han deparado estos años de trabajo, aparte los ratos de descanso, de no hacer nada, es la satisfacción del propio trabajo en el momento de estar realizándolo. No lo que llamamos el éxito, -que aunque con la contribución del azar y la suma de una serie de casualidades se alcance de vez en cuando, si indudablemente produce alegría, es una alegría muy corta, pasajera, que se olvida fácilmente-, sino el lado misterioso, mágico que tiene nuestro oficio, que cuando se alcanza, al sentirse invadido por otra persona que no existe produce un raro pero indudable placer. También pondría en la parte de lo bueno la estima -que de manera tan clara percibía- de mis compañeros; y las amistades, los conocimientos, los amores. Y muy especialmente quisiera señalar la inmensa fortuna de haber podido vivir estos cincuenta años de esa manera tan especial de vivir que tenemos los cómicos".

Fernando Fernán-Gómez, *El tiempo amarillo*.

II. FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ, ESCRITOR

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

"Siempre he tratado de oponer la frivolidad a la angustia, a la seguridad de la nada, a la conciencia de la muerte y a todas esas cosas propuestas por el existencialismo, dominante ideológico de mi juventud. Hoy, el balance creo que es más bien favorable. He sacrificado mi estatua en aras de mi vida de hombre. Y ahora, precisamente como hombre, juzgado en su totalidad, me encuentro contentísimo y satisfechísimo. Si entramos en el terreno profesional, las cosas cambian. Ahí están diversas parcelas en donde dominan, como antes apuntaba, el cansancio, la desilusión, la insatisfacción..."[582]

[582] Fernán-Gómez a Diego Galán y Fernando Lara, *18 españoles de posguerra*, Barcelona, Planeta, 1973, pág. 25.

II. I. EL PROCESO CREATIVO.
UN AUTOR DIFÍCILMENTE CLASIFICABLE: EL AUTOBIOGRAFISMO.

II. 1. 1. El eterno aficionado a la literatura

No es nuevo que prescindamos de las propias afirmaciones del autor a la hora de analizar alguno de los aspectos característicos de sus variadas manifestaciones artísticas. Como es sabido, las declaraciones de Fernando Fernán-Gómez suelen moverse confusamente entre la sinceridad más absoluta y una destemplada ironía que en ocasiones requiere de toda la sagacidad del lector para descubrir con qué carta quedarse.

En este sentido, ya mencionamos una de las paradojas que envuelve su obra de escritor y a la que él mismo ha contribuido con su actitud y con sus diversas opiniones sobre el tema. Nos estamos refiriendo a su auto-definición de "eterno aficionado a la literatura", con la que suele amenizar muchas entrevistas y artículos aparecidos en los medios de comunicación o en las revistas especializadas; declaraciones que, en forma de confesión, suelen incluirse en sus ensayos, en sus memorias..., y en las que se escuda ante cualquier viso de profesionalidad de la escritura, confundiendo a público y crítica en su más que sospechoso empeño por no mostrarse como autor -sobre todo como autor teatral-.

En un principio, sus palabras quedan en entredicho ante la evidencia de su producción literaria.

El mismo Fernán-Gómez recuerda sus primeros pasos literarios de la mano del escritor italiano Emilio Salgari o de las novelas policíacas de Edgar Wallace, cuando, siendo niño, intentaba imitar ambos estilos creando sus propias fábulas, como *Tesoro escondido* o *El martillo trágico*[583]. Relatos de aventuras que, como ya vimos, pronto abandonaría por el placer de *Los miserables*, de Victor Hugo, una de las obras que más le impresionaron y que acabó convirtiéndose casi en símbolo de su ideal poético[584].

---

[583] Fernán-Gómez a Juan Tébar. *Fernando Fernán-Gómez, escritor (diálogo en tres actos)*, Madrid, Anjana, 1984, págs. 18-19.

[584] Nos referimos a la idea ya comentada de que en varias ocasiones Fernán-Gómez ha reiterado su interés por el escritor francés como prototipo de su ideal poético, hasta el punto de que él mismo ha intentado traducirlo al lenguaje cinematográfico en sus propios proyectos como realizador, evitando, fundamentalmente, la fácil identificación entre el personaje y el espectador. Véase I, pág. 16.

Esta atracción por la literatura tendrá sus primeros frutos bajo la influencia de las tertulias del madrileño Café Gijón, concretamente la concurrida tertulia poética de José García Nieto que tanto influiría en la vocación literaria del actor. Las tertulias del Gijón pronto se convirtieron en un estímulo vivo al que agradecer tanto la creación de sus versos *A Roma por algo*, aparecidos en 1954 en una separata de la revista *Poesía española*, dirigida por el mismo García Nieto, como su primera tentativa en el campo narrativo, la novela *El vendedor de naranjas*, publicada en 1961. A partir de entonces Fernán-Gómez; no cejará en su empeño por la creación literaria. Se publican sus novelas [*El vendedor de naranjas* (1961), *El viaje a ninguna parte* (1985), *El mal amor* (1987), *El mar y el tiempo* (1988), *El ascensor de los borrachos* (1993)], sus textos teatrales [*Las bicicletas son para el verano* (1984), *La coartada* y *Los domingos, bacanal* (1985), y su versión del *Lazarillo*, llevada a escena en 1990 y publicada en 1994], sus ensayos [*El actor y los demás* e *Impresiones y depresiones* (1987), *Historias de la picaresca* (1989), *El arte de desear* (1992), *Imagen de Madrid* y *Tejados de Madrid* (1992)] sus cuentos para niños [*Los ladrones* (1986), *Retal* (1988)], sus numerosos artículos periodísticos (más de doscientos textos publicados, sobre todo, en *El País Semanal*, pero que incluyen igualmente colaboraciones asiduas en *Diario16* o *ABC*) y sus memorias [*El tiempo amarillo*(1990)]. Y todo ello sin contar el trabajo inédito, los guiones escritos para cine o televisión y los montajes teatrales que, basados en sus textos, no han sido publicados (es el caso de *El Pícaro*. *Aventuras y desventuras de Lucas Maraña*, estrenado en el Teatro Albéniz de Madrid en 1992).

Observamos, pues, que la importancia de su producción y dedicación a la literatura sobrepasa claramente tanto los límites e intenciones del aficionado como los del "escritor frustrado", definiciones con las que suele envolver todas sus declaraciones públicas sobre sus obras literarias y que, naturalmente, se acompañan a menudo de la modestia que lo caracteriza.

Curiosamente, dicha actitud no es privativa, sin embargo, del Femando Fernán-Gómez escritor, pues su "humildad" se revela asímismo a lo largo de toda su trayectoria artística tanto en su labor de director cinematográfico (recordemos ese interés por quitar importancia a su trabajo cuando se trata de guiones ajenos, o en reivindicar, en cualquier caso, el trabajo en equipo como esencia del medio cinematográfico), como en lo que él mismo considera su verdadera profesión: l a

interpretación (la poca importancia que parece otorgar en cierto momento al reconocimiento público de su trabajo como actor, ausentándose de las ceremonias de entregas de premios).

El mismo Fernán-Gómez ha comentado:

> "De lo único que estoy plenamente satisfecho es de mi trabajo como actor de teatro. La prueba de ello, se me ocurre ahora, es que precisamente no quiero hacerlo porque creo que estoy cansado. Ser actor deriva de mi modo de ser, y en tres o cuatro ocasiones he dado mi medida verdadera, lo que ha sido reconocido incluso con exceso. En mi época de adolescencia y primera juventud aspiraba simplemente a conseguir un puesto de actor cómico en España. La casualidad y la suerte me han llevado a hacer cosas de primer actor y obras importantes. Pienso que no ha sido por decisión propia. No me interesa nada lo que haya podido hacer, ni lo que pueda hacer en el futuro como director de teatro. Cuando lo he hecho ha sido por pura profesionalidad y no porque sea una cosa por la que sienta vocación ni inquietud.
>
> En el terreno de director de cine es donde, sin duda, me encuentro más decepcionado. Por una parte, no he podido tener ni la libertad, ni los medios, ni las ofertas suficientes para hacer un cine en el que yo pudiera ser sincero; y por otro, noto que el cine de consumo tampoco me requiere, cosa que también me cabrea."[585]

Una actitud, en fin, que se ve corroborada sobre todo en las adversas e inexplicables circunstancias que han acompañado algunos de los estrenos teatrales de sus obras dramáticas y sobre las cuales, aunque no afirmemos que las haya propiciado el propio autor, tampoco podemos decir que haya hecho nada por evitarlas.[586]

---

[585] D. Galán y F. Lara, *18 españoles*..., cit., pág. 25.

[586] Acerca de su trabajo como escritor, quizá sería más apropiado hablar de "inseguridad" que de modestia o humildad. En este sentido, es significativo, por ejemplo, que Fernán-Gómez haya afirmado en alguna ocasión que nunca encuentra coincidencia entre lo que hace y lo que ha imaginado, y que ello ha contribuido a que se sienta mucho más insatisfecho como director teatral o cinematográfico y como autor, que como actor (Véase Pilar Gimeno, "Fernando Fernán-Gómez o la personalidad de un hombre de cine", *Información*, Alicante, 1.IV.1979). Por otro lado, también es reveladora su opinión sobre las críticas adversas y cómo éstas influyen en su ánimo, hasta el punto de decidir enfrentarse a ellas sólo años después del estreno o la publicación de sus obras (Véase Jesús Angulo y Francisco Llinás, en *Fernando Fernán-Gómez. El*

¿Qué es lo que refleja en cualquier caso la actitud de Fernán-Gómez?

Si la complejidad del individuo y la ambigüedad de las circunstancias nos podrían hacer dudar de sus palabras, o incluso pensar que en algunas ocasiones es más la soberbia la que parece guiar sus actuaciones, en otras prima sin duda la modestia o inseguridad con que el actor se enfrenta a su "frustrada" vocación de escritor o a su también insatisfecha labor como director de cine. Tengamos en cuenta que él mismo plantea su incursión en el campo de la dirección cinematográfica casi como una necesidad, cuando su carrera de actor se haya prácticamente estancada y decide abrir un nuevo camino que le permita seguir trabajando en el oficio a partir de sus propios proyectos[587].

A pesar del mucho interés que el actor presta a sus facetas de director cinematográfico y escritor, las mismas nunca llegan a ocupar el lugar que él otorga a la interpretación. Si finalmente se decide a abordar estas actividades es, como hemos visto, por necesidad -en el caso de la dirección cinematográfica- o por un ansia imperiosa e irreprimible hacia la creación literaria[588]. Sin

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

hombre que quiso ser Jackie Cooper, San Sebastián, Patronato Municipal de Cultura, 1993, pág. 254). Como veremos, son dudas que de nuevo se manifiestan a la hora de redactar sus memorias, *El tiempo amarillo* (Véase la entrevista concedida a Soledad Alameda para *El País Semanal* en marzo de 1993, donde Fernán-Gómez confesaba: *"Desde que tenía más o menos treinta años pensé que podía ser interesante para unos determinados lectores que yo escribiera mi vida. Pensaba entonces que terminaría haciéndolo a los cincuenta años. Era por creer que a esa edad podría explicar cómo es la vida de un triunfador, de una persona de éxito en la rama del espectáculo. [...] podría interesar a los lectores por lo que yo creo que les interesa de las autobiografías: saber de qué medio se ha valido el autor o en qué medida le ha ayudado el azar para alcanzar ese éxito que casi todo el mundo sueña. Lo que ocurre es que yo, en vez de escribir mis memorias a los cincuenta, lo fui prolongando por esa duda que tú señalas, por la inseguridad. Porque tenía la duda de si yo era o no una persona de éxito y si, por tanto, mi biografía tendría interés"*). Es también en sus memorias donde Fernán-Gómez confiesa un sentimiento que, surgido ya durante su infancia, se ha perpetuado a lo largo de su vida, y que ha consistido en querer pasar siempre desapercibido, *"ser como los demás"* [I. pág. 71]. Una idea interesante que nos permitiría incluso hacer una arriesgada interpretación de su comportamiento, relacionando su actitud, ese querer diluirse entre los demás, con la visión de la "intrahistoria" unamuniana (tal y como se crea el personaje azoriniano), teniendo en cuenta, además, que es también el modo en que se descubren los protagonistas de sus historias, marginados o supervivientes, pero, en todo caso, antihéroes que ambientan sus escenas costumbristas. Una reflexión que podríamos vincular sin duda a su intención expresa de no reconocerse como autor.

[587] Véase los comentarios del autor sobre la realización de su primera película, *Manicomio*. Cap. I, epíg. "Los años cincuenta".

[588] No obstante, su dedicación a variadas y complementarias actividades artísticas merecerá un análisis más pormenorizado, y como tal será desarrollado en este mismo capítulo, bajo el epígrafe "Una obra comunicada".

embargo, no olvidemos que también en este último caso su aproximación a la Literatura es igualmente peculiar: Fernando Fernán-Gómez no pretende en ningún momento *"hacerse el intelectual"*, una expresión utilizada acertadamente por Andrés Amorós[1] y que resumiría a la perfección esa relación especial en la que el autor no se plantea nunca saldar cuenta alguna con la literatura, y no espera, por ello, ningún tipo de correspondencia. Es como si su "humilde" aportación al campo de Agramante estuviera destinada finalmente a diluirse en el "fondo literario común", y no tanto por una cuestión vinculada a la más o menos reconocida calidad literaria de la obra en cuestión, sino en su reiterado deseo de "intrascendencia". Un deseo doblemente significativo porque por un lado refleja su intención manifiesta de pasar inadvertido en el mundo literario, y, por otro, descubre la única fórmula capaz de asegurar plenamente su libertad -un término que, como veremos, podemos utilizar tanto en su sentido más amplio como en lo que podríamos precisar como "libertad creativa"-[2].

¿De qué modo concibe, pues, Fernando Fernán-Gómez la creación literaria?

Sus obras literarias, tan diversas en cuanto a pluralidad de géneros, mantienen esa misma diferencia en los procesos creativos que les dieron forma. Por ello, a la hora de analizar su trabajo como escritor -tanto cinematográfico como propiamente literario- deberíamos respetar y

[1] Véase I, pág. 233.

[2] Fernando Herrero afirmaba en 1985 que el autor teatral F. Fernán-Gómez, a pesar de su éxito -sorprendente incluso para los propios promotores-, no ha tenido la continuidad requerida; circunstancia ésta que se ha visto condicionada tanto por los criterios de productividad del teatro español, como por su propio sistema de trabajo: *"Fernando es Fernando Fernán-Gómez en contra del "marketing" usual* [...]. *Su propia obra personal como cineasta* (El extraño viaje, El mundo sigue, ¡Bruja, más que bruja!) *se origina con la mayor humildad, sin crear alrededor ni siquiera esa aura de los pre-acontecimientos que hoy acompañan cualquier mediocridad al uso. Fernando Fernán-Gómez pasa como de puntillas sobre el arte, y es el público, aquellos que amamos tantas cosas de su obra, el que tiene que hacerle salir a saludar, ante su aplauso admirativo. Quizá ninguna primera figura en la historia de nuestra cultura ha sido tan discreta, aunque sus imágenes hayan sido proclamadas por los medios de comunicación y aceptadas masivamente por el público"*. Según Herrero, todas sus ideas, su personal poética, no han llegado a fraguar en un opus más o menos determinado, sino en manifestaciones aisladas de valor intrínseco, y en ello ha influido el carácter de un autor en el que la tenacidad no es, precisamente, uno de sus atributos más destacados: *"Se ha hablado mucho de la pereza, la abulia de Fernando, quizá de una forma tópica. Más que calificar así su temperamento, yo diría que la capacidad de lucha, de ruptura, de afrontar las dificultades, falla. Ello ha impedido -quizá el país tampoco lo permita- que Fernando llegara a realizar la obra escénica de un Olivier, de un Strehler, capaces de "institucionalizar" -dicha esta palabra en su sentido correcto- la vertiente mágica y auténtica de un teatro que perviviera, a pesar de las dificultades y trabas múltiples, incluso a pesar de los "tiempos oscuros" que cada país, y el nuestro en esto ha sido lamentablemente destacado, pasa a lo largo de su historia"*. "Fernando Fernán-Gómez: un discurso global", en *Fernando Fernán-Gómez. Acteur, réalisateur et écrivain espagnol*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1985. págs. 27-28.

tener muy en cuenta esa diversidad que deviene, en muchos casos, uno de los estímulos creativos fundamentales para su autor.

En este sentido, son reveladoras las propias palabras de Fernán-Gómez cuando le comentaba a Juan Tébar cuál sería el destino de su vida si algún día le sonriera la fortuna, la riqueza más absoluta:

> "Pues... procuraría lo que siempre me ha gustado a mí aplicar en la vida, y es que, dentro de una zona muy limitada, llegar a una gran variedad: O sea, si he escrito *Las bicicletas*... y eso es lo que se llama un éxito, ahora, en vez de escribir otra obra, escribiría un libro de poemas, o cuentos, o una novela de cuatrocientas páginas. O sea, lo invertiría en variar. En defender sobre todo mi libertad."[3]

Ése es el tipo de relación que Fernán-Gómez mantiene con la Literatura: la fidelidad a sí mismo está por encima de cualquier condicionamiento estético, es el impulso o la apetencia del momento lo que domina la creación, y, por lo tanto, para él es lógico prescindir de la fórmula que pueda reportarle en un futuro otro éxito consabido.

Es interesante que Santos Zunzunegui, en un artículo titulado "Fernando Fernán-Gómez: un cineasta en la sombra" afirme que si hay algo a destacar más allá de las calidades intrínsecas de la producción literaria de Fernán-Gómez es la inexistencia de una voluntad del autor de formularse como tal; y siendo ésta una característica primordial de todo su trabajo, estaría vinculada asimismo con su manera de abordar la obra de creación, a la que interpreta como una huida constante de todo convencionalismo que guíe y formule su trabajo:

> "Si Fernán-Gómez es capaz de pasar de un juego a lo Tono o Mihura en *Los domingos, bacanal*, a una relectura del realismo como la que efectúa en *Las bicicletas*..., desgraciadamente más que parcialmente descafeinada en su pase a la pantalla, es menos porque su obra carezca de la unidad autoral suficiente, sino porque en ella juega un papel

[3] Juan Tébar, *Fernando Fernán-Gómez, escritor*..., cit., pág. 77.

> trascendental el impulso del momento, el anhelo de escribir el texto que desea; más allá de los convencionalismos culturales que asignan y tipifican un trabajo. La aparición en los escenarios madrileños de *El Rey Ordás y su infamia*, con su parodia de la parodia, volvió a romper de nuevo la lógica del que había decidido la crítica encasillar en un "Autor" -con mayúsculas- debidamente inclinado del lado de la mayoría de edad del realismo."[4]

El modo que tiene Fernán-Gómez de mantener esa libertad es romper toda posible expectativa, desconfiar del éxito como de sí mismo y no crearse falsas responsabilidades. El no reconocerse a sí mismo como autor supone, por un lado, el no adquirir ningún tipo de responsabilidad en este sentido, y, por otro, casi como una consecuencia, el hecho de que se permita la libertad de escribir lo que le apetezca, huyendo si es posible de todo condicionamiento cultural o estético, y atendiendo únicamente a la variedad, al placer y el gusto del momento.

También podríamos preguntamos ahora si la contrariedad y el asombro que Femando Fernán-Gómez muestra ante la poca aceptación y la escasa viabilidad comercial de algunos de sus productos es un sentimiento sincero o un nuevo subterfugio del actor. A pesar de su intención de no dirigirse a las minorías, parece que el mismo estímulo creativo es en ocasiones suficiente como para apartarlo del gran público. Es evidente que si a él le gusta definirse ante el público como un "buscador de oro", con un ansia perpetua de enriquecerse, con ello no pretende sino confundirnos. Fernán-Gómez es, en realidad, un infatigable "buscador de placer", con todo lo que significa en una obra de heterogéneo, versátil y contradictorio. Más que desmentir nuevamente sus palabras, no olvidemos que el actor siempre está presente, actuando, escondiéndose tras la máscara de la ironía o soliviantando al personal.

Si el impulso del momento y la variedad se erigen en estímulos creativos fundamentales, ello explicaría no sólo la múltiple dedicación de Fernán-Gómez en los caminos del arte, es decir, el artista polifacético, sino también justificaría, en parte, la heterogeneidad de su obra: los cambios de registro o de medios expresivos, la diversidad en los temas, en los planteamientos e,

[4] "Femando Fernán-Gómez: un cineasta en la sombra", en *Fernando Fernán-Gómez. Acteur...*, cit., pág. 17.

incluso, los propósitos tan diferentes con que el autor ha trabajado en unos u otros proyectos, desde la intrascendencia más absoluta, la trivialidad hiriente, la ironía genial o el escepticismo más "comprometido". Una actitud que caracteriza y define el conjunto de su obra, tanto su literatura como sus proyectos cinematográficos -como guionista y/o realizador-, y también, aunque no dependa de él de manera tan directa, sus trabajos interpretativos.

Por lo tanto, ese anhelo de escribir el texto que desea, más allá de cualquier tipo de convencionalismo cultural, es quizá mucho más determinante y decisivo en el conjunto de su variada y diversa producción artística que la mencionada falta de unidad autoral

Una explicación que podría contradecir la opinión de Juan Tébar, según la cual el Fernando Fernán-Gómez escritor buscaría siempre una comunicación inmediata, hecho que habría condicionado, por ejemplo, la fecha de composición de *Las bicicletas son para el verano*; una obra que, como sabemos, fue concebida por el autor muchos años antes de escribirla, pero a la que no decide dedicarse plenamente hasta mediados de los años setenta, una vez anunciado el declive y la muerte del General Franco y, por lo tanto, la posibilidad de llevarla a escena o, cuando menos, de publicarla.

Sin embargo, dicho deseo de comunicación inmediata no influiría a nuestro parecer en el proceso de creación. En todo caso, lo entenderíamos en el marco de la expresión artística; es decir, en el sentido de que Fernán-Gómez se haya servido siempre de géneros que se prestan especialmente al "contacto" con el público, géneros específicos para la comunicación (el sainete, la zarzuela, el melodrama). Teniendo en cuenta, además, que el ejemplo aducido por Juan Tébar, el de una obra dramática, confunde por la propia naturaleza del género teatral, puesto que la "comunicación inmediata" se supone simplemente el objetivo primordial de todo dramaturgo, en cuanto su obra no se concibe tanto para ser leída -lo que facilitaría en sumo grado su difusión, aunque fuera más o menos clandestina- como para ser representada, una manera de darla a conocer mucho más arriesgada social y políticamente.

Y esta cualidad intrínseca del texto teatral, escrito y concebido para la representación, es de algún modo independiente del deseo del autor por escribir un texto con unas características determinadas. Características que, en el caso de Fernán-Gómez, se mueven entre la libre adscripción genérica -poco importa, en realidad, que se trate de una obra teatral, una novela o un guión de cine-, la mayor o menor viabilidad comercial o su acomodación a los gustos del

momento, es decir, la "pertinencia", tomando ésta en cualquiera de sus acepciones -ya sean personales, sociales, políticas o económicas-.

Femando Fernán-Gómez, refiriéndose al proceso creativo de su novela *El viaje a ninguna parte*, ha comentado:

> "...Las ideas, por pequeñas que fueran, capaces de transformarse en películas, en obras teatrales, en novelas o en un personaje, una situación, un *gag*, siempre me surgen cuando no tienen un acomodo inmediato, no cuando las busco. Es una de las razones de que algunos de mis trabajos, que otro profesional hubiera despachado en un mes y quizá con mejor resultado, a mí me hayan llevado años. Cuando alguien me pide un argumento, un tema, una idea, como quiera que se llame, tengo que rebuscar entre cosas que se me han ocurrido casi siempre muchos años antes. Ésta puede ser una de las razones de que mi producción nunca haya estado a la moda."[5]

Como vemos, el autor relaciona esta circunstancia peculiar de su producción con su propio modo de enfrentarse a la creación literaria, esto es, al hecho de que las ideas surjan normalmente cuando carecen de acomodo inmediato, y, por lo tanto, que él mismo las aproveche y las saque a la luz años más tarde de haber sido concebidas[6]. De hecho, es posible pensar realmente que su obra no llega a ocupar nunca el lugar que le corresponde, que parece situarse siempre fuera de época ya sea porque está desfasada respecto a los gustos del momento o porque se precipita y, en consecuencia, en esas fechas en concreto, resulta un tanto incomprendida por parte de crítica y público. Pero a las circunstancias sociales o culturales deberíamos sumar también las políticas, hechos que sin duda influyeron decisivamente en el éxito o fracaso de s u

[5] *El tiempo*..., II, pág. 278.

[6] Este tipo de creación literaria, basada en una continua revisión de trabajos anteriores, puede haber influido asimismo de manera decisiva en las adaptaciones a diferentes medios o géneros que han conocido algunas de sus obras. Piénsese, por ejemplo, en el proceso creativo de *El viaje a ninguna parte*, concebido en un principio como guión cinematográfico y transformado más tarde en serial radiofónico, novela y, por último, película.

obra y que poco o nada tenían que ver con lo que el autor considera causas intrínsecas de su decepción.

A lo largo de su carrera cinematográfica, buena parte de su obra ha surgido en momentos no demasiado idóneos, y se ha mostrado ante un público que, mayoritariamente, prefería otro tipo de productos; pero también ha tenido que enfrentarse a unas instancias oficiales dispuestas cuando no a coartar su trabajo, a olvidar su cine o a apoyar proyectos mucho más acordes con la moda o las "necesidades" de la época.

Y en cuanto a su literatura, ésta se ha mantenido generalmente alejada de cualquier tipo de modismo, ajena a su propia época e incluso desfavorecida por su propio autor[7]. Éste, por su parte, nunca ha mostrado otra pretensión que la de satisfacer el deseo de escribir, manteniéndose fiel al género que le es propio y que, en general, definiríamos como el realismo costumbrista, de especial vertiente tragicómica y que recoge quizá lo más personal de nuestra tradición humorística.

Llegados a este punto podríamos afirmar, pues, que la intención de Fernando Fernán-Gómez por "desvincularse" de toda autoría reconocida está íntimamente ligada a su concepción literaria.

La libertad creativa debe tanto al autor como al individuo. El precio que uno ha de pagar por mantenerse fiel a sí mismo y a su propia contradicción, por no entrar en los esquemas tipificados de antemano, oscila constantemente entre la crítica feroz, el reconocimiento unánime o el olvido más absoluto. A cambio, el autor, libre de toda obligación, se permite el lujo de seguir siendo un aficionado; el único modo de disfrutar realmente de cualquier actividad en la que no se busque nada más allá de la propia satisfacción, en este caso, de recrearse en el placer de la escritura. Aunque, por otra parte, eso signifique tanto dejarse llevar por el gusto, por la apetencia del momento, como, en consecuencia, el que deba sufrir también -como él mismo dice- los apuros que conlleva todo trabajo por encargo.

No obstante, en esa falta de intención autoral influirían igualmente otros dos factores que podríamos calificar como "externos" a la concepción poética del autor: por un lado, el tremendo, "respeto" con que todo aficionado se entrega a su tarea condicionaría su obra a permanecer en los

[7] Podríamos hablar, en este sentido, tanto de olvidos injustificados (caso de su primera novela, *El vendedor de-naranjas*), como de estrenos teatrales en condiciones absolutamente desfavorables (*Los domingos, bacanal*, *Del Rey Ordás y su infamia*, *La coartada*, *Ojos de bosque*) y, en general, de una incomprensible ausencia de promoción comercial de su obra.

límites de la discreción y, por supuesto, de la profunda admiración por sus maestros. Una casi "excesiva" deferencia hacia la literatura adentraría al autor er un mundo idealizado en el que parece no tener cabida y donde, en cualquier caso, se siente como un intruso que teme desvirtuar el original.

Por otro lado, el hecho de que Fernán-Gómez no se considere a sí mismo como autor teatral, le influye a la hora de presentar sus textos: evita ese riesgo potencial que supone todo autor para quienes componen la actividad teatral, impidiendo correr riesgos a los demás o, en último extremo, haciéndose cargo él mismo de la producción de sus espectáculos[8].

II. 1. 2. Fernando Fernán-Gómez: actor

Probarse a sí mismo su condición de escritor se va convirtiendo con el paso de los años en una necesidad, y, es, por lo tanto, una actividad a la que el actor se dedica cada vez con mayor frecuencia.

Pero si la afición a la literatura implica un sentimiento de inseguridad, tal y como lo definíamos en un principio, o si su labor de director, planteada también como una actividad complementaria, tampoco le satisface plenamente, su trabajo actoral ha sido en todo momento motivo de orgullo y satisfacción.

A pesar de la humildad o la modestia con que Fernán-Gómez hace referencia a sus obras literarias, no pensemos que con ello se justifica o pretende, de algún modo, el beneplácito de la crítica. Su sinceridad es absoluta cuando se autodefine como aficionado a la literatura si creemos, como él mismo opina, que Fernán-Gómez es, ante todo, actor, y como tal entiende su aportación a la literatura o su incursión en la dirección cinematográfica:

[8] Juan Tébar afirma que probablemente ese "peligro" que supone el autor teatral para empresarios, intérpretes y funcionarios, es lo que llevó a Fernán-Gómez a dejar de escribir teatro desde 1983 -fecha en que se estrena *Del Rey Ordás y su infamia*-. De ahí que haya preferido dedicarse al guión cinematográfico, el artículo o la serie televisiva. Prólogo a *El vendedor de naranjas*, ed. cit., pág. 28. Curiosamente, en una entrevista concedida a Javier Goñi para *Diario 16* (10.II.1985), Fernán-Gómez comenta: *"A mí me atrae la novela porque es un acto individual, porque se justifica en el texto mismo. Un guión o una comedia depende de los demás, del productor, del empresario, del director. La novela es lo único que un autor hace con total libertad"*.
Véase asimismo el artículo de F. Fernán-Gómez "El autor como peligro", *Diario 16*, Sección "Gente alrededor", 12.VII. 1985.

> "...Nací actor, bueno, malo o mediano, pero actor. Yo creo que cuando hago otros trabajos dentro del mundo del espectáculo, como escribir o dirigir, escribo como actor y dirijo como actor. Si tuviera obligación absoluta de definirme, elegiría lo de actor."[9]

¿De qué modo ejerce, pues, su labor interpretativa una influencia fundamental en el resto de sus manifestaciones artísticas, tanto en su escritura como en su labor de dirección?

Francisco Umbral apuntaba en este sentido una interesante cualidad al definir a Fernán-Gómez como un *"intérprete de sí mismo"*, como un actor que durante toda su vida, más que "profundizar" en los personajes, ha hecho de ellos su propio espejo:

> "...Femando Fernán-Gómez estuvo de acuerdo conmigo en El Escorial en que *"lo más profundo es la piel"*. ¿Lo dijo Gide, lo dijo Valèry? El primero que lo dijo fue Josep Pla, sólo que como lo dijo en catalán no se enteró nadie. Según Baudelaire *"la única 'profundidad' es el pasado"*: por eso yo soy "memorialista".
>
> Y me encanta, sobre todo, saberme de la raza del genial Fernando Fernán-Gómez, de los que hacen su obra con la materia misma de sus sueños, que son su vida."[10]

Como siempre, las reflexiones de Umbral suelen ser algo más que generosas. El también genial autor y crítico sitúa al actor Fernán-Gómez entre la "raza de los memorialistas", esto es, de los que nutren la creación con su propia vida, practicando el arte como una verdadera "ceremonia de la rememoración". Lo interesante es que dicho comentario sobre su capacidad interpretativa podría hacerse extensible a sus obras literarias. En ambos casos el punto de partida sería el mismo: el *yo* vehemente y la conciencia del tiempo, lo vivido, como esencia de la obra y del individuo.

Si el actor crea a los personajes desde sí mismo, quiere decir que en cualquiera de sus interpretaciones podemos verlo reflejado de algún modo, podemos rastrear sin mucho esfuerzo

---

[9] Fernán-Gómez a José Luis Rubio, "Fernán-Gómez y las bicicletas", *Cambio 16*, 22.VIII. 1983.

[10] "El intérprete de sí mismo", *El Mundo*, 18.VIII.1991.

algunas huellas de su vida, de su pensamiento o de su propio mundo. Pues bien, tal y como el actor compone al personaje, *"con la materia misma de sus sueños"*, el escritor crea sus obras literarias, en las que naturalmente juega un papel fundamental esa "inevitable" fusión entre la vida y la literatura.

Es curioso que, a falta del Autor sí podamos, cuando menos, confirmar la presencia del *"escritor semiclandestino"*. Dicha definición, en opinión de Eduardo Haro Tecglen, compromete la literatura de Fernán-Gómez a seguir un camino peculiar y característico de este tipo de escritores, cuya producción literaria adolecería siempre de una especie de "debilidad", lo que el mencionado crítico considera precisamente el estímulo propio del escritor semiclandestino: "el de contarse pudorosamente a sí mismo y su tiempo"[11].

Es curioso que esa "debilidad" sea, precisamente, la que llegue a vertebrar toda su obra, convirtiéndose en el elemento común que canaliza de una u otra manera la creación literaria y que -sin la más mínima pretensión por nuestra parte- nos ofrece al mismo tiempo la posibilidad de encontrar esa unidad temática que, en cierto sentido, dote de mayor coherencia a toda su producción: el elemento autobiográfico, un aspecto vinculado siempre a la vida, la memoria o las convicciones del autor, y acorde, pues, con su propia personalidad, con su concepto del mundo y de la vida.

II. 1. 3. El autobiografismo

Ante la importancia que otorgamos, por tanto, al elemento autobiográfico en el conjunto de la obra de Fernán-Gómez, donde se erige en una especie de estímulo creativo, es tarea primordial dilucidar el término y hacer obligada referencia a lo que se denomina "literatura autobiográfica".

De este modo combinamos la aproximación al género literario propiamente dicho con lo que sería una especie de estudio psicológico, en cuanto el acto autobiográfico conlleva también otro tipo de procesos, concretamente los relacionados con la memoria, de especial relevancia en nuestro estudio.

[11] Int. a *Las bicicletas...* ed. cit., pág. 31.

Considerada actualmente como un género literario, la literatura autobiográfica es una de las modalidades de escritura de más reciente estudio y delimitación en el campo de la teoría y crítica literaria[12].

Tal y como José Romera Castillo introduce el tema, en una primera aproximación podríamos

---

[12] En esta breve aproximación al género autobiográfico seguiremos las aportaciones de José Romera Castillo aparecidas en la *Revista de Investigación* ["La literatura autobiográfica como género literario", IV, núm. l (1980), págs. 49-54] y en el volumen coordinado por el mismo autor *La literatura como signo* ["Signo Autobiográfico", Madrid, Playor, 1981, págs. 13-56]. En estos artículos Romera Castillo cita una amplia bibliografía sobre el tema, aunque, como él mismo opina, sigan siendo básicos los estudios de delimitación del género realizados por Philippe Lejeune [*Le pacte autobiographique*, París, Seuil, 1975; trabajo sintetizado por Romera Castillo en el mencionado artículo de la *Revista de Investigación*] y Georges May [*L'Autobiographie*, París, P.U.F., 1979].
Nuestro estudio pretende ser, de hecho, una somera aproximación a los presupuestos teóricos de Phillipe Lejeune, con los que trató de fijar una norma que hiciera de la autobiografía un género específico de práctica escrita. Sin embargo, también debemos apuntar que el sistema de Lejeune ha sido objeto posteriormente de revisiones críticas de indudable trascendencia, en las que se aportan nuevos y discordantes planteamientos acerca del texto autobiográfico. Cfr. el ensayo de Nora Catelli titulado *Espacio autobiográfico* (Barcelona, Lumen, 1991), en el que se analiza la noción de semejanza en algunos hitos de la moderna teoría literaria (Paul de Man, Phillipe Lejeune, Bajtin), relacionándolos con la investigación del género autobiográfico. Según la propia autora, un estudio del *"modo en que ciertos autores describen la construcción del* yo *en conexión con algo previo (un modelo, un polo de identificación, otro* yo *anterior"*. Nora Catelli contrapone, así, las reflexiones de Lejeune a las de Paul de Man, quien define la autobiografía como la prosopopeya de la voz y del nombre, constituyéndola, pues, en torno a un *tropo* que condensaría en sí mismo las características de todo el lenguaje ("Autobiography as De-facement", en *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, Nueva York, 1984). Al definir la naturaleza del lenguaje como sustancialmente tropológica o sustitutiva. Paul de Man desdeña cualquier tipo de saber científico acerca de aquél, y, por consiguiente, cualquier clase de certeza sobre las figuras del *yo*. Por el contrario, como veremos a continuación, Phillipe Lejeune *"no duda en convocar el conjunto enciclopédico de la teoría literaria contemporánea para tratar de fijar una norma que haga de la autobiografía no la alegoría de un* tropo *y, por consiguiente, un* tropo *en sí misma, sino un caso especial y reconocible de práctica escrita en la cual la relación de semejanza adquiriría un rango legal bajo la autoridad de un pacto firmado"* (pág. 12). No obstante, para Nora Catelli, los criterios generales con los que Lejeune aborda su definición del género no implican notas distintivas para la autobiografía (el lugar y la función del texto autobiográfico en el conjunto de la obra de un autor; el orden del relato autobiográfico y la relación entre el narrador, el narratario y el héroe no definen por sí rasgos genéricos), ni siquiera cuando se centra, finalmente, no ya en valores formales, sino en algo que reside, en parte, fuera del texto: en un contrato de lectura. Autocrítica planteada por el propio Lejeune y que revelaría, según Catelli, la importancia de sus contradicciones internas, de forma que *"esta preeminencia de los aspectos contractuales se debe al reconocimiento explícito, por parte de Lejeune, de la imposibilidad de hallar, en el plano de los modos o voces del relato y en el de sus estructuras, criterios válidos para fundar una diferencia genérica"* (pág. 73).
Incluimos, pues, las críticas al sistema de Phillipe Lejeune, pero lo consideramos especialmente válido para nuestro estudio, cuyo objetivo se adecua perfectamente a un apoyo teórico que sistematiza con gran claridad de conceptos una primera aproximación a la literatura autobiográfica, y para nuestro autor. Pensemos que Fernando Fernán-Gómez no es tampoco un autor autobiográfico en sentido estricto, pues sus incursiones en la literatura confesional han sido no solamente escasas sino singulares. Una relación peculiar con la autobiografía que analizaremos a lo largo de nuestro estudio y que, como veremos, no precisará de otro tipo de planteamientos más profundos o más exhaustivos que los analizados en la propuesta de Phillipe Lejeune sobre el género autobiográfico.
Cfr. asimismo José Romera, Alicia Yllera, Mario García-Page y Rosa Clavet (eds.), *Escritura autobiográfica*, Madrid, Visor, 1993; Anna Caballé, *Narcisos de tinta*, Madrid, Megazul, 1995.

oponer la literatura "ficticia" con este otro tipo de literatura, la "intimista", en la que el escritor llega a ser con mayor o menor nitidez signo referencial de la escritura. Y a pesar de que entre ambas puedan existir, sin duda, zonas de intersección, sí hay diferencias discriminatorias que las delimitan suficientemente como para poder hablar de un género específico de literatura autobiográfica, y en el que, como tal, se incluirían diferentes tipos o subgéneros dependiendo de la técnica literaria empleada o de los objetivos concretos propuestos por el escritor[13].

Obviadas las exigencias comunes que lo vinculan al concepto general de *relato*, el género autobiográfico defiende su especificidad en una serie de constantes necesarias para este tipo de creación literaria. En síntesis, José Romera Castillo nos habla de las siguientes:

- el *yo* del escritor aparece en la escritura como un signo referencial de su propia existencia
- identificación entre narrador y héroe de la narración
- el relato debe abarcar un espacio temporal suficiente para dejar rastros de la vida (con extensión libre)
- el *discurso* será el narrativo, como corresponde a unas acciones en movimiento
- el sujeto del discurso se plantea como tema la narración sincera (aunque sea parcialmente) de su existencia pasada a un receptor.

Estos rasgos genéricos propios fueron analizados por primera vez de manera coherente y programática por Philippe Lejeune, en un intento por establecer una especie de normativa o *gramática* del género. Lejeune se centra sobre todo en el subgénero o tipo fundamental, la autobiografía, a la que define como *"récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa*

[13] En el citado artículo de Romera Castillo publicado en *Revista de Investigación*, y tomando como base la diferenciación realizada por Tomachevski sobre el conjunto de la literatura, esto es, su distribución en vastas *clases*, diferenciadas, a su vez, en *tipos y especies*, se llega a la conclusión de que la literatura autobiográfica sería una de esas *clases*, entendiendo como tal un género literario con autonomía propia, con unas ramificaciones *tipológicas* (donde quedarían insertas las autobiografías propiamente dichas, los relatos autobiográficos, las memorias, los epistolarios y los diarios), y con unas *especies* a distinguir dentro de cada uno de los tipos. Art. cit, pág. 50.

prope existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité"[14].

Una definición que pone en juego elementos que, según Lejeune, pertenecerían a cuatro categorías diferentes:

1. *Forma de lenguaje:*
    a) relato
    b) en prosa
2. *Tema tratado:* vida individual, historia de una personalidad
3. *Situación del autor:* identidad del autor (persona real) y del narrador
4. *Posición del narrador:*
    a) identidad del narrador y del personaje principal
    b) perspectiva retrospectiva del relato.

Para Philippe Lejeune es autobiografía toda obra que cumpla cada una de las condiciones indicadas en las distintas categorías. Por comparación, los géneros vecinos a la autobiografía quedarían definidos por no cumplir alguno de los requisitos impuestos. Así, las *memorias* variarían en el modo de presentar el tema tratado (no se plantean como historia de una personalidad); las *biografías* en prescindir de la identidad del narrador y del personaje principal; el *poema autobiográfico* en la situación del autor; el *diario* en la perspectiva retrospectiva del relato, la misma cualidad de la que prescinde también el *autorretrato* o *ensayo*, en el que además se difiere en la forma del lenguaje; y la *novela personal* en la inexistencia de identidad entre autor y narrador.

Naturalmente, Lejeune admite una cierta gradación en el cumplimiento de las condiciones exigidas por el género autobiográfico. Existe, pues, cierta jerarquía entre los tipos mencionados, y aun perteneciendo todos, como hemos visto, a la literatura íntima, las *memorias*, *diarios* y *ensayos* estarían más próximos a la *autobiografía* que la *novela personal* o la *biografía*, puesto que para el crítico francés es de obligado cumplimiento tanto la identificación entre autor-narrador (requisito que no aparece en la *novela personal*) como entre el narrador y el personaje principal (inexistente igualmente en la *biografía*).

[14] *Le pacte...,* cit., pág 14

Por lo que atañe a nuestro estudio, la obra literaria de Fernando Fernán-Gómez, es de especial relevancia establecer la diferencia esencial entre *autobiografía y novela personal*. En palabras de Romera Castillo, ésta estriba en que *"mientras en la autobiografía hay una 'identificación' entre el 'autor-narrador-personaje', en el relato autobiográfico de ficción el 'lector' -pieza básica en el reconocimiento del género- puede llegar a la conclusión de que el personaje de ficción es paralelo al autor"*[15].

Como vemos, el papel del lector es fundamental y, de hecho, será incluso uno de los elementos clave del análisis realizado por Philippe Lejeune. Para el crítico francés, el denominado "pacto autobiográfico" sería la confirmación por parte del lector de encontrarse ante una obra autobiográfica, es decir, la afirmación en el texto de la identidad autor-narrador-personaje.

Las formas de pacto autobiográfico -continúa Lejeune- pueden ser muy diversas, pero es importante tener en cuenta que en todas ellas, aunque el lector pueda dudar sobre la semejanza, nunca podrá hacerlo sobre dicha identidad[16]. La cual, por otra parte, puede establecerse de dos maneras:

1. Explícitamente: el nombre del narrador-personaje corresponde con el nombre de la cubierta del libro.

2. Implícitamente: a través del título de la obra o por alguna referencia del escritor en el prólogo.

En cualquier caso, el lector debe asumir desde un principio el texto como autobiográfico, efecto que no se da en la *novela personal* o *relato autobiográfico de ficción*, en el que el papel del lector adquiere una dimensión diferente. En este último, en concreto, sería el propio lector quien llegara a la conclusión de que el personaje de ficción es paralelo al autor.

A este respecto, Romera Castillo menciona dos razones que pueden inducir al lector a pensar que el personaje funciona como un doble del autor, *"como un pseudónimo que éste utiliza*

[15] "Signo Autobiográfico", en *La literatura*..., cit., pág. 27.

[16] Lejeune menciona la posibilidad de que una ficción autobiográfica pueda resultar "exacta", con un personaje "semejante" o parecido al autor, y que una autobiografía pueda ser "inexacta", con el personaje diferente al autor; pero todo esto no serían más que cuestiones de hecho que poco tienen que decir frente a las cuestiones de *derecho*, es decir, al tipo de contrato que se establece entre autor y lector. *Le pacte*..., cit., pág. 26.

para sus confesiones": la primera de ellas, por infonnaciones exteriores, y la segunda, por la comprobación de unos hechos y datos contenidos en otros textos del escritor.

Si hablamos de Fernán-Gómez serán sus ensayos, buena parte de sus artículos periodísticos y, naturalmente, sus memorias, los que nos acercarán a su propia vida, proporcionándonos datos -entre sucesos, fechas, circunstancias y reflexiones personales- que después reconoceremos entre los personajes, las situaciones y los paisajes que pueblan sus páginas.

Por otra parte, también es interesante mencionar que ese "reconocimiento" que nosotros efectuamos como lectores puede estar al margen perfectamente de la propia opinión del autor sobre el particular, incluso cuando éste desmienta de manera explícita esa posible relación[17]. Atendamos en este sentido a la definición que hace Phllippe Lejeune de los relatos autobiográficos de ficción:

> "J'appellerai ainsi tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des resemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du personnage, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de en pas l'affirmer."[18]

En esa gradación de semejanza entre el autor y el personaje se distinguen, a su vez, dos tipos de relatos autobiográficos de ficción: en los *personales* el autor asume un pseudónimo para su obra en general y luego denomina al personaje de ficción con el mismo nombre; en los *impersonales* el creador literario, más distanciadamente y de una manera indirecta, va dejando huellas de su trayectoria vital.

Ese segundo caso, que resulta, por cierto, el más alejado de la autobiografía como tal, es precisamente el que caracteriza la producción literaria de Fernán-Gómez[19], salpicada toda ella de

---

[17] La importancia del "contrato" establecido entre autor y lector es tal, que determina la actitud del lector frente al texto literario. Es curioso observar cómo la no afirmación de la identidad autor-narrador-personaje (caso de la ficción) induce al lector a buscar semejanzas, a pesar del autor; y que ante la afirmación de esa misma identidad (caso de la autobiografía), tendrá tendencia a querer buscar las diferencias. *Idem*.

[18] *Ibidem*, pág. 25.

[19] Hablamos exclusivamente de producción literaria porque es el tema que nos ocupa, pero no olvidemos que, en este sentido, también mencionamos con anterioridad una especial vinculación entre *actor-director-realizador* en sus proyectos cinematográficos. Una relación presente tanto en sus obras más personales como en los productos de encargo que, por su propia naturaleza, pudieran resultarle mucho más ajenos. No es necesario reproducir de nuevo una argumentación desarrollada sobradamente. pero sí podemos citar la curiosa circunstancia apuntada por Jean Claude Seguin de que muchos de los personajes que Fernán-Gómez ha interpretado en las últimas décadas, y que pertenecen precisamente a películas en las que

apuntes personales y de recuerdos que, con mayor o menor insistencia, con más o menos nitidez, se obstinan en llamar nuestra atención, aunque nuestra sagacidad como lectores pugne en ocasiones con la propia sagacidad del autor al intentar confundirnos.

Pero no olvidemos que es muy propio de Fernando Fernán-Gómez ese intento de ocultarse tras la máscara, y que también es lógico que, tratándose de obras literarias, lo haga en este caso tras la máscara de los personajes. Lo extraño hubiera sido que, conociendo la actitud de Fernán-Gómez no sólo frente a la literatura sino frente a la vida y el arte en general, se decidiera a "recrearse" en sus propias obras, a mostrarse explícitamente como autor y héroe del relato (cuando ni una cosa ni otra está entre sus aspiraciones). Ningún autor más alejado de la autobiografía por propio carácter que Fernán-Gómez (como veremos, mucho más acorde con las memorias), y, al mismo tiempo, más encariñado con el tiempo y con el recuerdo, lo único que es posible encontrar en todas sus creaciones literarias y que lo vincula necesariamente con la literatura íntima, confesional:

> "En síntesis, en los *relatos autobiográficos* de ficción, el autor, ocultándose tras la máscara de sus personajes y utilizando diversas técnicas de discurso, se biografía a través de sus obras. Acotado en una circunferencia, el escritor da, fingidamente, vueltas a su vida y proporciona una visión del mundo -de *su* mundo- desde una óptica personal, para que el lector -con quien ha establecido un pacto más o menos explícito- pueda llegar a revivir las vivencias expuestas en unas

sólo figuraba como actor, llevaban su mismo nombre: *"...il n'est pas inutile de signaler que dans la filmographie récent (depuis 1972) de l'acteur, nous retrouvons 7 fois le prénom Fernando pour les rôles qu'incarne Fernando Fernán-Gómez (alors qu'il n'avait porté ce prénom que dans 3 films entre 1942 et 1971). Et à chaque fois, te personnage qui porte le prénom Fernando est d'une maniére ou d'une autre un marginal"*.Jean Claude Seguin hace referencia a los personajes interpretados por el actor en las películas *Ana y los lobos* (Carlos Saura, 1972), *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), *El amor del capitán Brando* (Jaime de Armiñán, 1974), *El anacoreta* (Juan Estelrich, 1976), *Mamá cumple cien años* (Carlos Saura, 1979), *Maravillas* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1980), *Soldados de plomo* (José Sacristán, 1983). Un elemento que inspira nuevamente esa relación indisociable entre el actor y el personaje y que, a pesar de la casualidad, no deja de insistir en que en este tipo de películas Fernando Fernán-Gómez parece hacer algo más que interpretar un personaje. "Fernando Fernán-Gómez: un acteur au service du renouveau du cinéma espagnol (1972-l984)", en *Fernando Fernán-Gómez. Acteur...*, cit., pág. 117.

coordenadas muy *sui generis* histórico-personales y a identificar, sin miedo a errar mucho, las huellas dactilares dejadas en la escritura por el manipulador de la misma."[20]

La conclusión final del estudio de Philippe Lejeune reafirma ese contrato entre autor y lector como determinante último del modo de lectura del texto, al tiempo que crea los efectos que, atribuidos al mismo, nos parecen definirlo como autobiográfico. Ya sea como contrato explícito o implícito, la autobiografía se definiría más como un modo de lectura que como un tipo de escritura; sería, en todo caso, un *"efecto contractual históricamente variable"*, de forma que su historia no sería otra que la de su modo de lectura:

"Si donc l'autobiographie se définit par quelque chose d'extérieur au texte, ce n'est pas en deçá, par une invérifiable ressemblance avec une personne réelle, mais au-delá, par le type de lecture qu'elle engendre, la créance qu'elle sécrète, et qui se donne à lire dans le texte critique."[21]

II. 1. 3. 1. El pacto autobiográfico

¿Qué tipo de pacto establece Fernando Fernán-Gómez con el lector? ¿De qué manera creemos percibir al autor en su propia obra?

En contadas ocasiones Fernán-Gómez ha reconocido el autobiografismo presente en algunas de sus obras. Al contrario, se ha apresurado a negar toda vinculación íntima con su propia vida, ha eludido el tema sin comentario alguno o ha manifestado una total ambigüedad. Quizá el caso más concluyente -también por más conocido- haya sido el de *Las bicicletas son para el verano*, cuando las declaraciones del autor a raíz del estreno de la obra desmentían los numerosos paralelismos que la crítica señalaba en sus artículos o reseñas ya fuera sobre el texto dramático o sobre la función teatral. A todo ello respondía el autor:

[20] J. Romera Castillo, "Signo Autobiográfico", en *La literatura*..., cit., pág. 39.

[21] Lejeune sostiene, por ejemplo, que después del siglo XVIII los hábitos relacionados con el anonimato o el empleo del pseudónimo han cambiado mucho; los visos de realidad en las obras de ficción no se practican ya hoy día de la misma manera que en el citado siglo; en revancha, Lejeune opina que los lectores han tomado gusto por adivinar la presencia del autor (de su inconsciente) incluso en producciones que, en un principio, no parecen ser autobiográficas. *Le pacte*..., cit., pág 45.

> "No, en esta obra no hay elementos autobiográficos; lo que sí hay son muchos datos de la observación inmediata, pequeñas anécdotas... Lo que sí hay es un intento de hacer una obra ambientada en mi adolescencia."[22]

Sin embargo, dos años más tarde, comentando la gestación del proyecto que hubo de reportarle tanto éxito, matizaba su opinión al afirmar:

> "No sabía si hacer una especie de memorias, un libro, una narración o una pieza teatral. Me incliné por esta última porque era una especie de autobiografía falsa o disimulada que abundaba menos en las obras dramáticas que en las novelas. Muchos novelistas tienen una de sus hojas dedicadas a reflejar de una manera u otra el mundo de su adolescencia. Pero, en cambio, esta especie de sinceridad de reflexión sobre uno mismo se da muy poco en el teatro. Por eso pensé que la obra podía parecer original y me incliné a hacer una versión teatral."[23]

Pero, como veremos, en su ánimo no entraba realmente escribir una autobiografía.

Por otra parte, y sin tener tampoco en cuenta las opiniones del autor, la crítica ha apuntado igualmente ese mismo tipo de semejanzas o paralelismos en otras de sus obras, por ejemplo *El vendedor de naranjas*, *El viaje a ninguna parte*, *El mar y el tiempo* o *El ascensor de los borrachos*.

Tal vez sólo sea en sus memorias, y de manera indirecta, donde podamos encontrar la única alusión del autor al elemento autobiográfico de su obra literaria, e incluso entonces su opinión aparece casi supeditada a la de Francisco Rico:

---

[22] Fernán-Gómez a Santiago Tarancón, "Fernando Fernán-Gómez. Reconciliarse con el público", *Primer Acto*, núm. 196 (Noviembre-Diciembre, 1982), págs. 12-15.

[23] Fernán-Gómez a Mónica Campoamor, s.d., 22.VIII.1984.

> "En el momento de hablar de las criadas me asalta de nuevo una duda que me creo en la obligación de comunicar a mis presuntos lectores. Algunos de mis trabajos de escritor pueden considerarse autobiográficos. Es más, cuando en el trance de redactar estas memorias los he consultado y he pedido a mi documentalista que los ordene, me he encontrado con la confirmación de lo que ya sospechaba: muchos de ellos son, efectivamente, como me hizo notar el profesor Francisco Rico, autobiográficos. Si los utilizo de nuevo en este libro algunos lectores los leerán dos veces, pero si no los incluyo, hurto buena parte de mi autobiografía..."[24]

Para el lector que conozca la negativa o la ambigüedad con que Fernán-Gómez se ha enfrentado siempre a cualquier tipo de concesión autobiográfica en sus textos, le resulta casi un reto adivinar las posibles semejanzas entre el narrador y alguno de los personajes de sus obras; para quien desconozca las declaraciones del autor en este sentido, no hay que olvidar que, en tanto que figura pública, como articulista y actor de fama, su persona y su vida son conocidas suficientemente y propician y confirman al mismo tiempo la búsqueda de paralelismos. Tal y como anunciaba Philippe Lejeune, la no afirmación de la identidad autor-narrador-personaje en la literatura íntima, determina la actitud del lector frente al texto literario, en esta ocasión, induciéndole a un juego constante de identificaciones y simulaciones.

Entonces, ¿por qué ese empeño de Fernán-Gómez por no reconocer o incluso negar las huellas autobiográficas?

Como en casos anteriores, no es suficiente prescindir sin más de la opinión del autor e imponer lo que nosotros consideramos prácticamente una evidencia. Siguiendo la lógica de Fernán-Gómez autor, veremos que en esta ocasión también tiene sus razones para no considerar sus obras como autobiográficas. Por un lado, todo autor es libre de pensar que la literatura autobiográfica, como tal, requiere o más bien *exige* un compromiso tanto con el lector de la obra como consigo mismo. Aunque se trate de un compromiso tácito en mayor o menor grado, es lógico que se plantee el que deba existir una intención explícita por parte del creador para escribir

[24] *El tiempo...*, I, pág. 137.

una obra autobiográfica -incluso enmarcándola, como hemos visto, en las obras de ficción-, y que ésta sea conocida y asumida por el lector.

Cuando en 1984 Juan Tébar se preguntaba por qué ese interés de Fernán-Gómez por rehuir los temas autobiográficos, más incluso en su vida que en su obra, el autor respondía:

> "En la obra es que tengo el proyecto de hacer en su momento una autobiografía. Y una aproximación a eso es lo que leíste en *Triunfo* [se está refiriendo a su artículo "¿Qué fue de aquella gente"]. Pero en *Las bicicletas*..., y en otras obras, no lo he explotado del todo, porque ése es otro género, y sigo teniendo el proyecto de hacerlo."[25]

Al distinguir entre la autobiografía propiamente dicha y lo que nosotros hemos denominado *"relato autobiográfico de ficción"*, Fernán-Gómez resaltaba una diferencia fundamental en el punto de vista del autor, es decir, la consciente y plena identificación entre autor-narrador-personaje como característica imprescindible del género autobiográfico, casi en contraposición a la simple "inspiración" en elementos autobiográficos:

> "En cuanto a las historias que cuento, por ahora prefiero contar historias de los demás, vistas por mí y con mi pensamiento, porque me gusta esa diferencia -que no sé por qué me gusta, no lo podría explicar-, que he notado en algunos escritores entre su autobiografía y las novelas que han hecho inspiradas en elementos autobiográficos, vamos..."[26]

El problema se solucionaría si en lugar de géneros distintos, se consideraran subgéneros de la literatura autobiográfica, englobados ambos en lo que en un principio definíamos como "literatura intimista".

Por otro lado, si, como veremos, la "remembranza" se erige en estímulo fundamental del proceso creativo del escritor Fernando Fernán-Gómez, significa que las huellas autobiográficas

---

[25] Juan Tébar, *Fernando Fernán-Gómez, escritor*... cit., pág. 58.

[26] *Idem.*

de su obra aparecen de modo casi inconsciente, e incluso podríamos decir que se limitan a aportar la inspiración necesaria para la creación artística, pero que, en muy pocas ocasiones, se re-crean intencionadamente por parte del autor. En sus propósitos no entra el escribir obras autobiográficas, y de ahí su predisposición a "huir" del género y también a desvirtuar y "literaturizar" un material que en principio calificaríamos como "real" -teniendo en cuenta que forma parte del recuerdo-. Por lo tanto, sería lógico definir su literatura más como "evocación" que como huella autobiográfica propiamente dicha; sin duda, una opinión compartida por el propio autor, quien reiteraba su opinión de que *Las bicicletas son para el verano* se ajustaba más a una obra *"ambientada"* en su adolescencia que no a un texto autobiográfico.

II. 1. 3. 2. Identificación autor-narrador-personaje

A pesar, sin embargo, de dichas reflexiones, y a pesar también del propio autor, ya hemos confirmado que es el lector quien tiene la última palabra, quien se enfrenta a la obra y quien especula constantemente con los paralelismos y semejanzas que cree adivinar entre sus páginas.

Como lectores, pues, se nos desvela el autor y no, precisamente, desde una única perspectiva, sino desde muy distintos puntos de vista.

Uno de ellos sería, indudablemente, en forma de identificación entre autor-narrador-personaje.

Por lo común, el reflejo del autor sobre alguno de sus personajes no suele ser unívoco, es decir, ni funciona de manera nítida como un solo doble que corra paralelo al autor, ni su presencia es incondicional. Si, por un lado, los personajes se crean desde la lógica del autor y, en consecuencia, puede que más de uno "adolezca" de sus mismos ímpetus e inquietudes, por otro, son sometidos también a su escepticismo, y surgen a menudo destemplados, sin que el autor se muestre adulador en exceso, pero tampoco se detenga demasiado en valorar y enjuiciar sus actuaciones.

Por otra parte, si la identificación entre el autor y el personaje se desarrolla desde diversos puntos de vista, la relación entre el narrador y el autor se muestra asimismo libre de toda "convención autobiográfica", es decir, no se atiene a los trámites de la pura identificación y, como veremos, a menudo se presenta como una tercera persona ajena totalmente a los vaivenes de los personajes. En el caso contrario, cuando existe una relación más directa entre el autor, el narrador y el personaje principal, como ocurre en *El viaje a ninguna parte*, la identificación no es

privativa de éste, sino que aparecen también semejanzas con otros personajes de la novela, complicando y a la vez desvirtuando el autobiografismo de la misma.

No obstante, cuando hablamos de identificación entre el autor y el personaje, nos referimos no sólo a las huellas autobiográficas sobre la vida personal de Fernando Fernán-Gómez, sino también a su propia visión del mundo, sus ideas en general, lo que podríamos llamar su filosofía, y, por otro lado, al modo en que se refleja en su obra su experiencia vital, esto es, la del testigo de una época determinada que corre paralela a su discurso artístico, integrado e influido como pocos por los propios avatares del país.

II. 1. 3. 3. La filosofía del autor

En 1986 Juan Tébar decía de *"nuestro suspicaz ciudadano"* que *"es casi un moralista. Desde luego, no es un súbdito. Evita juzgar pero denuncia. Es un escritor didáctico dubitativo. O sea, un filósofo"*[27].

La filosofía del autor, con la que ha recreado sobre todo sus ensayos y sus artículos periodísticos, se deja entrever asimismo en los personajes de sus obras de ficción; pensemos que incluso en los casos extremos, es decir, en las obras en las que Fernán-Gómez se aleja por completo de su propia realidad -entendiendo por ésta la recreación de su mundo profesional o, simplemente, el retrato realista-costumbrista que envuelve muchas de sus historias-, como podrían ser su novela *El mal amor* o su texto teatral *La coartada*, ambas de ambientación o carácter histórico, el autor reflexiona igualmente por boca de uno de los personajes, conduciendo la trama hacia uno de esos temas "comunes" que siempre le han interesado y que, como él mismo confiesa, son las cosas más importantes de su vida. Nos estamos refiriendo, por un lado, al tema del amor (motivo constante de reflexión que inspirará un ensayo como *El arte de desear*, y que tendrá una especial trascendencia en el desarrollo de su vida profesional), y, por otro, al que podríamos definir como "el eterno y más íntimo debate sobre la libertad del individuo" (el mismo

[27] Prólogo a *El vendedor*... ed. cit., pág. 19. Precisamente, acerca de la filosofía, es curioso que Fernán-Gómez la considere, junto a la poesía, *"los dos géneros más respetables de la literatura"*, en el sentido de que *"ambas tienen una aspiración a la síntesis. El filósofo intenta ofrecer un pensamiento, pero un pensamiento exclusivo, completísimo, y tiende a no expresar más que ese pensamiento, que en teoría tiene que ser nuevo en su momento, y sin adornos, sin alharacas, eso me parece dificilísimo, y respetabilísimo. A mí me parece que el señor que escribe una novela larga, larga, larga, es porque no ha podido expresar todo eso en un soneto de Juan Ramón"*. Fernán-Gómez a Juan Tébar, *Fernando Fernán-Gómez, escritor*... cit., pág. 85.

Fernán-Gómez ha afirmado acerca de la historia que desarrollaba en *La coartada*: "*Con ella me interesaba poner de manifiesto la idea de si uno debe seguir los dictados de su conciencia, o se debe amparar en un determinado grupo, en un dogma, en un partido político...*")[28].

II. 1. 3. 4. La experiencia vital

Respecto a la experiencia vital, citar, por una parte, el testimonio del artista y la incursión de su discurso en el marco histórico en el que se desarrolla su obra; esto es, el comentario de las circunstancias políticas, sociales o culturales que acompañaron su actividad profesional, y que en realidad no es más que la reflexión sobre su propio mundo, ya sea cinematográfico o teatral. Por otra, mencionar el testimonio del hombre y, necesariamente, hacer referencia a la Guerra Civil española como el acontecimiento que mayor impronta ha dejado en su pensamiento y en su obra, definiendo su trayectoria profesional, tanto en su labor interpretativa como en su faceta de escritor y director teatral o cinematográfico.

En este sentido, podemos aportar la opinión de Diego Galán y Fernando Lara a raíz de la presentación de su libro *18 españoles de posguerra*; volumen que reproducía las entrevistas realizadas a diversos personajes que, como Fernán-Gómez, habían vivido y sufrido las circunstancias de la guerra y habían iniciado sus actividades artísticas en fechas no demasiado lejanas a la misma (recordemos que Fernán-Gómez comienza su labor de meritorio a los pocos meses de estallar la contienda civil)[29]:

---

[28] Fernán-Gómez a Juan Tébar, *Fernando Fernán-Gómez, escritor*... cit., pág. 114. En dichas declaraciones menciona asimismo el tema del trabajo como una de sus preocupaciones fundamentales, y, por tanto, de especial relevancia en su producción artística: *"Es que el trabajo es a lo que uno dedica mayor cantidad de tiempo, sea voluntariamente, por vocación, o porque las condiciones le fuerzan a uno. Y no sólo por el tiempo que está trabajando, sino por el tiempo en que está pensando en el trabajo. Por eso, en lo que he escrito, siempre me ha interesado mucho que el trabajo exista, que los personajes trabajen o no... Si no trabajan, están calificados ya, o porque son vagos, o son hijos de ricos, o por cualquier otra razón, pero no abstraigo de la parcela de realidad que yo acoto para hacer la obra, esto del trabajo, porque señala, dibuja, dice algo sobre el personaje"* (pág. 50).

[29] En el libro se incluyen las entrevistas a directores-actores (Fernando Fernán-Gómez y Adolfo Marsillach); actores (Aurora Bautista, Fernando Rey, Alfredo Mayo, Francisco Rabal y José Luis López Vázquez); directores (J. A. Nieves Conde, Antonio del Amo, Rafael Gil, Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem y José María Forqué); y autores (Guillermo Sautier Casaseca, José López Rubio, Miguel Mihura, Antonio Buero Vallejo, Alfonso Sastre).

> "Rechazar globalmente una obra, considerar equivocada una trayectoria, eran posturas que se nos iban presentando como excesivamente fáciles. Cualquiera de estos criterios, referidos concretamente a una película, a una actuación o a una obra teatral, podía ser acertado; pero adquiría un matiz diferente al oír, de boca del autor, su propia impresión sobre el trabajo que había realizado. De este modo, aquella sorpresa, necesariamente humanista, cobraba mayor volumen en los casos de los personajes que habían perfilado y desarrollado su trayectoria profesional en los comienzos de la posguerra. En cualquiera de ellos, el hecho de la guerra civil y de esa posguerra había tenido una repercusión decisiva. Y aunque la reacción personal de estos hombres no estuviera siempre orientada en el mismo sentido, era curioso observar hasta qué punto les había resultado imposible la independencia creadora total, ya fuese desde la derecha o desde la izquierda."[30]

Si, como apunta José Romera Castillo, toda novela de los vencidos está teñida de rasgos autobiográficos (es curioso que ponga el ejemplo, entre otros, de Ramón Gómez de la Serna y Francisco Umbral, dos figuras especialmente vinculadas a la literatura y la vida de Fernán-Gómez[31]), podríamos preguntarnos ahora si ello condiciona también la presencia más o menos explícita de un compromiso ideológico del autor en su propia obra.

En el caso que nos ocupa, la posición ideológica de Fernán-Gómez ha levantado por sí misma una polémica y, en consecuencia, es lógico que sus manifestaciones artísticas se hayan visto envueltas en todo tipo de especulaciones en este sentido.

Hasta hace unos años, si en algo estaba de acuerdo la escasa bibliografía crítica sobre la obra de Fernán-Gómez, era en reconocer la ambigua actitud mantenida siempre por el actor, especialmente en un período tan significativo de la reciente historia española como la posguerra. Una actitud que se veía reflejada en su evolución como creador y que, en cualquier caso, evitaba las rotundas apologías políticas y las urgencias y necesidades con que parecían debatirse los nuevos tiempos.

---

[30] *18 españoles*... cit., págs. 9-10.

[31] "Signo Autobiográfico", en *La literatura*... cit., pág. 35.

Sin embargo, es una posición que debería ser matizada y no sólo porque, por una parte, no hay nada más lejos de su intención que ser partícipe de verdades dichas a gritos -a veces, ni siquiera de "verdades"- o de vociferaciones jactanciosas; sino porque, por otra, las críticas no se atenían del todo a la veracidad de los hechos.

Como dice Francisco Llinás, en España pocos intelectuales pueden presumir de un *curriculum* como el de Fernando Fernán-Gómez: ha interpretado y dirigido teatro, ha escrito novela, folletones para la radio, guiones de cine, series de televisión, ha publicado algunos versos y artículos varios, interpretado más de un centenar de películas y dirigido hasta el momento veinticuatro films... Y si todo ello ha configurado, indudablemente, una obra irregular, heterogénea y dispersa, por otro lado también ha significado, cuando menos, *"una aportación importante a la cultura española contemporánea"*[32].

No obstante, pese a esa amplitud y diversidad de trabajo y a pesar también de su compromiso como profesional y como individuo, Fernán-Gómez ha sido conocido popularmente, sobre todo, en su faceta de actor. También es cierto que cuando se ha dedicado a otras actividades lo ha hecho siempre con una discreción absoluta, casi excesiva, sin hacer ostentación alguna de su trabajo.[33] Así, igual que pasaron prácticamente inadvertidas películas como *El mundo sigue* o *El extraño viaje*, o algunos de sus estrenos teatrales como autor y director (piénsese en las pésimas condiciones en las que se estrenaron obras como *La coartada*, y *Los domingos, bacanal*), o incluso algunos de sus textos literarios (*El vendedor de naranjas*), se olvidaron también sus intervenciones en casi todos los proyectos arriesgados del cine español, en esos estimulantes productos "extraoficiales" que retaban valientemente la calidad y los sistemas de producción vigentes en la época; se olvidó su trabajo como director y actor en los montajes teatrales del Instituto Italiano de Cultura, donde llegó a organizar también las primeras proyecciones neorrealistas en nuestro país; no se volvió a hablar de lo arriesgado de firmar en 1962 la famosa carta colectiva a Manuel Fraga sobre las torturas en Asturias y por la cual su nombre fue vetado durante años[34]; no se reconoció, en fin, al intelectual, a la independencia de su

---

[32] Francisco Llinás, "Fernando Fernán-Gómez: un talento en la penumbra", *Liberación*, 7.XII.1984.

[33] Una excepción sería sin duda el enorme éxito alcanzado por el estreno de su obra teatral *Las bicicletas son para el verano*, pero incluso en este caso se trató de un éxito "condicionado", en el que influyó decisivamente la función teatral dirigida por José Carlos Plaza y la película de Jaime Chávarri.

[34] Fernán-Gómez ha escrito en sus memorias: *"Como resultado de aquello en la Dirección General de Seguridad me pusieron mala nota y, durante mucho tiempo, tener en regla mi documentación, salir de España, regresar a ella, fue un verdadero martirio. En Radio Nacional y en Televisión prohibieron mi nombre durante varis años. Como consecuencia de esto tampoco se me podía contratar, hasta que tiempo después Jaime de Armiñán consiguió que me levantaran el sambenito"* (II, pág. 166). Ayuda a la que se sumaría Alfredo Marqueríe, quien, tal y como recuerda Fernán-Gómez, se negó a borrar su nombre de las críticas, y Emilio Romero, que e encargó la dirección de una de sus obras teatrales. Jesús Angulo y Francisco Llinás, en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre*..., cit., pág. 256.

pensamiento y, por lo tanto, de su propia obra, y no sólo por parte de la cultura oficial del franquismo, sino por los que antes o después se declararon abiertos opositores al régimen.

Y siempre, en todo ello, el enorme respeto y la profesionalidad, la entrega máxima con que Fernán-Gómez se ha dedicado a su trabajo, mucho más difícil de mantener cuando, a falta de convicciones eternas, hay que aprender a luchar con el escepticismo.

En palabras de Francisco Llinás:

> "...Buena parte de su esfuerzo ha quedado en la penumbra, oculto por su brillante carrera como actor. Pero al rastrear esos largos años de esfuerzo, tan poco conocidos realmente, sorprende no sólo la entrega, el entusiasmo, de Fernando Fernán-Gómez, sino el rigor con que batalló en tantos campos, muchas veces silenciosamente o conocido sólo por sus amigos."[35]

Así y todo, es posible que la propia sinceridad del autor sobre el tema haya sido uno de los factores que más han entorpecido la visión de Fernando Fernán-Gómez como figura pública. Asumir y vivir las propias contradicciones no es tarea fácil, y cuando alguien lo consigue suele toparse con la hipocresía de los demás. Esa sinceridad, en ocasiones mal comprendida y peor aceptada, es, sin embargo, uno de los mayores atractivos de su personalidad y de su trabajo.

Como actor y como realizador cinematográfico, se le ha reprochado con frecuencia esa aparente facilidad con que ha compaginado sus trabajos *"al servicio del culto"*, cuando *"tuvo que vestir -no sólo físicamente sino espiritualmente- los disfraces que los guiones del franquismo le preparaban"*, con los realizados en una época ya secularizada, que se corresponde con su madurez, y en la que *"el personaje predomina sobre el hombre que lo interpreta y el actor vence a la estrella"*[36].

[35] "Fernando Fernán-Gómez: un talento...", art. cit.

[36] Carlos Álvarez, "Fernando Fernán-Gómez, actor español", *Liberación*, 7.XII.1984.

El problema es que esa distinción tan rotunda entre dos épocas (su trabajo durante el franquismo contrapuesto totalmente a la labor en democracia) simplifica peligrosamente el planteamiento, las circunstancias históricas y personales del autor y, como es natural, los resultados obtenidos[37].

Ya hemos visto que su participación en algunas de las películas más emblemáticas, por ejemplo, del cine religioso de la inmediata posguerra, o su aparición en el cine más ramplón del momento, incluyendo las comedias de costumbres, se conjuga con su vinculación directa a muchos de los intentos que se oponen a los modelos oficiales.

Actualmente, críticos como Julio Pérez Perucha subrayan precisamente que la actitud política y cultural que le lleva a trabajar, siendo ya un actor conocido, con los entonces directores noveles Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, es fruto de un claro posicionamiento que ya en 1945 lo vincula a proyectos como el *Espronceda* de Femán, a Enrique Herreros, Edgar Neville, Serrano de Osma, Llobet Gracia, y a todas las películas de los años cuarenta que mantuvieran cierta actitud de ruptura con el cine del franquismo. Teniendo en cuenta además que Fernán-Gómez no sólo participa como actor, sino que en algunos casos apoya los proyectos con sus propios ahorros[38].

Por otra parte, estrechamente ligado a esa "ambigua" actitud que le permitía trabajar en proyectos de toda índole, surgió también el tema de la irregularidad y heterogeneidad del conjunto de su producción artística. En su carrera como intérprete y director cinematográfico era evidente una discontinuidad que hacía difícilmente compaginable productos de demostrada calidad con películas de tan escasa ambición artística. Una polémica en torno a su filmografía (de signo totalmente opuesto a sus montajes teatrales), que poco a poco se haría extensible, como estamos viendo, a su trabajo de escritor, si cabe, más escurridizo y contradictorio.

[37] Un breve recuento de su producción más personal mostraría claramente cómo no ha habido un cambio cualitativo sustancial que permita diferenciar su trabajo en democracia. Su singularidad es absoluta. Por otra parte, tampoco sería lógica dicha distinción conociendo su carácter, su filosofía de la vida y su concepción artística, alejadas, en igual medida, de convencionalismos, tipificaciones o cualquier tipo de modismos. Véase Fernando Herrero, "Fernando Fernán-Gómez: un discurso global", en *Fernando Fernán-Gómez. Acteur*... cit., pág. 30.

[38] Pérez Perucha justifica incluso su participación en las películas del director cinematográfico Sáenz de Heredia, en cuanto el tipo de personaje de sus películas, tan próximas al sainete, coinciden a la perfección con el actor Fernando Fernán-Gómez. "Fernando Fernán-Gómez y el cine español de los años cincuenta", en *Fernando Fernán-Gómez. Acteur*..., cit., págs. 39 y 66.

A este respecto, Santos Zunzunegui opinaba, muy acertadamente, que la paradójica coincidencia en la carrera de Fernán-Gómez entre los trabajos cultos con otros mal llamados "alimenticios" se explica a la perfección si atendemos al hecho de que

> "...entre los montajes experimentales del Instituto Italiano de Cultura o *La sonata a Kreutzer*, por poner dos ejemplos rápidos, y esos personajes más o menos intrascendentes que llenan buena parte del cine español de los no muy felices años cuarenta y cincuenta, será justamente la calidad del trabajo profesional del hombre de teatro y de cine lo que tienda un lazo integrador."[39]

¿Las circunstancias políticas han sido en algún momento de su carrera factor decisivo para el desarrollo de la misma?

No podemos negar que la acción de la censura coartase algunos de su proyectos cinematográficos (*Manicomio*, *La vida por delante*, *El mundo sigue*, *El extraño viaje*, *La venganza de don Mendo*, *Mayores con reparos*, *Juan Soldado*) e impidiese la realización de otros (*La familia de Pascual Duarte*), y que la autocensura condicionara sus expectativas como creador (recordemos el mencionado caso de *Las bicicletas son para el verano*)[40], pero no todo es atribuible al "poder" -nunca mejor dicho- de las circunstancias. En 1973, la respuesta de Fernando Fernán-Gómez a Diego Galán y Fernando Lara sobre este tema era la siguiente:

> "¿No crees que tu simple presencia sirve como acta de acusación, como dato muy significativo ante lo que son el cine y el teatro españoles, en su diferencia con lo que deberían ser? Tu papel viene a ser como un catalizador de frustraciones, el de un talento casi destrozado por una época nada favorable.

[39] "Fernando Fernán-Gómez: un cineasta...", en *Fernando Fernán-Gómez. Acteur*..., cit., pág. 14.

[40] A este respecto, Jean-Claude Seguin subraya el hecho de que dos corrientes importantes del cine español ignoraran al actor, refiriéndose al film histórico de los años cuarenta, y al Nuevo Cine Español de los sesenta, paradójicamente, ambas alentadas por el régimen franquista. "Fernando Fernán-Gómez. Un acteur au service du renouveau du cinema espagnol", en *Fernando Fernán-Gómez. Acteur*..., cit., págs 107-108.

FERNÁN-GÓMEZ: Sí, mi nombre se utiliza últimamente para eso. Lo que no sé es si responde a toda la verdad, porque se echa de menos en esa estimación el detalle de que el señor Fernán-Gómez es un señor individual, con todos sus condicionamientos individuales e independientes de los del medio ambiente, muy complejos y definidos."[41]

Porque, aparte del medio ambiente, por utilizar sus propias palabras, está el individuo, y con él sus preferencias, su capacidad e incluso sus limitaciones:

"Yo insisto en recalcar que, en mí, prefiero ante todo la defensa de mi vida íntima sobre mi vida pública. Otro señor, en mis mismas circunstancias, seguramente hará una labor mucho más meritoria. Pero será porque no suscribe esta decisión mía de que si yo debo elegir entre las piernas de una señorita y el premio Nadal, opto por las piernas de la señorita. El que piense que el Nadal es mejor que las piernas de la señorita ya tiene que buscarse otras justificaciones. Yo, busco la de las piernas de la señorita."[42]

Por lo tanto, en lo que a su filmografía se refiere, no debería sorprendemos ver el nombre de Fernando Fernán-Gómez asociado tanto a algunas de las mejores películas de la posguerra como a otras de sus producciones más mediocres. Y ello porque, por un lado, no debemos olvidar las peculiares condiciones políticas y económicas en que se desenvolvía el cine de la época y, en concreto, en las que se desenvolvía el actor Fernando Fernán-Gómez, y, por otro, si compartimos con él su mismo sentido de la profesionalidad. Circunstancias éstas a las que ha hecho referencia en numerosas ocasiones:

"...estimaba y sigo estimando que hay que hacer de todo; en mi vida de actor siempre he aceptado todas las ofertas de trabajo, porque vivía d e

[41] *18 españoles...*, cit., pág. 24.

[42] *Idem.*

ello, veía desligado mi trabajo de mi personalidad humana, como individuo y de lo que pudiera pensar."

Y continúa:

"...me sentía completamente de acuerdo con las corrientes que iban contra el Régimen y, sobre todo, contra las costumbres, que siempre me parecen lo más importante, más que la política, del país."[43]

En todas sus declaraciones sobre el tema, el actor ha planteado siempre una clara diferenciación entre el profesional y el individuo, entre su trabajo como actor -al que no ha restado mérito fuera cual fuera el signo ideológico que lo sustentara, más bien todo lo contrario- y la visión personal de los hechos que interpreta. Pero, en cualquier caso, tanto en su profesión como en su propia vida, Fernán-Gómez se ha decantado, de manera significativa, más que por una abierta censura política, por la crítica de costumbres. Precisamente, la irónica y sutil crítica costumbrista constituye el medio expresivo que le es propio y que sustenta sus trabajos como director teatral y cinematográfico o sus textos literarios; es decir, todas las actividades que complementan lo que él considera su verdadera profesión, la interpretación, y a las que el autor se vincula de una manera diferente, o bien porque tiene en ellas una responsabilidad más directa, o porque puede dar rienda suelta a lo que llamaríamos su tendencia artística más personal.

Acerca de la citada frase de Fernán-Gómez, Santos Zunzunegui opina que

"Un examen atento de su obra cinematográfica confirmará la profunda verdad de la frase y ayudará a entender cómo la ferocidad en la descripción -siempre teñida de amabilidad para con las pobres gentes- de una sociedad, pudo pasar desapercibida en momentos en que se reclamaban ostentosas posiciones políticas fácilmente expresables en primer grado."[44]

---

[43] *Apud* Santos Zunzunegui, "Fernando Fernán-Gómez: un cineasta...", en *Fernando Fernán-Gómez. Acteur*..., cit., pág. 14

[44] *Idem*.

El sobrevivir[45], física y profesionalmente, en un medio cuando no hostil, prácticamente indiferente, justificaría de sobra una obra tan heterogénea y de tan diverso signo, pero también tan brillante y culturalmente rica. No en vano Fernando Fernán-Gómez ha sido considerado *"d'une certaine façon l'histoire du cinéma espagnol"*[46]. En palabras de Diego Galán:

> "A lo largo de cincuenta años de cine español la abundantísima carrera de Fernando Fernán-Gómez es paralela a la del propio cine. Desde lo peor a lo mejor, han estado unidos con mucha frecuencia. Pero no hay que ser un lince para imaginar que la presencia del actor ha dignificado buena parte de lo malo y ha aumentado los valores de lo bueno. El actor Fernán-Gómez ha sido y es un lujo para la desigual cinematografía que nos ha tocado en suerte."[47]

Si, como opina el mismo Fernán-Gómez, tanto la razón económica como su indudable profesionalidad han decidido su participación en todo tipo de proyectos -en cuanto a pluralidad ideológica y, casi como una consecuencia, en cuanto a la calidad del producto resultante-, no dudamos que, en cualquier caso, es el placer de la interpretación el que ha guiado en todo momento el trabajo profesional. Es, en opinión de Francisco Llinás, el actor que trabaja sobre todo para sí mismo:

---

[45] Citemos asimismo la opinión de François López, para quien: *"La crítica no siempre ha cumplido con su deber, ha habido una crítica maniqueísta, presentándonos a buenos y malos, encareciendo el valor de las películas de testimonio, de denuncia, pero es muy posible que el valor y la denuncia también se encuentren en otro terreno que en el del puro contenido, es decir, en la forma, en el juego con las formas que también puede ser revolucionario. Además no hay por qué oponer formalismo y denuncia, y aquel gran maestro del teatro de denuncia Bertolt Brech fue el teórico de la distanciación. Entonces parece ser que, si hay algo que permite definir una unidad en las múltiples facetas de Fernando Fernán-Gómez es que como actor, cuando dirige actores y cuando hace películas, cuando puede, no siempre, suele distanciarse de unas normas genéricas, a veces de otra manera, por ejemplo, haciendo el papel de ingenuo que descubre una realidad cotidiana increíble, etc.". Fernando Fernán-Gómez. Acteur...* cit., pág. 65.

[46] Palabras de presentación de Vincent Garmendia, Director del Instituto de Estudios Ibéricos e Ibero-Americanos de la Universidad de Burdeos, durante el Coloquio Internacional sobre Fernando Fernán-Gómez realizado en la mencionada ciudad francesa en 1985. *Fernando Fernán-Gómez. Acteur*..., cit., pág. 9.

[47] "Fernando Fernán-Gómez, el actor", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre*..., cit., pág. 138.

> "...Pero resulta sorprendente la entrega del actor a trabajos que, en principio, no parecen demasiado estimulantes. Hasta el punto de que donde más brilla el intérprete es -en mi modesta opinión- en películas "malas". En *El capitán Veneno*, en *La otra vida del capitán Contreras*, en *Balarrasa*, en *Morena Clara*... En muchos casos supo componer y dar vida a un personaje que carecía de toda entidad dramática, que, en el papel, no tenía la menor densidad. Quizás ello se deba no sólo a la profesionalidad de un actor sino que -al menos ésta es la impresión que nos da- Fernán-Gómez trabaja sobre todo para sí mismo."[48]

Por otro lado, trasladando la mencionada polémica sobre su posición ideológica a su obra literaria, recordemos que, en un texto tan significativo como *Las bicicletas son para el verano* su actitud más o menos progresista fue puesta en duda por la crítica, la cual llegó a identificar el pesimismo histórico permanente en toda la obra, con la resignación de los protagonistas y, por lo tanto, del propio autor. Sin pensar, con ello, que la toma de partido de Fernán-Gómez pueda transcurrir, como de hecho ocurre, por otra vía de expresión, y que *"lo que puede inducir al error, incluso a una ceguera deliberada, es el contraste de esa ideología profunda con el amor, el respeto y la solidaridad con los inocentes, con los compañeros de hambre, de incertidumbre y miedo que pueden llegar por las acciones de los dos bandos."*[49]

El compromiso del autor es fiel a su concepción del mundo, a su escepticismo y, en cierto sentido, a su propio recuerdo, poblado por las gentes que, como él mismo, pretenden sobrevivir y adaptarse, hacer soportable, por cotidiano, lo más hiriente e injusto de la vida, las épocas más difíciles y las circunstancias más adversas.

[48] "Fernando Fernán-Gómez: un talento...", art. cit.

[49] E. Haro Tecglen, Int. a *Las bicicletas*..., ed cit., págs. 35-36.

II. 1. 3. 5. La memoria

La memoria: el autor.

Como apuntamos inicialmente, la presencia de elementos autobiográficos en el texto implica también otra serie de problemas vinculados de manera directa con el proceso creativo, y, por lo tanto, con la psicología del autor.

Todo texto autobiográfico, independientemente de haber sido concebido de manera más o menos consciente, parte del mismo material de base, el recuerdo, y, en consecuencia, pone también en funcionamiento semejante capacidad intelectiva: la memoria. Tal y como el autor se deje guiar -o atrapar- por la memoria, se irá creando el texto literario, confirmando o desmintiendo en cualquier caso su ficcionalidad.

Utilizar la memoria ya sea en forma de estímulo o como parte integrante del proceso creativo, significa hacer uso igualmente de su poder de selección, de su absoluta parcialidad e incluso de su carácter de idealización. El hombre está "felizmente condenado" a recordar aquello que desea recordar, a servirse de la memoria como de una fuerza transformadora y a convencerse a sí mismo y a los demás de una realidad imaginada, más "re-creada" que "re-vivida". Conscientes, pues, del tamiz selectivo de la memoria es lógico que, como lectores, dudemos de la veracidad de lo que nos cuenta el autor en un texto autobiográfico, y ello con independencia de su "firme" propósito de atenerse a la verdad, pues se supone que es la sinceridad la que inspira en último término la decisión de un autor a enfrentarse a este tipo de literatura[50].

Al hablar de Fernando Fernán-Gómez, este planteamiento tendrá una especial validez cuando estudiemos sus memorias, *El tiempo amarillo*, un ejemplo indiscutible de literatura autobiográfica en cuanto el autor expresa una clara intención de recordar y contar su vida, su época, todo su mundo, pero en la que a la vez nos sitúa en esa eterna disyuntiva entre la ficción y la realidad.

En el caso de los relatos autobiográficos de ficción, la capacidad selectiva de la memoria funciona, si cabe, más inconscientemente, y de ahí que sea de especial interés detenerse en el estudio de los temas, acontecimientos o episodios de la vida de Fernán-Gómez; que centran el

[50] Aun considerando esa sinceridad impuesta, Nora Catelli, siguiendo el análisis de Paul de Man, considera el planteamiento totalmente invalidado desde el momento en que al comenzar la narración aparecen dos sujetos: *"un yo se presenta a otro yo, ambos intercambiables, ambos reemplazables precisamente por su heterogeneidad, porque son dos y no uno, porque no han coexistido ni en el tiempo ni en el espacio"* (págs. 17-18). Catelli llega a mencionar el neologismo acuñado por los hermanos Schlegel en 1799 en la revista *Athenäum*, "autopseustos", con el que hacían referencia precisamente a los mentirosos como uno de los posibles autores de autobiografías. *Op. cit.*, pág. 9.

discurso novelesco, es decir, de todo lo que nos cuenta el autor sobre sí mismo sin proponérselo, o, por lo menos, sin la intención de crear una obra autobiográfica. En este tipo de relatos la memoria dependerá en última instancia de cómo se enfrente el escritor al proceso creativo.

A tenor de las declaraciones de Fernando Fernán-Gómez, la memoria se erige en fuerza creadora fundamental, y, en este sentido, una de sus frases más significativas ha sido:

> "El trabajo del escritor requiere calma, tranquilidad, serenidad, es más sedentario, hay que reposarlo, recoger todos los recuerdos, imaginar. Es más adecuado para estar en un interior con un whisky o la bebida preferida y la amante asidua que viene de vez en cuando sin molestar demasiado."[51]

Recordemos, a este respecto, que a pesar de la temprana vocación literaria de Fernán-Gómez, éste siempre ha aducido, por un lado, el ritmo de vida propio de la juventud, mucho más inquieto y pendiente de las "exigencias" del momento, del día a día, y, por otro, su casi plena dedicación a la labor interpretativa, como imposibilidades para satisfacerla plenamente. Circunstancias y falta material de tiempo que desaparece con el paso de los años, cuando Fernán-Gómez cree que ha encontrado el momento adecuado para dedicarse a la escritura.

En estos últimos años, la tranquilidad y el sosiego de la madurez se han sumado sin duda a una acuciante necesidad de dedicarse a la literatura, y también, curiosamente, al insistente empeño del autor por *"recoger todos los recuerdos"*, por reconstruir todo lo que ha sido su vida. Ya citamos en el primer capítulo del presente estudio un párrafo extraído de sus memorias en el que opinaba que *"quizás deberían todas las personas tener en determinado momento de su vida una necesidad tan acuciante de rememorarla como ésta que tengo yo ahora, para que la vida no fuera pareciendo momento a momento a una muerte"*[52].

Si nuestra vida se crea en la memoria, es de esperar que el tiempo inexorable precipite la necesidad de recordar, y, por lo tanto, que el hombre se afane en la composición de toda su vida, o, más bien, en la "re-composición".

---

[51] Diego Galán, "El viaje triunfador de Fernando Fernán-Gómez", *El País*, 3.III.1985.

[52] *El tiempo...*, II, pág. 38.

Pero no debemos olvidar que la remembranza, a la que el autor se dedica de manera plena y consciente en la composición de *El tiempo amarillo*, ha sido también constituyente fundamental del proceso creativo desde sus inicios como literato. Un estímulo creativo que podríamos relacionar incluso con la mencionada imposibilidad del autor de hacer frente a los compromisos o encargos literarios que han sorprendido su capacidad inventiva, y que lo han obligado a presentar u ofrecer textos escritos con anterioridad. Porque, aparte del tiempo que cada autor invierta en la composición de sus textos, y que en el caso concreto de Fernán-Gómez sabemos, por sus propias declaraciones, que es una dedicación prolongada[53]; aparte también de su propio método de trabajo, guiado por una libertad creativa absoluta, pendiente únicamente del gusto y la apetencia del momento, pensemos que, en ocasiones, la misma fuerza creadora, la memoria, exige un especial ejercicio de concentración en el que el escritor hace abstracción de su propia vida, de su experiencia o de su mundo, e intenta crear en una difícil confusión entre la imaginación y el recuerdo. El escritor memorialista necesita tiempo, no sólo el necesario para activar la memoria y escribir a partir del recuerdo o sobre el recuerdo, sino también casi como un requisito para dedicarse a la literatura y disfrutar del placer del escritor.

A propósito de esa difícil conjunción entre la vida y la literatura, Eduardo Haro Tecglen definía el proceso de creación de los textos teatrales de Fernán-Gómez con las siguientes palabras:

> "Se ha dicho alguna vez de *Las bicicletas son para el verano*, que lo que sucede en la obra está sucediendo en la memoria del autor y no es una realidad sino una ceremonia de la rememoración: esa posibilidad se hace mayor cuando se leen obras como *La coartada* o como -en otra medida y con otro alcance- *Los domingos, bacanal*, en la que lo que se ve suceder está continuamente mentido y desmentido y hay siempre un doble o triple fondo.[54]

[53] Acerca de la "laboriosidad" de su trabajo como escritor, véase Fernando Fernán-Gómez a Javier Goñi, "Fernando Fernán-Gómez: *Soy un escritor frustrado*", *Diario 16*, 10.II.1985.

[54] Int. a *La coartada*, ed cit., pág. 16.

Un hecho que apuntaba igualmente la posibilidad

> "...de que influya en todo este juego la primordial condición biográfica de Fernando Fernán-Gómez como actor -una manera de incorporarse a la ficción viendo las cristalizaciones alotrópicas posibles de una misma realidad, una forma de mentir sin mentir, puesto que se sabe que el actor está mintiendo- y la de rebuscar en los otros grandes autores-actores de estos y otros tiempos esa misma huella."[55]

Es decir, también bajo este enfoque es posible que el actor prevalezca e incluso condicione decisivamente la labor del dramaturgo y, en general, del escritor (recordemos que el actor, en cuanto *"intérprete de sí mismo"*, influía ya directamente en el autor memorialista). Es posible que, en este caso, se traslade el poder de la interpretación, es decir, la capacidad de reflejar y verse reflejado en otro -la magia de la empatía-, a la concepción literaria, en la cual llega a primar asimismo esa doble visión que multiplica las perspectivas y, por lo tanto, relativiza y pone en duda la veracidad de nuestra conducta, nuestras opiniones, del sentido último de la existencia. El texto surge, pues, más que como realidad, como proceso de rememoración, en el que lo que sucede unas veces es verdad y otras mentira (como también a veces es realidad y otras ficción).

Desde esta premisa es lógico de nuevo que sus textos no se ajusten nunca de manera rigurosa a los cánones realistas.

La memoria: el lector, el personaje y el texto.

Por otra parte, la importancia de la memoria trascenderá en ocasiones el papel de partícipe indiscutible de la creación, y, en consecuencia, su relación directa con el autor-actor, para convertirse en pieza clave para el lector o espectador (el papel de la memoria histórica, tan importante en algunos de sus mejores trabajos cinematográficos -*Mambrú se fue a la guerra*-, será fundamental asimismo en un texto dramático como *Las bicicletas son para el verano*), para el propio personaje de ficción (piénsese en el protagonista de *La coartada*, Esteban Maffei, o en

[55] *Ibidem*, págs. 16-17.

el Carlos Galván de *El viaje a ninguna parte*) o para la estructura interna de la obra (el tiempo como elemento fundamental de la composición textual[56]).

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[56] Tema vinculado igualmente con la estructura cinematográfica con la que se conciben muchos de sus textos literarios.

> "Fernando Fernán-Gómez, concluimos, es hoy un personaje privilegiado, y reconocido, quizá más en la corteza que en el interior. Libros, entrevistas, autoconfesiones, han matizado su figura artística y humana, pero, a mi juicio, lo esencial sigue faltando, quizá porque atisbar la poética inaccesible que caracteriza toda su obra -unida a su persona- sea cuestión de encontrar otra poética paralela."[57]

II. 2. HACIA UNA POÉTICA PARALELA.
UN ESTILO DIFÍCILMENTE CLASIFICABLE. EL CONCEPTO DE REALISMO.

En 1985 Fernando Herrero planteaba la necesidad de realizar el estudio global de la obra de Fernando Fernán-Gómez desde un doble parámetro: por un lado, desde el resultado total de su discurso estético, tan plural y dilatado en el tiempo, y por otro, desde la influencia que determinados hechos sociales e históricos, personales y psicológicos tenían en el conjunto de una obra comunicada.

"No se puede comprender la obra fílmica de Fernando -argüía Herrero-, *sin integrarla en el discurso personal, en el doble parámetro del tiempo y la multiplicidad de su testimonio estético"*[58]. Y con ello hacía referencia tanto a las influencias literarias y, concretamente, teatrales, que de manera ostensible mostraba su producción fílmica -como realizador y como actor[59]-, como a un discurso artístico absolutamente hispánico que nacía y crecía con los avatares

[57] F. Herrero, "Fernando Fernán-Gómez: un discurso global", en *Fernando Fernán-Gómez. Acteur...* cit., págs. 33-34.

[58] *Ibidem*, pág. 24.

[59] En opinión de F. Herrero, el teatro, la escritura, forma parte de un mundo que se refleja en algunas de sus películas propias y también en muchas de sus interpretaciones: *"el personaje de* El espíritu de la colmena *de Erice sólo podría ser él, y en su trabajo se encuentran presentes, no sólo la técnica y la experiencia de un actor, sino ese algo que hace que éstas sólo sean unos datos más, no los más relevantes. La presencia del actor es producto de unas vivencias que el paso del tiempo procura y que se incorporan a la propia corteza humana, a la esencia del actor-personaje, ficticio y real al mismo tiempo"*. *Idem*.
Véase asimismo M. Vidal Estévez, "El cuerpo del autor", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre*..., cit., pág. 84.

del país. Un mundo que de una u otra forma había marcado su obra, hasta el punto de que *"la ambivalencia de riqueza y miseria de nuestro arte, de independencia y sumisión, de alimentario y personalismo, nadie lo ha representado mejor"*[60].

Abordemos, pues, el primero de los aspectos:

¿De qué manera podemos integrar la multiplicidad estética en el discurso personal de Fernando Fernán-Gómez?

II. 2. 1. Una obra comunicada

II.2.1.1. La concepción poética: la relación indisociable actor-realizador-escritor

En un principio corroboramos la opinión de Fernán-Gómez de que su labor en el campo de la interpretación es la actividad que mejor le define, con la que se siente más identificado, y también desde la cual ha concebido su incursión en otras actividades "complementarias" como han sido la dirección teatral o cinematográfica y la literatura.

Al menos en dos ocasiones hemos citado esa peculiar relación actor-realizador-escritor. En un caso, cuando hablamos del proceso creativo y la posible influencia del actor, en cuanto "intérprete de sí mismo", con el autor memorialista. En otro, Eduardo Haro Tecglen se refería a la gestación de sus obras teatrales y mencionaba asimismo la peculiar condición biográfica de Fernán-Gómez como actor en relación a una peculiar manera de enfrentarse a la ficción: *"...viendo las cristalizaciones alotrópicas posibles de una misma realidad"*, y, en consecuencia, plantear el juego de la vida, de la propia existencia, como una confusión inevitable entre la verdad y la mentira, entre los sueños y la realidad.

También hay quienes piensan, como Alberto Fernández Torres, que la versatilidad de Fernán-Gómez, es decir, la facilidad con la que se ha enfrentado a muy distintos géneros y medios expresivos, responde a una concepción humanística del arte. Con el expresivo título de "Retrato del autor inexistente" el mencionado crítico resalta la falta de intención autoral de todas sus creaciones, tanto cinematográficas como puramente literarias, e incide en su peculiar relación con

[60] F. Herrero, *Ibidem*, pág. 25.

la Literatura, presentando su obra como resultado de una trayectoria cultural "*cuasi-renacentista*"[61]. Su vida y su obra se enfrentarían, pues, a una visión del arte basada en la complementariedad y amplitud de las disciplinas, y, en consecuencia, hablando ya de un ámbito más concreto, en la mezcla y superposición de medios y de géneros, hasta llegar a una verdadera "contaminación" como característica fundamental del trabajo creativo.

Indudablemente, lo que siempre prevalece es la propia concepción del arte, entendido y vivido más como medio que como meta a alcanzar -y mucho menos para alcanzar reconocimiento unánime-. En Fernán-Gómez parece primar el placer de crear, es decir, el disfrute sincero de todo el proceso de creación, sobre el resultado, la obra en sí"[62]. Es, en palabras de Vidal Estévez, *"la voluntad del 'hacer' antes que la ilusión del 'decir'"*:

> "El afán con el que [Fernán-Gómez] ha desarrollado su obra no parece haber sido la búsqueda y el perfeccionamiento de un estilo, o de una escritura, ni un deseo de autoría más o menos elitista y demiúrgica, sino la productividad en su más pura y estricta materialidad, la voluntad del *hacer* antes que la ilusión del *decir*."[63]

De ahí que nos sea prácticamente imposible hablar de un deseo por establecer un estilo coherente y unitario, y de ahí también que Fernán-Gómez muestre esa curiosa "indecisión genérica" a la hora de enfrentar el proceso creativo de algunas de sus obras -paradójicamente, sus mejores textos literarios-. Nos referimos a *Las bicicletas son para el verano*, *El viaje a ninguna*

---

[61] Alberto Fernández Torres, "Retrato del autor inexistente", *Contracampo*, núm. 35 (Primavera, 1984), págs. 32-38).

[62] En diversas ocasiones Fernán-Gómez ha reivindicado la diversión, el propio placer, como fin último de la vida, y, en consecuencia, como elemento sustancial de la cultura y el arte. Según su opinión, fue el "divertimento" lo que le llevó a dedicarse a trabajos marginales a su oficio de actor, y, por lo tanto, lo que ha inspirado en todo momento sus proyectos como director cinematográfico y sus obras literarias: la producción artística de un moralista que preconiza la felicidad como bien supremo (Véase F. Fernán-Gómez, "En defensa de la alegría", *Diario 16*, Sección "Gente alrededor", 19.VIII.1985). A este respecto, en el prólogo a *El vendedor de naranjas*, Juan Tébar afirmaba: *"Si el moralista preconiza la felicidad como bien supremo, y señala como malo todo aquello que dificulta, aleja, arrebata la felicidad, o impide al hombre conseguirla, ¿será restrictiva su moral? [...] Si la felicidad que desea y predica para el hombre el satírico moralista Fernán-Gómez tiene mucho que ver con la alegría, desde luego tendremos ya absolutamente claro que su ciencia de las costumbres está muy lejos del fanatismo, la represión y la severidad"*. Ed-cit., pág. 36.

[63] "El cuerpo del autor", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 77.

parte y *El mar y el tiempo*, las cuales, tal y como ha comentado el autor, o bien se han debatido desde un principio entre el guión cinematográfico, la obra teatral o la novela, o han conocido diversas versiones o adaptaciones una vez publicadas o estrenadas en la gran pantalla[64]. *El viaje a ninguna parte*, por ejemplo, aunque se concibió en un principio como guión cinematográfico, resultó ser un estupendo y entretenido folletín radiofónico que, poco después, sería publicado como texto novelado y, por último, fue adaptado al cine.

Precisamente acerca de la novela opinaba Francisco Umbral:

> "Fernando escribió para la radio una novela cinematográfica sobre el teatro, reuniendo así todos los géneros narrativos posibles, como es habitual en él, que sin duda practica la filosofía, aunque nunca se la haya formulado, de que el género es el hombre. [...] Fernando sigue machihembrando los géneros como ha machihembrado siempre su vida."[65]

El único modo que tiene Fernán-Gómez; de disfrutar de la literatura y el arte en general es evitar, caer en la rutina, huir de lo consabido y, al mismo tiempo, de todo aquello que pueda coartar o condicionar su libertad creativa, su total independencia (tanto de obra como de pensamiento). El arte se plantea, pues, no como perfeccionamiento de un estilo, sino como búsqueda incesante, como un desafío que pone a prueba la creatividad, la imaginación, la capacidad inventiva..., en fin, la libertad del creador.

Y si ello conduce, necesariamente, a falta de globalidad de conceptos, esquematismo o planificación -y en consecuencia, a la imposibilidad de reducir el conjunto de su producción artística a un único modelo y a una única valoración-, la singularidad e irreductibilidad del autor y de la obra también tienen su lado positivo, en la medida en que aportan la riqueza y generosidad de lo heterogéneo, de la pluralidad y del polimorfismo. En este sentido, si hay algo que desde un punto de vista estilístico identifique o reconozca al autor en su propia obra es precisamente su carácter de obra abierta, las constantes influencias de medios y géneros que caracterizan sus variadas manifestaciones artísticas[66].

---

[64] Véase II.1.3.l., pág, 278.

[65] Prólogo a *El viaje a ninguna parte*, ed cit.

[66] Otra cuestión es que un autor que se ha dedicado a tantas actividades, que ha conocido de manera directa prácticamente todas las facetas del mundo de las bellas artes, pueda sentirse plenamente satisfecho de todos y cada uno de sus trabajos.

Veamos ahora cómo esa relación peculiar entre el actor, el realizador y el escritor incide en el proceso creativo de sus obras literarias, condicionadas tanto por el contacto con diversos medios expresivos como por los diferentes géneros a los que el autor se ha dedicado en cada uno de ellos.

II.2.1.2. La interrelación genérica

La prosa periodística como prosa de creación.

Pensando en el proceso de creación del que nos ha hablado el propio Fernando Fernán-Gómez, esto es, de que su literatura parezca ceder siempre a una libertad creativa absoluta, desvinculada de toda convención, expectativa y moda, y, por otro lado, que surja como una reposada reflexión sobre el recuerdo, es difícil imaginar que nuestro autor se haya dedicado también a lo que él considera otro de sus géneros favoritos: el artículo periodístico.

Resulta igualmente paradójica la opinión de Fernán-Gómez de que haya sido precisamente el carácter de urgencia, de necesidad, de trabajo de encargo, lo que más le ha atraído de su labor de articulista, un trabajo al que cedía una pereza "innata" que Fernán-Gómez considera uno de los atributos de su carácter -"pereza" que se desvela tan confusa y contradictoria como su "eterna afición a la literatura"-.

No obstante, la prosa periodística encierra algo más que una disciplina o un peculiar hábito de trabajo. Por una parte, Fernán-Gómez se ha confesado un lector incondicional de los artículos en prensa desde que era joven, y, en este sentido, son elocuentes sus propias palabras:

> "Siempre he encontrado en ellos, aparte de temas interesantes y bellezas de estilo, algo que, lo reconozco, es lo contrario de lo que debe buscarse en los periódicos, pero que a mí me satisface hallar: un modo de evadirme de lo cotidiano."[67]

Pero, más allá de la atracción por lo que denominaremos "literatura de lo cotidiano", el *"enorme placer"* que el autor dice encontrar en la elaboración del artículo, en pensarlo,

[67] "Artículos", Sección "Impresiones y depresiones", *El País Semanal*, 9.VIII.1987.

rectificarlo y darle su forma definitiva, pensamos que no puede superar, sin embargo, el placer que supone dar rienda suelta a su faceta de gran conversador: *"Considero además los artículos literarios de la Prensa un sucedáneo de las tertulias, a las que tan aficionado fui"*[68]. Fernando Fernán-Gómez considera que hoy por hoy la prensa escrita es la única manera de escuchar a alguien sin interrumpirle y sin que le interrumpan los demás, la única en que *"a uno mismo puedan escucharle algún razonamiento continuado o de que le permitan enhebrar un recuerdo de principio a final"*:

> "Recordaba y añoraba yo aquella vieja tertulia del Gran Café de Gijón en la que podía haber grandes silencios tras minutos de vociferación común, y en la que se jugaba al ajedrez y se intrigaba y se dialogaba placenteramente y se aprendía cuando a ella se acercaban los maestros."[69]

Sin embargo, el interés de nuestro autor por el artículo no se queda tampoco en un deseo de "conversar" con el lector; este tipo de prosa que semeja capítulos breves en los que domina la variedad, la concisión y la claridad, se acomoda perfectamente tanto al tipo de composición literaria que él mismo cultiva, como a sus propuestas cinematográficas. Sus novelas, sus obras teatrales, sus ensayos y sus películas se conciben y se presentan de manera fragmentaria, como episodios breves que se continúan y que en realidad podrían ir mucho más lejos de lo que el autor considera el final de la historia.

A este respecto, es curioso que el propio realizador haya calificado un film como *La vida por delante* de "*película-friso*", un film que ni empieza ni acaba, sino que podría continuarse analizando siempre la misma situación -posibilidad que, efectivamente, será aprovechada en *La vida alrededor*-[70]; la misma característica que Ramón Bellas apuntaba para la obra teatral *Las bicicletas son para el verano*, en el sentido de que *"su estructura en rápidas escenas costumbristas, a las que asistimos muy a gusto, podría alargarse hasta el infinito o acortarse*

[68] *Idem*.

[69] *Idem*.

[70] Fernán-Gómez a Antonio Castro, *El cine español en el banquillo*, Valencia, Ed. Fernando Torres, 1974, pág. 151.

con tal que mantuvieran la mencionada simpatía"[71] -también en este caso hubo "prolongación" del texto teatral: el mencionado artículo de Fernán-Gómez publicado en *Tiempo de historia* en 1982 y titulado "¿Qué fue de aquella gente?"-.

Incluso cuando el autor ha mencionado algunas de sus lecturas preferidas ha citado, entre otras, novelas de Victor Hugo y Walter Scott, *"que, además, por tener temas itinerantes, muy fragmentados, son muy apropiados para el cine y las series de televisión"*[72]. Es decir, ha subrayado sobre todo las posibilidades cinematográficas de estas obras literarias, incidiendo precisamente en el fragmentarismo, el capítulo breve, la concisión. Las mismas características que Fernán-Gómez elogiaba de las viejas tertulias, o de la prosa itinerante, variada y espontánea de los artículos periodísticos[73]. Bloque en el que se incluiría también uno de los géneros literarios a los que más se ha dedicado Fernán-Gómez, tanto en el cine como en el teatro y la literatura en general, el género picaresco, pues éste se presta igualmente a esa estructura abierta, episódica, envuelta en lo que son retazos de vida[74].

Siendo así, es posible pensar que las "posibilidades cinematográficas" que brindan determinadas obras, es decir, la visión del cineasta, ha podido influir decisivamente en sus gustos o aficiones literarias, o incluso ha podido condicionar su concepción poética. Pero no nos interesa tanto averiguar el alcance de tal influencia, sino evidenciar el discurso global en que se desarrolla su propuesta estética; evidenciar que el actor nunca se mantiene al margen de su labor como escritor, y que las relaciones entre los diferentes medios son patentes y al mismo tiempo imprescindibles para la comprensión general de su producción artística.

---

[71] Crítica del estreno de *Las bicicletas..., Reseña* (Julio-Agosto 1982), núm. 139, pág. 25.

[72] Fernán-Gómez a Emilia Levi, "El teatro en España cuida más el escaparate que a los actores", s.d., 22.VIII.1984.

[73] Es curioso incluso que cuando en 1990 Fernán-Gómez publicaba en *El País Semanal* un artículo dedicado al libro de Antonio Gómez Rufo, por entonces recientemente publicado, *Berlanga, contra el poder y la gloria*, elogiara ante todo la amenidad y la diversidad con que el autor había sabido prender y mantener la atención del lector, definiéndolo como una especie de "*libro-tertulia*", en la que *"el autor asume no sólo la función de escritor, sino la de organizador y también [...] la de moderador"*. "Contra el poder y la gloria", Sección "Impresiones y depresiones", 10.VI.1990.

[74] Recordemos que Carlos F. Heredero señalaba precisamente entre las características más peculiares de una película como *El malvado Carabel* una *"irregular configuración narrativa"*, que *"confirma que en el cine de Fernán-Gómez la escena tiene prioridad sobre el relato y la secuencia, aislada, frecuentemente convertida en un bloque con autonomía propia, se impone por encima de la organización del discurso"*. "Los caminos del heterodoxo", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 26.

De este modo, si el director de cine se explaya en influencias literarias que más de una vez lo han vinculado al cine francés, el escritor se envuelve de una noble retórica que en ocasiones recuerda la oratoria teatral, o se empeña en subvertir el tiempo y en trasladarnos en rápidos *flash-backs* de unas páginas a otras. No es improbable que, además, a la estructura cinematográfica se sume una especial visualización de los diálogos, ni que, refiriéndonos ya al tema concreto que nos ocupa, la lectura se convierta en una sucesión de escenas, en "planos" que se alargan o se acortan como la propia vida. De hecho, el final de las novelas de Fernán-Gómez sitúa al lector ante las mismas expectativas que las películas ofrecen al espectador cinematográfico. La vida sigue, pero quizá el autor nos haya ofrecido lo más interesante o lo más arriesgado, o tal vez sólo se haya detenido en el principio de la aventura, y nosotros, el público, debamos imaginar lo bueno o lo malo que puede tener la vida después del matrimonio, que es precisamente el fin al cual nos tenían acostumbrados los realizadores de la época.

En el proceso creativo se conjuga, por lo tanto, la visión del cineasta y la experiencia del lector apasionado o del actor, tal y como en otras ocasiones la literatura ha definido y determinado el resultado final del trabajo cinematográfico"[75].

La prosa periodística como prosa de creación se integra en el conjunto de su discurso estético y artístico, y el único planteamiento posible es el estudio de las constantes influencias de una obra comunicada.

La hibridación de medios.

Basándonos, pues, en las múltiples influencias entre las que se mueven sus proyectos creativos, hablaríamos tanto de la "teatralidad" presente en muchos de sus films como realizador,

[75] Podemos imaginar hasta qué punto la literatura ha determinado su trabajo de actor cuando oímos hablar a Fernán-Gómez de su método de interpretación, de cómo ha preferido siempre la concentración y la precisión a lo puramente comunicativo, el trabajo "desde dentro" a la exhibición espectacular (de ahí también su progresivo alejamiento del teatro, siempre de cara al público, y su plena dedicación como actor cinematográfico), y, sobre todo, cómo su preparación ha consistido, más que en intentar comprender al personaje, en leer aquello que se suponía que podía leer: *"Si hacía de cura, leía libros de mística. Si hubiera tenido que hacer de Napoleón (cosa improbable) jamás habría leído una biografía del emperador sino* El príncipe *de Maquiavelo"* (Véase Francisco Llinás, "Fernando Fernán-Gómez: un talento en la penumbra", art. cit.). Idea en la que insistía al explicarnos cómo se documentaba a la hora de preparar un personaje: *"leer lo que podría leer en la época en que vivió el personaje y prescindir en lo posible de cualquier otro tipo de lectura; leer lo que quizá pudo leer él"* ("Maneras de leer", *El País Semanal*, Sección "Impresiones y depresiones", 12.VI.1988).

como de la indudable influencia cinematográfica de su obra literaria, incluidas novelas y textos teatrales.

En el primer caso, es decir, respecto a sus películas, se trata, sin duda, de un apego consciente a la dimensión literaria, pero no sólo porque buena parte de sus películas sean adaptaciones literarias de textos dramáticos, cuentos y novelas, o sean también versiones filmadas de sus propias obras. La "teatralidad", elemento sustancial de la propuesta estética, se evidencia asimismo a través de ciertos mecanismos de representación. Así, la dirección de los actores supone en ocasiones una clara apuesta por la retórica teatral, por la comicidad virada hacia la exageración y, en consecuencia, por la ruptura del naturalismo[76]; aparte de constatar igualmente una clara apuesta por el texto y por el intérprete, erigidos ambos en base fundamental del trabajo creativo (no exactamente en detrimento de la "forma", sino más bien de la "puesta en escena"[77]).

En cuanto a su teatro, como "teatro de autor", hace prevalecer igualmente el texto y el actor como las piezas claves del espectáculo. Pero, sin olvidar que su concepción poética se debe ante todo a la formación clásica del autor, es posible también rastrear la influencia cinematográfica a través de la estructura interna de sus obras, cómo éstas se desarrollan y se enlazan con frecuencia en forma de escenas breves y concatenadas que recuerdan las secuencias cinematográficas, y, en un caso como *Las bicicletas son para el verano*, en un peculiar tratamiento espacio-temporal"[78].

---

[76] En opinión de Vidal Estévez, *"de distintas maneras, en uno o varios momentos, a través de un personaje principal o no, nunca falta esta señalización explícita de un modo, llamémoslo anómalo, de interpretación. Los innumerables gritos que sazonan* Mambrú se fue a la guerra*; algunos de los momentos de* El viaje a ninguna parte *[...]; así como el personaje que representa Rafaela Aparicio en* El mar y el tiempo*, sin olvidar la menor, pero no anodina,* Fuera de juego*, provocaron en el espectador ese efecto "chirriante" y "desagradable" según algunos, pero que debido a su manifiesta teatralidad trasciende la transparencia del naturalismo y rompe con la manera plácida de inscribir la mirada del espectador en el relato"*. "El cuerpo del autor", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 86.

[77] Véase Fernán-Gómez a Santiago Tarancón, "Fernando, Fernán-Gómez. Reconciliarse con el público" (art. cit.), y los propios artículos del autor sobre el particular publicados en *El País Semanal*: "Los clásicos y el humor" (31.XII.1978), "Viejas tendencias" (7.XII.1986), "El ocaso de las novedades" (14.XII.1986), "Experimentos teatrales" (21.XII.1986), "Texto y decorado" (8.VII.1990).

[78] Cuando José Carlos Plaza dirija el montaje teatral de *Las bicicletas son para el verano* en 1982, hará hincapié en que uno de los problemas que hubo de solventar en cuanto al texto dramático de Fernán-Gómez fue la de inventar algunas escenas de enlace, de unión, de las que carecía un texto que parecía más próximo a un guión cinematográfico que a una obra teatral. Véase "En defensa del trabajo en equipo", *Primer Acto*, núm. 195, Septiembre-Octubre, 1982.

Influencias que, como hemos dicho, no son privativas del medio teatral, sino que afectan a toda su literatura, sea cual sea el género de que se trate. Prueba de ello sería comprobar cómo las adaptaciones cinematográficas de sus novelas *El viaje a ninguna parte* (1986) y *El mar y el tiempo* (1989), no han planteado tampoco ningún problema a la hora de traducirlas en imágenes.

II.2.1.3. Un único creador

La contaminación entre los diferentes medios expresivos que caracteriza sus diversos proyectos artísticos se justifica a sí misma atendiendo a la mencionada versatilidad del autor, y, por lo tanto, a la lógica interferencia entre unos trabajos y otros, más tratándose de actividades artísticas relacionadas. Ésta sería, sin duda, la explicación más sencilla. Pero sin necesidad de descartarla, es posible también que tal contaminación, que afecta, como hemos visto, al texto desde el mismo proceso creativo, sea analizada a partir de otros planteamientos. Ya hemos apuntado, por ejemplo, la opinión de Vidal Estévez, según la cual Fernán-Gómez parecería estar más pendiente de lo que cuenta que de cómo contarlo, y, realmente, aun siendo una afirmación que debería ser matizada, sí respondería a la globalidad de su obra, más definida, como sabemos, por la heterogeneidad, el elemento disímil y contradictorio, que por un estilo común y definido. Cualidad que, por otra parte, encajaría perfectamente en un autor que nunca se ha considerado como tal y que ha impuesto en todos sus textos -como en los diferentes órdenes de su vida- una irreductible individualidad, alejada por completo de cualquier sistematización de tipo convencional[79].

Una "despreocupación" formal que en cierta medida contrastaría con el tratamiento temático, al cual el autor se dedica en principio con mayor interés o, simplemente, donde se puede observar una cierta continuidad. Pues, a pesar de la especial concepción poética de Fernán-Gómez, basada en la variedad y la libertad creativa, a pesar incluso de las intenciones del propio autor, sí es posible trazar una coherencia temática en el conjunto de su obra; cosa que no ocurre desde un punto de vista formal, en el que prevalecerían los *"mecanismos de hibridación"*, por utilizar la terminología de Santos Zunzunegui[80]. En este sentido, no olvidemos que anteriormente

[79] Paradójicamente, un año después, parte de la crítica cinematográfica resaltaría el carácter de "teatro filmado" de la versión al cine de la misma obra, subrayando una peligrosa fidelidad en su adaptación a la gran pantalla. Véase Miguel Bayén, "Las ilusiones perdidas", *Cambio 16*, núm. 634, Enero, 1984, pág. 88.

[80] "'Vida corta, querer escaso' o los felices sesenta según Fernando Fernán-Gómez", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., págs. 57-58.

hemos hablado de un elemento vertebrador de todo su universo literario, la huella autobiográfica, y aunque la hemos vinculado más al proceso creativo propiamente dicho, está claro que tendrá una impronta fundamental en el ámbito temático. Por otra parte, también sabemos que en los que hemos denominado sus trabajos más personales como realizador -en cuanto a más reconocidos por la crítica especializada- y en sus textos y montajes teatrales hay una apuesta clara del autor hacia el texto -"teatro de autor" y "cine de autor"-, y quizá eso nos podría hacer pensar también en la citada preponderancia del fondo sobre la forma.

Sin embargo, tal imbricación de medios parece responder a algo más que a un desaliño formal, a un cierto desinterés o a un descuido por cómo contar las cosas, independientemente de las posibles relaciones suscitadas por su trabajo en actividades artísticas variadas y complementarias.

La vena de estirpe dramático-literaria que caracteriza buena parte de sus películas, y que en términos estilísticos supone un cierto grado de identificación entre lo representado y la representación, adquiere una nueva dimensión si relacionamos las rupturas formales o los quiebros estilísticos con la intención expresa del autor de trastocar la normativa de la narrativa clásica. Se podría afirmar incluso que si existe una preocupación estética que asome con mayor o menor protagonismo en toda su obra, sea cual sea el medio artístico de que se trate, es el propósito del autor de comprometerse y, al mismo tiempo, distanciarse de las normas genéricas.

Dicho compromiso sería, naturalmente, con la tradición escénica de raigambre realista-costumbrista; y, en cuanto a la distanciación, ésta se establecería, por un lado, en términos estilísticos, es decir, desde un punto de vista formal, y, por otro, -lo analizaremos más adelante- desde un punto de vista temático. El realismo es, a la vez, el punto de partida indispensable y el objetivo a superar, para lo cual el autor se sirve tanto de la ironía, de la socarronería más o menos mordaz, como de la teatralidad.

Es curioso que cuando Fernán-Gómez ha querido realizar un trabajo mucho más cuidado formalmente, más académico -caso, por ejemplo, de *Mi hija Hildegart* (1977)-, ha modificado ostensiblemente su habitual registro de expresión y el resultado ha sido frío e impersonal en exceso, no sólo en la forma de contar la historia, sino en la historia misma[81]. El director no parece

[81] Recordemos que las críticas del estreno hacían referencia tanto al excesivo academicismo (Ramón Freixas hablaba de *"...un film errado por su afán de hacer una obra bien hecha y lustrosa pero cuyo tono es inadecuado y desafinado"*) como a un historia desaprovechada por un análisis superficial y sorprendente *"en un director tan afín a la distorsión próxima al esperpento, dentro de un discurso coral, que destaca a una estética que hace de la fealdad un código de representación"* (Carlos Balagué). Véase I.3., pags. 189 y ss.

más que un instrumento, un mediador de la técnica, pero en ningún momento un creador; impone la objetividad, el "fiel reflejo de la realidad", y elimina su visión particular de los hechos y también su peculiar modo de traducirlos en imágenes, *"llevando su labor hacia un terreno escasamente imaginativo que le acerca a aquel paupérrimo 'Nuevo Cine Español'"*[82]. De ello se desprende, por un lado, la "importancia" que el tratamiento de la forma adquiere en sus películas, y, por otro, como éste está íntimamente ligado a la personalidad de Fernando Fernán-Gómez como realizador. Siendo lo propio de éste tanto ese aspecto un tanto desaliñado de sus films, como las continuas rupturas de estilo o las marcas autoenunciativas que tienden a llamar la atención del espectador y quebrar totalmente el hilo de la narración. Hay, por lo tanto, una propuesta formal, aunque no una apuesta por el formalismo.

En cualquier caso, ya se trate de sus películas o sus obras literarias, el texto y la forma son un conjunto indisociable y coherente en todo momento con las intenciones del autor y con el medio expresivo o el género concreto de que se trate.

La ruptura formal es mucho más arriesgada en el caso del realizador que en el del escritor, pues, como sabemos, el director de cine utiliza un código de expresión sustancialmente diferente, en el que la imagen adquiere un protagonismo equiparable, cuando no superior, al de la palabra, y aunque Fernán-Gómez ha sido un realizador bastante equilibrado en este sentido, incluso más bien vinculado conscientemente a la dimensión literaria y textual de sus películas, éstas desarrollan un peculiar tratamiento formal destinado, como hemos dicho, a subvertir la normativa naturalista y a requerir la complicidad del espectador.

En el caso de Fernando Fernán-Gómez escritor, el quiebro formal no es precisamente el modo de superar la estética realista. Sus textos literarios se atienen, de hecho, a la normativa clásica, y las posibles influencias cinematográficas que se suponen una transgresión de la diégesis narrativa, en ningún momento han llegado a traducirse en un planteamiento formal novedoso.

---

[82] De nuevo, palabras de Carlos Balagué. Pero también en otra ocasión se ha echado de menos la singularidad del realizador, pues, como ya comentamos, cuando en 1984 se estrenó la versión cinematográfica de *Las bicicletas...*, la crítica especializada, aun elogiando el trabajo realizado por Jaime Chávarri, consideraba la película una copia casi exacta del montaje teatral de José Carlos Plaza, y, por lo tanto, un proyecto falto de pretensiones y ajeno por completo a la demostrada creatividad de Chávarri. "Película de productor" que en opinión de Ignasi Bosch debería haber sido dirigida por su propio autor, asegurando de este modo, cuando menos, la singularidad y personalidad del producto ("Bicicletas con soda", *Contracampo*, núm. 35 (1984), págs. 28-31). Se apostaba, pues, más que por una fiel adaptación al cine, que aseguraba el éxito comercial, por el riesgo y el atractivo que suponía un director como Fernando Fernán-Gómez.

El escritor sigue haciendo del diálogo su mejor arma expresiva (no en vano Francisco Umbral elogiaba *El viaje a ninguna parte* como *"novela dialogada"*, como *"la última novela del siglo XVIII. La última gran novela picaresca "*[83]), y es precisamente su "toque personal", lo que Andrés Amorós definía como su secreto, el *"alejarse de tópicos habituales, repensar las cuestiones -las viejas, las de siempre- con aparente ingenuidad"*[84], aquello que consigue convertir un material real en una obra de arte.

La intención de Fernán-Gómez es, más que clara, diáfana:

> "Yo soy partidario de la literatura realista, e incluso de la naturalista. Creo que el afán de que el arte refleje la realidad no debe ser eludido. Ahora bien, también creo que el reflejo exacto de la realidad es imposible, afortunadamente. Y que el punto de vista "aberrante" o "deformado" del escritor es lo que convierte un material real en una obra de arte."[85]

Como veremos, el compromiso de Fernán-Gómez con la estética realista será doble, en el sentido de que ésta se erige en la única vía capaz de asegurar la comunicación con el público, y, también la única en reflejar la vida en su más pura y sincera versión tragicómica, incluidos sus contrastes y sus insospechadas circunstancias.

Y poco importa que la obra termine siendo una novela, una serie televisiva o un guión de cine -cuestión mucho más circunstancial-, pues de lo que se trata es, ante todo, de disfrutar del proceso creativo. Una actividad en la que es evidente que Fernán-Gómez no distingue al realizador, actor o escritor: es un único creador, y como tal aborda la expresión artística.

En este sentido, es curioso que independientemente de la supuesta irregularidad y de la dispersión que caracteriza el conjunto de su obra, la primera sensación que uno tiene al hacer recuento de su producción, es que, como dice Francisco Umbral, Fernando Fernán-Gómez en realidad *"siempre hace lo mismo"*, que poco se diferencian sus películas, sus ensayos, sus

---

[83] Prólogo a *El viaje*..., ed. cit. Véase I.5., pág. 225.

[84] "*El actor y los demás*, de Fernando Fernán-Gómez", *Ínsula*, núm. 491 (1987), pág. 19. Véase I.5., pág. 233.

[85] Fernán-Gómez a René Palacios More, "Vida, pasión y eternidad de los cómicos de la legua". *La Gaceta del Libro*, Febrero, 1985.

artículos periodísticos, sus novelas, su teatro,... en cuanto recorren juntos el escepticismo, la ironía y el sano humor con que envuelve sus historias costumbristas, el ingenio y la lucidez con que desbarata el tópico, y la aparente ingenuidad con que desvela también la realidad más insospechada.

En la crítica a su última película, *7.000 días juntos*, estrenada el 27 de enero de 1995, opina Umbral:

> "A Fernando lo llaman polifacético los gacetilleros, pero Fernando siempre hace lo mismo, en prosa, cine, teatro, interpretación, y hasta en la vida. ¿Y qué es lo que hace Fernando? Nihilismo sin desmelene, pesimismo irónico, negrismo sonriente, cansancio de la vida y sus mañas, un barroquismo decadente y sin abultamiento que comprende desde el *Paravicino* a Buñuel, pasando por Quevedo, la picaresca, Valle, Galdós, el surrealismo y el divorcio."[86]

Por otra parte, si la inspiración que, por ejemplo, estimula sus trabajos cinematográficos en los años cincuenta, es la misma que alienta sus últimos proyectos para televisión o sus textos literarios, parece que en lo único en que "cede" el actor-autor es en la utilización del medio expresivo. Medio al que Fernán-Gómez o bien intenta acomodarse como "lógica evolución del arte escénico" (la televisión[87]); o bien intenta sustituir en la medida de lo posible (ya hemos comentado su opinión de que los artículos en prensa, a los que se ha dedicado profusamente estos últimos años, suplirían las largas conversaciones a las que se aficionó en las viejas tertulias de café).

---

[86] *El Mundo*, 29.I.1995.

[87] En el artículo de Fernán-Gómez "Guerra de las pantallas" (*El País Semanal*, Sección "Impresiones y depresiones", 11.VI.1989), opinaba el autor acerca de la controversia entre la gran pantalla y la televisión: *"Debe defenderse el cine con todos los medios posibles precisamente porque las películas llegarán a programarse en la televisión -la amiga televisión, no la enemiga-, y así el público multitudinario las verá desde sus casas o desde sus asilos o sus automóviles, o desde donde quiera y pueda, por un precio bajísimo, o incluso gratis. Y es necesario hacer muchas películas y que esas películas nos representen -representen a los individuos, y a los países, y a las regiones, y a los oficios-, que sirvan para que los hombres se expresen, se comuniquen, precisamente por eso: porque llegarán a aparecer en la pequeña pantalla"*. Véase asimismo "El gusto de los otros" (*El País Semanal*, 18.VI.1989) y "A la luz del televisor" (*El País Semanal*, 2.VII.1989).

En cualquier caso, la "forma" no es más que una circunstancia, pues aquello que realmente le define es un mundo que de alguna manera siempre está presente, evidenciando su incapacidad por desprenderse del pasado, o quizá su acérrima voluntad por rememorarlo constantemente. Un mundo, en fin, que parece haber influido decisivamente en su vida y en su obra y al que el autor se ha abierto siempre con plena predisposición, aprovechando y absorbiendo todo lo que pudiera ofrecerle, viviendo y compartiendo la vida con la última gran efervescencia histórica y cultural de la España contemporánea.

II.2.1.4. La multiplicidad estética en el marco cultural y artístico de la época

Veamos ahora cómo tal "versatilidad" está relacionada tanto con la personalidad del autor como con las circunstancias profesionales de la época en la que comienza su carrera de actor, en teatro y en cine.

En este sentido, pensamos que su manera peculiar de vivir y entender el arte responde a su propia época, los años en los que Fernán-Gómez crea al actor, al realizador y al escritor, y que condiciona de modo sustancial toda su evolución artística.

Como hemos dicho, el Fernando Fernán-Gómez actor al que hacemos referencia incluye, naturalmente, al intérprete teatral y al cinematográfico. Es sabido que Fernán-Gómez inicia su actividad artística como meritorio, concretamente como comparsa, a finales de 1937, y sólo seis años después, en 1943, rueda su primer papel en la película de Gonzalo Delgrás *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*, producida por Cifesa. A partir de entonces alternará los escenarios con los platós de cine, y aunque con el tiempo el actor de teatro irá cediendo paso, poco a poco, al escritor, su trabajo en el cine será incesante a lo largo de más de cincuenta años.

Y es un dato relevante porque, por otra parte, y relativamente poco tiempo después de iniciada su carrera como actor, Fernán-Gómez se dedica también a la dirección teatral y cinematográfica. Así, a comienzos de los cincuenta interviene como director y actor en los montajes teatrales del Instituto Italiano de Cultura y en 1952 crea su propia compañía teatral, fecha en la que también estrena su primera película como realizador, *Manicomio*. Todos ellos proyectos que Fernán-Gómez parece plantearse al margen de su profesión, la interpretación, y a

los que en algún momento se dedica simplemente porque se le brinda la oportunidad, o porque, apremiado casi por las circunstancias, se le presenta como una de las posibles soluciones con la que superar un mal momento profesional.

Sin embargo, más allá de las incidencias o casualidades de las que nos habla el propio actor, es probable también que su trayectoria condujera necesariamente a la dirección, que sea una consecuencia lógica de su concepción artística y que el "contexto", más que desfavorecer la carrera del actor, estimulara la curiosidad del artista. En el caso del teatro pensemos, por ejemplo, que Fernán-Gómez conoce el fenómeno teatral mediados los años treinta, cuando apenas existía la figura del director de escena, papel que solía encamar el primer actor de la compañía, normalmente con ayuda del autor. Afianzado, pues, como actor, el siguiente paso, la dirección, es consecuente y en algún sentido necesario para toda primera figura del teatro de la época, como lo era Fernando Fernán-Gómez. En cuanto al cine, no olvidemos el contacto mantenido con los realizadores más personales de los años cuarenta (Edgar Neville, Carlos Serrano de Osma, Enrique Herreros, Lorenzo Llobet Gracia, e incluso José Luis Sáenz de Heredia), con alguno de los cuales mantenía asimismo una relación amistosa que, como él mismo ha reconocido, le contagiaría parte del entusiasmo por la dirección cinematográfica[88].

¿Y qué ocurre en el caso del escritor?

Pues bien, parece que el autor teatral debe tanto a su temprana vocación literaria como a su propia época, incluida la gente que conoció y las circunstancias en que se desenvolvía en esos momentos el acontecer artístico y cultural.

Cuando Fernán-Gómez da sus primeros pasos en el teatro, a finales de los años treinta, el verdadero ambiente en el que se establecían las relaciones y se fraguaban incluso los futuros proyectos de la escena española, donde se reunían empresarios, primeros actores, guionistas y directores cinematográficos, era el ambiente de las tertulias de café. Un "bullicioso" mundo al que acudían también los autores y que llegó a reunir a las gentes del espectáculo con alguno de los escritores más famosos de la época. Contando con que, por entonces, existía una estrecha colaboración entre dramaturgos, novelistas e intelectuales en general, y los hombres que hacían posible finalmente la escenificación de sus historias. De hecho, en ocasiones se trataba de la misma gente, y así como era habitual que escritores como Carlos Arniches, Jardiel Poncela, Edgar Neville, José López Rubio o Miguel Mihura se dedicaran al guión cinematográfico, las

[88] Véase I.2., pág. 63 y ss.

íntimas relaciones entre el cine y la literatura, sobre todo el teatro, continuaron de manera significativa durante las décadas de los cincuenta y los sesenta. Antes de la especialización, los intelectuales ejercían sin pudor como directores de escena, como guionistas e incluso como realizadores cinematográficos; al tiempo, las gentes de teatro alternaban y compaginaban perfectamente su labor en el escenario con sus apariciones en la gran pantalla.

Fernando Fernán-Gómez acudió por primera vez a una de esas tertulias acompañado del actor Luis Peña. Era el Café Rigat en el verano de 1941. Según el propio Fernán-Gómez, anteriormente había estado en Rigat sólo una vez, con Jardiel Poncela, pero fue Luis Peña quien le llevó una tarde a la tertulia a la que acudían

> "...escritores de la radio, algún crítico de teatro o de cine; el caricaturista Irurozqui; Ramón Martori, que había sido primer actor de Catalina Bárcena y se había convertido en especialista del doblaje; José Rivero, director de la compañía de la Comedia cuando intervine en *Es peligroso asomarse al exterior* y *Madre (el drama padre)*, de Jardiel Poncela; los directores Ricardo Gascón y Ramón Quadreny, y Francisco Martínez Soria, que cosechaba sus primeros éxitos con compañía propia."[89]

Actores, directores y técnicos que solían reunirse también en el Café Gaviria o en la Cafetería Montestoril, situada en una céntrica calle madrileña, la avenida de José Antonio, en la que coincidían numerosos cines y oficinas de productoras y distribuidoras cinematográficas. Motivos suficientes, según Fernán-Gómez, *"para que allí se reuniesen múltiples tertulias de actores de cine, directores, técnicos. Solíamos acudir desde las cuatro de la tarde hasta la hora del vermú de la noche"*:

[89] Fernán-Gómez menciona también como asiduo de la tertulia a Félix de Pomés, *"de la aristocracia catalana, hombre de gran apostura que había sido galán de cine en la época del cine mudo y primeros años del sonoro, en Hollywood, 'partenaire' de grandes estrellas, como Bebé Daniels, campeón de esgrima, buen pintor, extraordinario retratista de niños"*. Félix de Pomés se encargaba de amenizar la tertulia comentando sus años dorados de Hollywood y bromeando sobre la mala imagen que dejaban los españoles en sus viajes al extranjero. "50 años de cine español", *El País Semanal*, 26.III.1995, págs. 43 y 46.

"No recuerdo haber visto por Montestoril a actrices, ni tampoco a los que podían ser entonces numerosísimos *unos*, como Antonio Vilar (*Don Juan*, de Sáenz de Heredia; *La noche y el alba*, de Forqué), pero los demás, algunas veces o muchas, íbamos casi todos. Los directores Ramón Torrado (*Amor sobre ruedas*) y Joaquín Romero Marchent (*El hombre que viajaba despacito*, con Gila) eran asiduos."[90]

Pero, como dice el propio Fernán-Gómez, el Gran Café Gijón *"fue nuestro café, mi café, el café por antonomasia"*, al que acudía ya en 1942, a la tertulia del poeta José García Nieto. Merece la pena reproducir un extenso párrafo en el que Fernán-Gómez recuerda algunos de los contertulios que en los años cincuenta y sesenta convirtieron al Café Gijón en un verdadero *"criadero de amistades"*:

"Se habían diversificado las tertulias: la de los poetas, los existencialistas, los pintores, los cómicos, los modistas y maniquíes, la de los gallegos. En una gran tertulia que se formaba poco antes de la cena y que ocupaba la barra de un extremo a otro, podía encontrarse a Guillermo Marín con su perrito *Willy*, a Manuel Dicenta, Arturo Fernández, Joaquín y Rafael Romero Marchent, a Francisco Rabal, Conrado San Martín (*Apartado de Correos 1001*), Manuel Alexandre, Juan Estelrich (*El anacoreta*), José María Rodero, Agustín González, Fernando Guillén, Jesús Franco (*La muerte silba un blues* y más de cien terrores y *pornos* internacionales), Enrique Diosdado, José Bódalo, José María Mompín, Pedro Beltrán, Tony Leblanc... Y por las mesas, Antonio Buero Vallejo, Alfonso Paso, Adolfo Marsillach, Vicente Escrivá, José Luis Dibildos, Gustavo Pérez-Puig, Bardem, Berlanga, Neville... Y las chicas: María Luisa Ponte, María Asquerino, Blanca de Silos, Lola Cardona, Carmen Lozano, Conchita Montes, Mikaela, Victoria Rodríguez..."[91]

[90] *Ibidem*, pág. 48.

[91] *Ibidem*, pág. 50.

Recordemos que Fernán-Gómez reconocía su primera incursión "seria" en el mundo de la literatura, su novela *El vendedor de naranjas*, como fruto de las tertulias del Café. Una inspiración que perdurará durante años y que, al tiempo que satisfacía su vocación literaria, que lo convertía incluso en mecenas del premio de novela "Café Gijón", lo relacionaba también con alguno de los intelectuales y artistas más interesantes de la época, sin perder nunca la afición a la tertulia y a la buena conversación.

El actor se abría, pues, a todas las opciones y diversificaba y ampliaba continuamente su campo de acción.

Con todo ello veríamos cumplido el estudio global de la obra de Fernando Fernán-Gómez desde el parámetro de la multiplicidad estética; característica inserta en su propio discurso tanto a partir de la concepción poética del autor, como de las circunstancias sociales y culturales en las que crecía y se desenvolvía su actividad artística, dispar y dilatada en el tiempo.

II. 2. 2. El parámetro temporal

En este apartado enfocaremos el estudio desde ese segundo parámetro del que nos hablaba Fernando Herrero, esto es, la 'influencia que determinados hechos históricos, socioculturales y, naturalmente, personales, tienen en el conjunto de una obra comunicada. Abordemos, por lo tanto, lo que sería el parámetro temporal, referido tanto a la propia experiencia del autor-actor, como al entomo en que ésta se desarrolla e integra en el discurso personal.

Fernando Fernán-Gómez no ha tenido nunca reparos en reconocer a los maestros. Antes al contrario, podríamos decir que goza de un instinto especial para saber estar en los lugares más interesantes y con las gentes que con mayor lucidez y claridad de criterios ha sobresalido de algún modo entre el mundillo intelectual y artístico de la época. Con la suficiente "picardía" como para diversificar su campo de acción y no estar a expensas de las circunstancias -y de las personas- más de lo estrictamente necesario, y con la agudeza y la insaciable curiosidad del artista, Fernán-Gómez ha sabido rodearse siempre de aquéllos que tenían algo diferente que decir; ha trabajado en las propuestas que de una u otra forma se salían de lo común, cuando por "común"

entendemos la mediocridad reinante en la escena española y el desolador panorama cinematográfico de la inmediata posguerra.

Sin embargo, ya hemos visto que, al mismo tiempo, Fernán-Gómez no ha puesto reparos a la hora de trabajar en proyectos anodinos, de una trivialidad e intrascendencia acorde con lo peor de la época, o, cuando menos, acorde con los polémicos parámetros de la oficialidad. Pero ésta ha sido una actividad paralela que en ningún momento ha llegado a entorpecer su carrera teatral o cinematográfica. El sentido de la profesionalidad al que apela Fernán-Gómez como condición fundamental de la irregularidad y heterogeneidad de su trabajo, no ha coartado nunca la posibilidad de que se relacionara con gente que tuviera otro tipo de preocupaciones éticas y estéticas, o que realizara proyectos totalmente alejados de las aspiraciones artísticas de la época en cuestión. Quizá en lo único que pudo haber influido negativamente el no haber seleccionado los trabajos en los que intervenía o participaba de algún modo fue en su imagen, censurada en determinados momentos por críticos partidistas que pusieron en cuestión su posición ideológica. Pero, en general, sucedió más bien todo lo contrario, pues precisamente la profesionalidad, la garantía de su trabajo actoral, favorecería en último término, después de un breve lapsus, su reaparición en el cine español más prestigioso, otorgándole una nueva categoría y un protagonismo fundamental en el denominado "cine intelectual". Ahí están sus trabajos con Carlos Saura, Víctor Erice, Josefina Molina, Jaime de Armiñán, Pedro Olea,...

Lapsus que, por otra parte, nada tenía que ver con el actor, sino que se debía a circunstancias muy concretas. En opinión de Fernán-Gómez el hecho de ser un actor muy cotizado en esos momentos contribuyó sin duda a alejarlo del cine y de los cineastas más interesantes del momento[92].

En cualquier caso, el haber trabajado en muchos y variados proyectos ha sido siempre una experiencia enriquecedora, por el simple hecho de que Fernán-Gómez, ajeno totalmente a todo tipo de prejuicios ideológicos o estéticos, ha dignificado con su trabajo de actor cualquier proyecto, y, como artista, ha sabido aprovechar lo bueno y lo malo que pudieran ofrecerle.

---

[92] Fernán-Gómez a Jesús Angulo y Francisco Llinás, en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág, 252.
En esa misma entrevista, y hablando en concreto de los motivos por los que tampoco volvió a trabajar con Bardem y Berlanga hasta 1987 (fecha de estreno de la película *Moros y cristianos*, de Luis García Berlanga), Fernán-Gómez opina que tras *Esa pareja feliz*, que les situó como a directores importantes, procuraban que sus películas pudieran ser coproducciones, y, por lo tanto, que el papel del protagonista o de los protagonistas fuera interpretado por un extranjero. Eso es lo que ocurrió con *Calabuch*, de Berlanga, realizada en 1956, en la que el papel de "El Langosta", escrito para Fernán-Gómez, sería interpretado finalmente por Franco Fabrizzi (pág. 247).

Es interesante comprobar también cómo esa mala época del Fernando Fernán-Gómez actor de cine coincide con algunas de sus mejores interpretaciones teatrales y, sin duda, con algunos de los montajes más celebrados en estas décadas: *Sonata a Kreutzer*, de Leon Tolstoi, *El pensamiento*, de Andreiev, *Mi querido embustero*, de Bernard Shaw, *La pereza*, de Talesnik, *Un enemigo del pueblo*, de Ibsen, *El mal anda suelto*, de Audiberti,...

Por otra parte, si su propia actitud vital y su sentido de la profesionalidad -obviadas las presiones económicas- han forzado en ocasiones la casualidad, ese azar que lo ha puesto en contacto con los cineastas, escritores e intelectuales más prometedores e interesantes de la época, Fernán-Gómez tampoco se ha quedado a expensas de iniciativas ajenas, de lo que los demás pudieran ofrecerle; en este sentido, ya hemos mencionado las actividades relacionadas con el Instituto Italiano de Cultura, tanto las sugestivas propuestas teatrales -una colección de clásicos acogidos al beneficio de la extraterritorialidad del Instituto-, como las proyecciones de cine neorrealista italiano que supusieron el primer contacto de los cineastas españoles con la nueva estética.

Pura casualidad, como él mismo aduce, pero está claro que Fernán-Gómez no se ajustaba al típico patrón del actor de la época. No en vano Marino Gómez Santos y Francisco Umbral destacaban su figura en las tertulias literarias del Café Gijón, definiéndolo como una rara especie de actor intelectual nada frecuente en aquellos años[93].

Como actor y como hijo de actores, Fernando Fernán-Gómez conoció los últimos tiempos de la tradición escénica popular que se desarrolló desde principios de siglo y durante toda la época republicana, cuando él acudía a ver a su madre al Teatro Cómico, contratada en la compañía de Loreto Prado-Enrique Chicote, o, algo después, en la de Aurora Redondo-Valeriano León.

El éxito de Carlos Arniches, prolongado con mayor o menor fortuna en sus numerosos epígonos, asumía, a su vez, una larga tradición teatral en la que el sainete, a partir de ciertos estereotipos, pretendía, ante todo, conectar con el espectador. Las clases populares se identificaban, pues, con unos personajes que parecían sufrir sus mismos problemas, situaciones conocidas, familiares y desenvueltas siempre con humor y suave ironía.

[93] Véase I.2., pág 70.

El sainete, el melodrama, la zarzuela tenían prácticamente garantizada la conexión con el espectador y, en concreto, cor la gran masa de público que constituía las clases populares.

Pues bien, la obra de Fernán-Gómez podría adscribirse, en líneas generales, a esa tradición escénica popular, acorde plenamente con su deseo de no dirigirse únicamente a minorías y de pretender, como fin último del arte -y de la vida- el divertimento, entretener al espectador y hacerlo partícipe de la experiencia creadora, compartiendo con él el disfrute sincero del proceso de creación.

No obstante, Fernando Fernán-Gómez no procede únicamente de la tradición popular (e incluso no comparte el interés por algún aspecto de ésta, caso de la zarzuela).

Tras el paréntesis de la Guerra Civil, a principios de los años cuarenta, Fernán-Gómez comienza a trabajar con Enrique Jardiel Poncela en el Teatro de la Comedia. Pese a ello, sus inicios en el teatro no habían sido todo lo gratificantes que cabía esperar. Recordemos que antes de actuar en las obras de Jardiel, Fernán-Gómez ya había padecido los "rigores" de la escena española: en 1937 comenzaba su actividad teatral participando en melodramas de propaganda política, y poco después lo haría en vodeviles, dramas históricos o comedias al uso, hasta que en 1940 surge la oportunidad de trabajar con Jardiel Poncela, uno de los autores más sugestivos y elogiados por la crítica del momento.

No es necesario que puntualicemos que al finalizar la Guerra Civil nuestro teatro se vio privado de sus figuras más renovadoras. Valle-Inclán y García Lorca habían muerto; Casona, Alberti, Max Aub,... estaban en el exilio, y las últimas obras de viejos maestros como Arniches y Benavente carecían del interés y el empuje de su producción anterior. Salvo excepciones, los escenarios españoles de posguerra se nutrirían de piezas de "diversión", intrascendentes, con un predominio absoluto de los géneros humorísticos -la risa fácil de la astracanada-, costumbristas o melodramáticos. Todos ellos géneros evasivos que evidenciaban una situación agravada por los terribles condicionamientos con los que ya se había desarrollado el teatro durante la guerra: por un lado, las limitaciones impuestas por criterios comerciales, por los intereses de unos empresarios sometidos totalmente a los gustos del público burgués[94]; por otro, los

[94] Tal y como apunta Santos Sanz Villanueva, el hecho de que, nada más iniciada la guerra, el teatro volviera a los escenarios con las mismas piezas de corte burgués, evasivas, que los ocupaban antes, *"como si la lucha fuera una realidad ajena al mundo teatral"*, es un dato de gran relevancia en la medida en que *"indica hasta qué punto el teatro español contemporáneo está condicionado por unos gustos del público tan asentados que permiten esa paradójica situación"*. *Historia de la Literatura Española. El Siglo XX Literatura actual*, Barcelona, Ariel, 1991[4] (1984), págs. 205-206.

condicionamientos ideológicos y la severa actuación de la censura en el ámbito teatral, contando con su mayor inmediatez respecto al público y, por tanto, su mayor capacidad de influencia.

La otra opción a piezas evasivas de tan escaso valor estético y artístico en general, y al teatro de apología política, era el teatro de corte convencional cultivado por autores como José María Pemán, José López Rubio, Claudio de la Torre, Joaquín Calvo Sotelo, Ruiz Iriarte, Luca de Tena o Edgar Neville. Dramaturgos que representaban la ideología tradicional dominante en esos momentos y cuyas obras, ya fuesen comedias de salón o dramas de tesis, no se salían de estructuras escénicas consagradas, con una concepción muy convencional de la pieza y del espacio escénico, de forma que la misma discreción con que acogían algunas técnicas nuevas, caracterizaba sus amables críticas de costumbres, acompañadas siempre de la defensa de los valores espirituales tradicionales.

Es en este contexto en el que surge la obra de Enrique Jardiel Poncela, quien ya antes de la guerra se había propuesto *"renovar la risa"* de los escenarios españoles abriéndose a las postulaciones de la vanguardia bajo una nueva estética: *"irrealismo y humor fundidos como nueva expresividad"*[95].

El teatro cómico, de Jardiel a Miguel Mihura, constituyó sin duda lo más interesante de aquellos años, siendo, precisamente, el teatro en el que se reveló el jovencísimo actor Fernando Fernán-Gómez, y no sólo como actor, pues sabemos que también intentó imitar su estilo en su primera obra llevada a escena como autor teatral, *Marido y medio*. Una experiencia en la que evidentemente influyó algo más que la simple -y lógica- atracción por el éxito del buen teatro comercial, puesto que, como ya apuntamos, existía una afinidad especial entre Fernán-Gómez y Jardiel Poncela. Una relación que trascendía los términos de amistad y respeto que siempre hubo entre ellos (recordemos que la ayuda de Jardiel fue crucial en sus inicios como actor teatral), y que más allá de la admiración mutua, llega a ser una afinidad poética, traducible incluso en términos estéticos.

Jardiel era, ante todo, la renovación por el humor, la voluntad de alejarse de la parodia elemental, el chiste fácil y gratuito y la "astracanada" a la que apelaba la comedia de evasión; Jardiel era la apuesta por el ingenio, por la sorpresa y significaba *"novedad en los temas,*

[95] María José Conde Guerri, *El teatro de Enrique Jardiel Poncela*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, s.d., pág. 9.

peculiares diálogos, supresión de antecedentes, novedad de situaciones, enfoques y desarrollos''[96]:

> El humor es un capricho, un lujo, una pluma de perdiz que se pone uno en el sombrero; un modo de pasar el tiempo. El humor verdadero no se propone enseñar o corregir, porque no es ésta su misión. Lo único que pretende el humor es que, por un instante, nos salgamos de nosotros mismos, nos marchemos de puntillas a unos veinte metros y demos una vuelta a nuestro alrededor contemplándonos por un lado y por otro, por detrás y por delante, como ante los tres espejos de una sastrería y descubramos nuevos rasgos y perfiles que no nos conocíamos. El humor es verle la trampa a todo, darse cuenta de por dónde cojean las cosas; comprender que todo tiene un revés, que todas las cosas pueden ser de otra manera, sin querer por ello que dejen de ser tal como son, porque esto es pecado y pedantería. El humorismo es lo más limpio de intenciones, el juego más inofensivo. Lo mejor para pasar las tardes. Es como un sueño inverosímil que al fin se ve realizado."[97]

Sin embargo, la afinidad poética con Fernán-Gómez no es tanto un mismo sentido del humor, concebido en Jardiel a través de cierto concepto del absurdo, sino una voluntad de trascender la vulgaridad, la mediocridad de lo inmediato, de salirse de lo zafio, y, ante todo, de subvertir la plácida mirada del espectador.

En opinión de Juan Miguel Company, el mismo espíritu lúdico con que Jardiel concebía la escritura, como materialidad y como juego, inspirará también el cine y la literatura de Fernán-Gómez, donde se evidencia idéntica intención de implicar al espectador. Company cita, a este respecto, la "Nota final" de *El tiempo amarillo* en la que

> "...el texto epilogal en sí es revelador de una evidente sintonía con el peculiar modo de entender la actividad literaria que se encuentra en Jardiel

[96] E. Jardiel Poncela, *Obras completas de Enrique Jardiel Poncela*, Barcelona, A. H. R., 1962. Tomo II, pág. 503. *Apud* María José Conde Guerri, *idem*.

[97] E. Jardiel Poncela, *Mis memorias*, Barcelona, Mascarón, 1981, págs. 272-273.

> y en algunos coetáneos suyos pertenecientes a esa "otra generación del 27"..."[98]

Y menciona asimismo algunas de sus películas, films tan emblemáticos como *La vida por delante* y *La vida alrededor*, en las cuales -tal y como Jardiel se enfrenta en sus novelas al viejo edificio de la novela realista-, Fernán-Gómez, en lugar de ofrecer blandas comedias de costumbres, dibuja un nada halagüeño panorama de la España pre-desarrollista desde la desarbolada pequeña burguesía urbana[99].

No obstante, tal afinidad no iría más allá de los términos expuestos. Las diferencias insalvables entre ambos escritores se suman a lo que es, sin duda, una concepción distinta de la literatura y de la vida y, por lo tanto, a una diversa expresión artística de lo que llamaríamos la "propuesta ética".

Así, a los "deshumanizados" personajes de Jardiel se opondrían los supervivientes de Fernán-Gómez, esos antihéroes que protagonizan casi todas sus historias y que han sabido reflejar -eso sí, sin alharacas ni rotundidades- el panorama social, político y cultural en que se ha desenvuelto la pequeña burguesía urbana en nuestro país. Hasta tal punto que podríamos incluso plantear el análisis de su obra como un recorrido singular por la reciente historia española, incluidos sus vicios, sus lacras, sus víctimas y sus verdugos. Teniendo en cuenta, además, que en dicho estudio poco importaría, finalmente, el medio de expresión elegido por el autor, ya fuera literario o cinematográfico, pues a menudo sus obras se suceden y se complementan como si de un todo se tratara"[100].

De hecho, si realizáramos ese breve análisis por el conjunto de su producción artística, no nos sería difícil identificar, por ejemplo, el lumen de la España franquista en la "locura" de *Manicomio*; o la época pre-desarrollista en un magnífico díptico escrito, dirigido e interpretado por el mismo Fernán-Gómez, *La vida por delante* y *La vida alrededor*.

---

[98] "Extrañeza de los paisajes. Las huellas de Jardiel Poncela en el cine de Fernando Fernán-Gómez", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 119.

[99] *Ibidem*, pág. 120.

[100] En opinión de Diego Galán, *"...en los guiones para la pantalla ha narrado con frecuencia historias de frustraciones, no importando el género en que se inscribieran. En sus novelas, como complemento, habla de las frustraciones de quienes hacen esas historias"*. "El viaje triunfador de Fernando Fernán-Gómez". Art. cit.

Sería posible conjugar asimismo el naciente desarrollismo económico y, por lo tanto, la progresiva desaparición del cine miserabilista y el impulso de la comedia rosa, con un cambio de rumbo que lo conduce a *Sólo para hombres* y *La venganza de don Mendo* (1961).

Y al tiempo que la España oficial se contenta, metafóricamente hablando, con la intrascendencia y el vano humor de la obrita de Miguel Mihura y, sobre todo, de Muñoz Seca, Fernán-Gómez desvela la "otra cara" de los sesenta a través de otro tipo de proyectos cinematográficos, literarios o teatrales: publica su primera novela, *El vendedor de naranjas*, una ácida crítica del mundo cinematográfico de la época; se estrena *El mundo sigue* (1963) y *El extraño viaje* (1964), en los que la sociedad muestra su tremenda carga agresiva, sus penurias y frustraciones cotidianas, y se conocen algunos de los montajes teatrales más interesantes de la década.

Olvidado por la Dirección General de Cinematografía desde 1962 y ajeno totalmente a la relativa y más que dudosa apertura administrativa que favorecía al denominado Nuevo Cine Español, Fernán-Gómez seguirá en activo, trabajando con mayor o menor acierto en modelos de la comedia (sub)desarrollista española.

Ya en la década de los setenta se estrena *Crimen imperfecto* y *Yo la vi primero*, evidenciando una absoluta confusión que sin duda llega a sus límites con uno de sus films más deleznables, *La querida* (1976). Proyectos que confirman un largo período en el que Fernán-Gómez trabaja más como superviviente que como creador, casi con esa misma capacidad que demuestran los personajes de sus obras para adaptarse a todo tipo de circunstancias adversas.

A pesar de que Fernán-Gómez mantiene en todo momento su singularidad y de que su postura resulta tan controvertida respecto a los medios oficiales como a la disidencia más radical, sin embargo, con su film *¡Bruja, más que bruja!* (1976), parece agudizarse la visión excesiva y deformante de la realidad, reflejando lo absurdo y desfasado de la situación política.

Escribe su obra teatral *La coartada*, y realiza dos magníficos trabajos para la televisión: *El Pícaro* y *Juan Soldado*. Historias donde resurgen los personajes marginados, incómodos para la sociedad pero, eso sí, que conservan el espíritu de lucha.

A finales de los setenta, tras lo que no son sino una sucesión de tentativas, surge la oportunidad de reflexionar abiertamente sobre el pasado, y lo hace a través de un texto teatral de enorme éxito, *Las bicicletas son para el verano*.

Ya en 1985 se publica su novela *El viaje a ninguna parte* sobre la posguerra española; y, finalmente, la desilusión y las contradicciones que han acompañado la "recuperación" de los

ochenta es la que sustenta títulos como *El mar y el tiempo*, novela publicada en 1988, y *Mambrú se fue a la guerra*, dirigida por Fernán-Gómez en 1986.

Por su parte, los años noventa son los años de la memoria, precisamente cuando todo parece haberse olvidado: se publica *El tiempo amarillo* y se emite en televisión el capítulo "Las mujeres de mi vida", de evidentes referencias autobiográficas. Es la época en la que se estrena también su versión de *El Lazarillo* y su obra *El Pícaro*. *Aventuras y desventuras de Lucas Maraña*, donde el autor vuelve la mirada, curiosamente, al mundo de la picaresca española; una atención que comparte, por último, la visión esperpéntica de la realidad, fundamento de su última película, *7000 días juntos*.

Tras este breve repaso, y como conclusión, podríamos afirmar que su apego a la realidad ha definido el conjunto de su obra, la cual resulta, finalmente, tan significativa y relevante en sus aciertos, como en sus silencios, sus ausencias y sus proyectos insalvables. Y es curioso, en este sentido, que no sólo podamos hablar de un creador que ha vivido y se ha desarrollado con lo mejor y lo peor de nuestra propia historia, haciéndose partícipe de su generosidad y su miseria, sino de un público que puede reconocerse en todas sus obras, un público medio que se ha visto favorecido y al mismo tiempo rechazado por el poder político, que se ha acomodado y también se ha rebelado con sus propias armas, llámense éstas ironía, humor, exceso o esperpento.

Nada más alejado, sin embargo, de los propósitos de Enrique Jardiel Poncela, cuyos personajes no trascienden nunca una abstracción bien calculada, huyendo de toda inmediatez.

Justamente, cuando Juan Miguel Company mencionaba las huellas de Jardiel Poncela en el cine de Fernando Fernán-Gómez, hacía hincapié asimismo en la diferencia fundamental entre ambas propuestas:

> "Este "punto de vista del oprimido", contextualizado en la España pre-desarrollista de los cincuenta -dominada por militares burócratas y clerigalla de diverso pelaje- no lo encontramos en las novelas de Jardiel cuya brillantez e ingenio se parapetan tras los muros de una muy deliberada abstracción."[101]

[101] "Extrañeza de los paisajes...", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 130.

No obstante, pensamos que no todo puede ajustarse a una afirmación tan tajante. De hecho, en opinión de Sanz Villanueva, es sustancial el que Jardiel concibiera y viviera la literatura como una experiencia total y, en cierto sentido, incontaminada de los acontecimientos del día; *"lo que no quiere decir -en ninguno de los dos casos- que se trate de una literatura evasiva, ya que su análisis tiene una lección negativa del hombre moderno, más allá de componentes ideológicos o políticos concretos"*[102].

Una postura que en modo alguno desagrada a Fernán-Gómez, tan alejado, por otra parte, de cualquier tipo de prejuicio ideológico, y más cuando comparte y admira el humor y el ingenio con que un autor sabe desenvolver la trama teatral, y consigue conectar con el público.

Tal afinidad poética se evidencia también claramente en las adaptaciones literarias que Fernán-Gómez ha realizado para la gran pantalla. Es revelador comprobar cómo de diez adaptaciones (sin contar las realizadas sobre sus propias obras), seis de ellas se ajustan a patrones humorísticos muy determinados. Nos referimos a *El malvado Carabel* (1955), de Wenceslao Fernández Flórez, el gran maestro de la novela humorística, con su típica combinación de sentimentalismo, ironía y ciertos toques naturalistas; a Miguel Mihura (*Sólo para hombres* -1960- y *Ninette y un señor de Murcia* -1965-), Alfonso Paso (*Los palomos* -1964- y *Cómo casarse en siete días* -1970-) y Juan José Alonso Millán (*Mayores con reparos* -1966-[103])[104].

[102] S. Sanz Villanueva, *Op. cit.*, pág. 234.

[103] Autor al que Fernán-Gómez también llevaría a escena junto con Analía Gadé en esa misma obra, *Mayores con reparos*, y en *Gravemente peligrosa* y *La vil seducción*. Véase I.4., pág. 162.

[104] Para Ramón Freixas es posible reseñar algunos rasgos propios en el *corpus* filmográfico de ese período de transición iniciado en 1964 con *Los palomos* y finiquitado provisionalmente con *Cinco tenedores* en 1979. Y ello a pesar de que las películas significaron un fracaso considerable en comparación con productos más personales de los que el mismo Fernán-Gómez era autor del guión -*La vida por delante*, *La vida alrededor*-, o incluso de aquéllos de los que no reconoce abiertamente su paternidad -*El mundo sigue*, *¡Bruja, más que bruja!*, *Mambrú se fue a la guerra*-. Tal y como indica Freixas, en todo ese conjunto *"encontramos temas recurrentes como la frustración, la represión sexual, su desapego social, más crítico de costumbres que denunciador de situaciones políticas específicas, muy característico de ese ácrata suave que es Fernán-Gómez, una indomeñable amargura y una mirada decepcionada, desengañada de la realidad. Asimismo emerge su predisposición por el feísmo, por la suciedad visual, hermanada al toque costroso, ruinoso, áspero, en el mejor sentido del término, como cláusula de estilo, que florece, atemperado o insurrecto, asumido o como guiño, en varios de los films de este oscuro periodo"*. "Entre la convención y la insumisión", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., págs. 60 y 62.

Por su parte, *La venganza de don Mendo*, de Pedro Muñoz Seca, la contamos como parodia de una parodia de humor, y el resto, *Manicomio*, *El mundo sigue* y *Mi hija Hildegart*, seguiría en principio una línea más afín a sus propias realizaciones como guionista y director cinematográfico. Así, en *Mi hija Hildegart*, las intenciones del autor por atenerse plenamente a la objetividad y lograr una obra fría y distante, limitaron sin duda su registro más personal, alejándolo de la distorsión y el esperpento. En cuanto a *El mundo sigue*, adaptación de la novela homónima de Juan Antonio de Zunzunegui sobre la posguerra española, en manos de Fernán-Gómez pierde el sentido humorístico de obras anteriores y se conviene en una visión mucho más corrosiva y cercana, por lo tanto, al esperpento. Y quizá también sea ese mismo tipo de exceso, de exacerbación, el que inspire una película como *Manicomio*, como ya vimos, adaptación de algunos cuentos de Edgar Allan Poe, A.I. Kuprin, Leonid Andreiev y Ramón Gómez de la Serna. Este último, precisamente, amigo y contertulio de Enrique Jardiel Poncela. Fernando Fernán-Gómez ha escrito:

> "No solía Jardiel Poncela valorar a los escritores por la originalidad de sus tramas o por la perfección de su retórica. Dividía a los escritores entre los que le inspiraban y los que no le inspiraban -quizá había en esto un fondo de utilitarismo-; decía que le inspiraba con mucha frecuencia Eugenio D'Ors y siempre Ramón Gómez de la Serna."[105]

Encamación del espíritu de vanguardia, Gómez de la Serna vivía también la literatura como una experiencia vital, y en esa relación indisociable entre el arte y la vida, la insospechada conexión entre el humor y la metáfora pareció surgir como uno de los caminos posibles para la expresión del mundo. Un mundo que en ocasiones sólo era descriptible en términos de humor, provocativos y grotescos, aunque en el fondo encerraran el reflejo de un lastimoso poso de amargura[106].

[105] "El siglo viejo", *El País Semanal*, Sección "Impresiones y depresiones", 13.V.1990.

[106] Ya Carlos Mainer denunciaba el simplimismo crítico con que se acogió el conjunto de la obra ramoniana, reducida al puro ejercicio de un humorismo lúdico y trivial, cuando en verdad su arte narrativo encubría una veta de realismo casi costumbrista y una honda preocupación moral. *La Edad de Plata*, Barcelona, Los Libros de la Frontera, 1975, págs. 248-251.

Una admiración compartida por Fernán-Gómez y que significaba, en cualquier caso, una reelaboración y renovación de los patrones literarios más convencionales, en cuanto más sujetos a los rígidos esquemas narrativos y estilísticos del realismo decimonónico.

Pese a ello, no debemos olvidar que, dentro de la concepción del realismo en la obra de Fernán-Gómez, tanta influencia han podido ejercer las propuestas estéticas de autores como Jardiel Poncela y Gómez de la Serna, incluida asimismo toda la tradición del esperpento valleinclanesco, como otros tantos modelos, igualmente válidos y vigentes en la época, en los que el realismo costumbrista, plenamente asentado en nuestra tradición literaria, seguía siendo el fundamento de la producción artística.

Es importante subrayar que en Fernando Fernán-Gómez no siempre existe una intención expresa de superar la estética realista, o, al menos, de hacerlo siguiendo un estilo determinado. Su eclecticismo literario es absoluto y, sean cuales sean las influencias, reconocidas y buscadas en ocasiones por el propio autor, terminan adaptándose a su propia voluntad creadora.

Tal es así que, más que perseguir una pretendida coherencia entre todo aquello que llega hasta sus manos, es preferible hablar de la coherencia y el buen sentido con que el autor sabe hacer suyo el material, ya sea cinematográfico o literario; la lucidez con la que criba la realidad ajena y la hace propia.

La coherencia está en él, y sólo bajo este supuesto es posible analizar su producción artística, la cual, en cualquiera de sus manifestaciones y en cualquiera de sus categorías, es definible siempre como "obra de Fernán-Gómez", con esa peculiaridad o "toque de distinción" con que pueden salvarse todos y cada uno de sus proyectos.

En este sentido, recordemos también que a principios de los años cuarenta, Fernando Fernán-Gómez inicia su carrera como actor de cine, y en 1945 interpreta el personaje de Matías en la película de Edgar Neville *Domingo de carnaval*. Propuesta que lo vincula con otro tipo de tradición: la del sainete cinematográfico, totalmente opuesto a las historias rosáceas, los dramones decimonónicos o las comedias de supuesto ambiente "aristocrático" características del cine español de los cuarenta.

Como sabemos, Neville, retornando la tradición escénica de los años treinta, se erigió en un verdadero defensor del sainete cinematográfico, encamando algunas de las ideas más

originales de la época, hasta el punto de que supuso, en palabras de Carlos F. Heredero, una *"versión refinada, vitalista, burguesa y suavemente culterana del sainete crítico y popular berlanguiano, dotada de acusada personalidad propia y, en cierta medida, simiente y germen de aquél"*[1].

Una "refinada versión" de la que ya conocemos los problemas surgidos con la censura franquista, a pesar, incluso, del talante conservador de su autor[2].

Al sainete de tradición cinematográfica sumaríamos el humorismo de Miguel Mihura y la influencia de los denominados "cineastas telúricos" y sus propuestas de rupturas formales. Todo ello inscrito igualmente en la más viva tradición sainetesca, aunque ésta sea objeto de todo tipo de perversiones formales[3].

Pero, tras la experiencia de Neville, Fernán-Gómez sólo debía participar en uno de los proyectos más emblemáticos del momento, un verdadero hito en la historia del cine español, la película de Bardem y Berlanga, *Esa pareja feliz*[4]. Ahí estaba la "realidad" de la que adolecían las películas de Neville, y ahí estaba igualmente la presión del neorrealismo italiano, "retomando" más que proponiendo la crudeza y la fragilidad del miserabilismo español, y, casi como una

[1] *Las huellas del tiempo: Cine español 1951-1961*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana. Filmoteca Española, 1993, pág. 236.

[2] Véase I.2., pág. 57 y ss.

[3] En opinión de Julio Pérez Perucha: *"Este conjunto de corrientes culturales tan aparentemente dispares en las que se insertaría el cine de Fernando Fernán-Gómez da por resultado un cine que por una parte se inscribe en la más viva tradición del sainete pero por otra parte ese sainete es objeto de todo tipo de perversiones formales. Fernando Fernán-Gómez es un cineasta formal, muy preocupado no tanto por lo que cuenta sino por el cómo lo cuenta. La cuestión es, y de aquí lo fructífero del procedimiento, al ser un sainete, lo que cuenta siempre tiene que ver con las clases populares y por eso lo hace tremendamente popular"*. "Fernando Fernán-Gómez y el cine español de los años cincuenta", en *Fernando Fernán-Gómez. Acteur...*, cit., pág. 39.

[4] Refiriéndose precisamente a la traducción cinematográfica del género sainetesco, y citando a Antonio del Amo y su *Comedia cinematográfica española*, Carlos F. Heredero menciona dos elementos que serán recuperados por la corriente más interesante y productora de la comedia en los años cincuenta: por un lado, la "reconocibilidad" de ambientes, personajes y situaciones; por otro, la "inverosimilitud", que engloba una serie de resortes formales de variada índole que se utilizan para manipular los aspectos a los que se pretende dotar de reconocibilidad. Desde este punto de arranque se desarrollará después una corriente cuyo tronco común se alimentará, en mayor o menor medida, de las raíces del sainete, mientras se irá enriqueciendo con sucesivas aportaciones personales que modificarán su fisonomía: Luis García Berlanga, Fernando Fernán-Gómez y Marco Ferreri. *Las huellas...*, cit., pág. 236.

consecuencia, de una de nuestras fuentes literarias de más enraizada tradición: la picaresca. Es entonces cuando nuestro autor parece encontrar su vía más personal, el camino en el que se inicia y que se desarrolla de manera irregular a lo largo de toda la producción: lo que denominaríamos "re-lectura neorrealista del sainete", o, simplemente, costumbrismo crítico, en el que se recrean prácticamente todas sus historias[5].

Desde este punto de vista, la historia no parece, pues, más que una constante e ineludible revisión de la tradición, y, realmente, éste no es mal camino para quien pretenda, ante todo, *"conjugar ambición artística y fácil comercialidad"*[6].

El cine de Fernán-Gómez, su literatura, pasa también inevitablemente por un estudio minucioso de la tradición y se mueve, con mayor o menor coherencia, con más o menos acierto, entre la convención y la ruptura, entre la trascendencia por el humor y la elaboración de la realidad a través de la tradición literaria.

Es curiosa la opinión de Alfredo Marqueríe según la cual *"el humorismo de Jardiel está ligado con la gracia de la novela picaresca"*, porque, de hecho, está en el ánimo de Fernando Fernán-Gómez conjugar ambas cosas y, como veremos, mantenerse en los límites más imprecisos entre el halago al espectador y el desapego más absoluto.

[5] En el caso de su labor como realizador cinematográfico, Julio Pérez Perucha opina que si el sainete es una forma cultural española que viene del teatro, del género chico y de la zarzuela, desarrollado a finales del siglo pasado y principios de éste, la aportación de Fernán-Gómez consistiría en su empeño porque a partir de los años cincuenta se pudiera hablar de un sainete cinematográfico que le debiera muy poco al teatro, y que desarrollara realmente las lecciones neorrealistas aplicadas a la coyuntura nacional española. Una aportación fundamental, más aún que la de Neville, porque Fernán-Gómez formalizaría este tipo de trabajo dándole grosor textual. Y de todo ello resultaría que, como director, las películas de Fernán-Gómez serían una puesta al día del sainete por vía neorrealista (para Pérez Perucha en la trabazón textual de una película como *El malvado Carabel* se encuentran prácticamente todos los trabajos sobre la puesta en escena, la significación, toda la operación textual que va a desarrollar a lo largo de sus películas), y, como actor, crearía la figura del "superviviente": *"Es siempre el joven voluntarista, animoso, que observa la realidad de una forma distante, irónica, cuya ironía lo que traduce es un desacuerdo con la situación política que se padece y con la vida cotidiana tan negra y hambrienta que le toca vivir a su personaje, y que desarrolla esta ironía y este desacuerdo mediante comentarios sobre la marcha y sobre todo con ciertos gestos que por una parte expresan cierto estupor y por otra parte una férrea voluntad de no dejarse sorprender ni aplastar por la coyuntura y seguir adelante"*. "Fernando Fernán-Gómez y el cine español de los años cincuenta", en *Fernando Fernán-Gómez. Acteur...*, cit., pág. 41.

[6] Palabras de Ramón Freixas que explicarían la paradójica actitud de Fernán-Gómez como realizador cinematográfico, siempre en espera de un gran éxito comercial con productos que terminan siendo fracasos absolutos. "Entre la convención y la insumisión", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 60.

Por otra parte, el contacto de Fernán-Gómez con la literatura humorística excede en mucho al lector, actor y adaptador de los grandes maestros del teatro de posguerra.

Fernando Fernán-Gómez siempre ha dicho que lo único que pudo suplir de algún modo el no haber cursado estudios universitarios -sabemos que pronto abandonó la carrera de Filosofía y Letras- eran las tertulias literarias del Café Gijón. Su afición a la literatura hará de él un incansable lector, y a su conocida cultura teatral, su suma un profundo y vasto conocimiento de la literatura española, a la que el autor, más que hacer pública evidencia, rinde un soterrado homenaje entre sus páginas.

Ya conocemos al temprano lector de novelas de aventuras, de folletines decimonónicos, y al profundo admirador de Victor Hugo. Pero, sin la más mínima pretensión de exhaustividad -porque tampoco la consideramos pertinente-, y, ciñéndonos a la literatura española, también sabemos que de su fascinación por la literatura picaresca, por el submundo de los Siglos de Oro, por Quevedo surgen proyectos cinematográficos, series y películas para televisión, ensayos, novelas, adaptaciones y creaciones teatrales,... reteniendo al autor en una "eterna tradición" que de un modo u otro ha sobrevivido a lo largo de los siglos.

Los romances y la novela medievalística clásica sirven de inspiración a *Ojos de bosque*, *Del Rey Ordás y su infamia* y *El mal amor*. Y *El Quijote*, al que confiesa haber releído en varias ocasiones[7], constituye el punto de encuentro de muchos de sus trabajos interpretativos (*Don Quijote cabalga de nuevo*, dirigida por R. Gavaldón, 1973) y es también el personaje literario con el que los críticos cinematográficos se empeñan en identificar:

> "Escuchen su voz, su vozarrón, que suena un poco como debió hacerlo la de Sansón poco antes de agarrar la quijada de uno de los asnos muertos y descarnados que cerca de él yacían, para arremeter contra los filisteos y darles una solemne tunda, o como la de un Quijote irónico, entreverado de riguroso Robespierre."[8]

[7] Véase F. Fernán-Gómez, "Releer", *El País Semanal*, Sección Impresiones y depresiones", 18.II.1990.

[8] Jaime Picas, "Las verdades de Fernando Fernán-Gómez", *Fotogramas*, núm. 908, 11.III. 1966.

Sin embargo, es interesante el hecho de que Fernán-Gómez reitere su afinidad particular más con Cervantes y Sancho Panza que con don Quijote, debido, como él mismo opina, a que no llega a sus cuotas de espiritualidad, a que sea un personaje demasiado seguro de sí mismo y sus ideas, y a que sienta una especie de rechazo a una determinada violencia ínsita en él[9].

Y, no obstante, los desdichados personajes de *El viaje a ninguna parte* tenían tanto de don Quijote como de Sancho, y quizá por ello fueran también la viva encarnación de los viejos y eternos pícaros españoles.

Todos ellos personajes que arrebatan por su humanidad y que parecen siempre defenderse solos, sin la presencia de un creador "incondicional", y, por lo tanto, sin ser embellecidos pero tampoco juzgados. En cualquier caso, personajes a los que el autor comprende, hasta el punto de que en ocasiones se afana por compartir sus mismas debilidades, su fragilidad y su espíritu de supervivencia,

Una actitud que no ha supuesto más que un nuevo desafío a las convenciones cinematográficas, en cuanto no ha conseguido más que distanciarlo del espectador, en su obstinado empeño por evitar o complicar excesivamente la identificación entre el espectador y el personaje y, por consiguiente, perder el interés del público por este tipo de productos.

No le falta razón a Fernán-Gómez cuando comenta:

> "Yo creía que podían existir unas cantidades de espectadores abundantes que pudieran ver un espectáculo en el que ellos no existieran como personajes, que existieran como espectadores de una determinada peripecia, aunque esa peripecia fuera horrible o decepcionante. Pero esto no es así. Tiene que haber allí alguien con el que el espectador se identifique. Tiene que haber un bueno de una manera clara, aunque haga monstruosidades, pero que se note que desde el productor hasta el guionista y el director, todos están de acuerdo en que aquél que hace las monstruosidades, por ejemplo, el Cid Campeador, es el bueno. Ese que se

[9] Fernán-Gómez a René Palacios More, "Vida, pasión y eternidad de los cómicos de la legua", art. cit. En su artículo "Los placeres del tacto", Fernán-Gómez afirmaba que se sentía relacionado sentimentalmente *"con las desdichadas ama y sobrina de don Quijote, que tuvieron que soportar a aquel dogmático prepotente"*. *El País Semanal*, Sección "Impresiones y depresiones", 23.X.1988. Opinión que corrobora en la entrevista mantenida con Juan Tébar, donde consideraba sus trabajos relacionados con la figura literaria como pura casualidad. *Fernando Fernán-Gómez, escritor...*, cit., pág 111 y ss.

> cepilló a doscientos moros y al día siguiente a doscientos cristianos, es el bueno porque lo ha decidido nuestro departamento y con ése se tiene que identificar el espectador. Yo comprendo que esto debe de ser así, pero cuando intento hacerlo, por lo visto, me sale mal."[10]

Tengamos en cuenta que si Fernán-Gómez ha sido y es ante todo un actor de renombre, un actor popular, en cambio, a pesar de su propia intención, esta popularidad no le ha acompañado en su labor de director cinematográfico, o, al menos, no lo ha hecho con la frecuencia y continuidad deseables[11].

Fernán-Gómez pretendía -¿con toda ingenuidad?- que películas como *El mundo sigue* o *El extraño viaje*, por poner dos casos extremos, disfrutaran del beneplácito del gran público y, peor aún, de la crítica cinematográfica del momento.

Pero, curiosamente, y ahondando en esta cuestión, tampoco ha sido un autor de éxito. Incluso su mayor éxito como autor teatral, su texto *Las bicicletas son para el verano*, se supeditó en su día a la excelente labor realizada por el director de la función teatral, José Carlos Plaza, y a la enorme difusión de la obra a partir, sobre todo, de la versión de Jaime Chávarri para la gran pantalla.

[10] Jesús Angulo y Francisco Llinás, en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 224. Véase asimismo F. Fernán-Gómez, "Las adaptaciones literarias en mi experiencia profesional", en *Desde la última fila. Cien años de cine*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, pág. 136.

[11] Carlos F. Heredero señalaba en su artículo "Los caminos del heterodoxo" dos facetas que podrían explicar, al menos parcialmente, la difícil inserción del cine de Fernán-Gómez en las coordenadas de su propio tiempo: por un lado, su apego consciente a la dimensión literaria, y, por otro, su recurrente formalización en clave autoenunciativa, tendente a subrayar ante todo los mecanismos del relato. Una característica de evidentes raíces escénicas con la que el autor pretendía buscar un efecto de extrañamiento en el espectador. *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 38.
Por su parte, Fernando Herrero nos habla de la desigualdad y discontinuidad del director de cine atendiendo, por un lado, a las circunstancias en que fue acogida su obra más personal -menospreciada, ignorada, reconocida tardíamente y de forma minoritaria- influyendo decisivamente en su obra posterior, por otro, debido a su propio carácter, en el sentido de que la ausencia de tenacidad, de capacidad de lucha, de ruptura, de afrontar las dificultades, se convierte también en un obstáculo importante en el desarrollo de su actividad artística. "Fernando Fernán-Gómez: un discurso global", en *Fernando Fernán-Gómez. Acteur...*, cit., pág. 28.

Por su parte, novelas como *El viaje a ninguna parte* y *El mar y el tiempo*, que gozan igualmente de indudable calidad literaria, han conocido el éxito más como películas que como textos destinados a la publicación.

Sin duda, dicha dificultad de conexión con el público está íntimamente relacionada, como ahora veremos, con su concepción artística, en la que también domina la contradicción y la paradoja, pero es un tema en el que han influido, obviamente, "factores externos" que han impedido una recepción más incondicional y favorable al conjunto de su producción artística.

Por un lado, si hablamos de la singularidad de algunas de sus experiencias cinematográficas, hay que pensar que el destinatario tenía sus propias expectativas y gustos al respecto, mucho más convencionales y, por tanto, poco acordes con la dislocación y el esperpento que vertebraron obras corno *Manicomio* o *El extraño viaje*, o con el feísmo de *Mayores con reparos* y la crudeza de *El mundo sigue*. Ni siquiera con la locura de *¡Bruja, más que bruja!*, la frialdad de *Mi hija Hildegart* o la amargura y el desencanto de *Mambrú se fue a la guerra*[12].

De ahí que debamos también tener en cuenta el talante conservador del público cinematográfico (mucho más acusado en principio que el del público teatral), y el de toda una época que impuso sus gustos y sus límites. A ello habría que sumar, pues, la situación política, social y cultural en la que se estrenan sus diferentes proyectos cinematográficos y que conforman toda una serie de circunstancias a las que no fue ajeno el realizador, influyendo y determinando su obra posterior. En este sentido, ha habido críticos como Ramón Freixas que han apostado abiertamente por considerar el fracaso consecutivo de *El extraño viaje* y *El mundo sigue* como condicionantes ineludibles de ese largo período de transición en que se desarrolla la obra fílmica de Fernán-Gómez entre 1964 (*Los palomos*) y 1979 (*Cinco tenedores*)[13].

Por otro lado, en relación al autor teatral, el hecho de que tampoco haya disfrutado de la continuidad requerida dependería tanto de determinados criterios de productividad del teatro español, como de lo que Fernando Herrero ya consideraba en 1985 su propio método de trabajo:

> "La fama de perezoso que tiene Fernando, y que él mismo declara,
> parece palidecer a la hora del balance: más de cien interpretaciones,

[12] Pensemos en la débil acogida, por llamarla de algún modo, de lo que es hasta el momento su última película como realizador, *7.000 días juntos*.

[13] Véase Ramón Freixas, "Entre la convención y la insumisión", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit..

> catorce películas dirigidas, trabajos para TVE, artículos, una novela, interpretaciones y montajes teatrales, obras de todo tipo... Sí, todo es cierto, y sin embargo la sensación de un gran talento no utilizado más que a ráfagas se impone en muchos momentos... Quizá Fernando Fernán-Gómez es de esta forma, a la vez alimentaria y personal, como consigue el momento creador, aunque tantas interpretaciones en pésimas películas, tanto trabajo desperdiciado, no dejen de producir un evidente resquemor."[125]

Sin olvidar lo que ha supuesto su concepción del arte en general, y de la literatura en particular, para la creación y difusión de sus obras; y sin necesidad de profundizar de nuevo en este tema, es interesante reproducir un extenso párrafo en el que Fernando Herrero hace hincapié, precisamente, en la humildad con que Fernán-Gómez aborda siempre el proceso de creación y se aleja, para bien y para mal, de todo tipo de ostentaciones y vanidades:

> "Fernando es Fernando Fernán-Gómez en contra del *marketing* usual. Las dificultades por que ha pasado su obra, aquella más auténtica, sepultada en la broza de lo convencional y alimenticio, le han hecho separarse del gran público, de la voracidad de sus propios admiradores. Fernando es capaz de leer hermosos versos, de hacer la banda sonora de una película corta de un autor de vanguardia (Álvaro del Amo) o de interpretar un primer film de debutante, sin el menor alarde, sin la menor ostentación. Su propia obra personal (*El extraño viaje*, *El mundo sigue*, *¡Bruja, más que bruja!*) se origina con la mayor humildad, sin crear alrededor ni siquiera esa aura de los pre-acontecimientos que hoy acompañan cualquier mediocridad al uso. Fernando Fernán-Gómez; pasa como de puntillas sobre el arte, y es el público, aquellos que amamos tantas cosas de su obra, el que tiene que hacerle salir a saludar, ante su aplauso admirativo. Quizá ninguna primera figura en la historia de

[125] "Fernando Fernán-Gómez: un discurso global", en *Fernando Fernán-Gómez. Acteur...*, cit., pág. 27.

nuestra cultura ha sido tan discreta, aunque sus imágenes hayan sido proclamadas por los medios de comunicación y aceptadas masivamente por el público."[126]

II.2.2.1. Entre el halago y el desapego: entre la convención y la ruptura

Cuando Fernando Fernán-Gómez ensalzaba la libertad creativa como principio artístico, pretendía ante todo desvincularse de toda responsabilidad autoral. La variedad, el impulso del momento, le han servido para escribir sin crear expectativas, sin seguir una lógica de autor, sin condicionamiento alguno, y, así, continuar siendo un eterno aficionado a la literatura: posición privilegiada desde la que el autor se ha reservado siempre el placer de la escritura.

Si nos preguntáramos ahora si hay algo que prevalezca en todo momento en las intenciones del autor, deberíamos hablar de la honestidad intelectual. Sea cual sea la excusa, Fernán-Gómez siempre encuentra el modo de mantenerse fiel a su propia concepción del arte como un desafío continuo, como una ininterrumpida búsqueda que pierde en ocasiones el horizonte, pero que se revela siempre, en cualquier circunstancia, fiel a sí misma y al espíritu que la impulsó.

El problema surge cuando se pretende conciliar la honestidad intelectual, el mantenerse fiel a sí mismo, con los gustos del público mayoritario. De hecho, hemos podido observar sobradamente cómo su filmografía como realizador trasciende en ocasiones el desafío personal para convertirse en un verdadero revulsivo contra modas y gustos establecidos, y, por consiguiente, contra los criterios de producción vigentes en ese momento concreto -incluso contra la propia Administración-, y subvirtiendo, en todo caso, la plácida mirada del espectador.

Y, en cuanto a su literatura, un desafío si cabe más íntimo, pues es notable el hecho de que sus obras siempre se entreguen al público sin protección alguna, sin beneficiarse lo más mínimo de su condición de actor de fama o de director de reconocido prestigio. Eduardo Haro Tecglen opina al respecto que ese extraño comportamiento de Fernán-Gómez a la hora de entregar sus obras al público responde a algunas razones personales para no protegerlas de

[126] *Idem.*

ninguna manera, y que podría hacemos *"dudar de si se trata de un escepticismo llevado al máximo, de un abandono, o, por el contrario, de un acto de fe"*[127].

Sin embargo, sin ser necesariamente una actitud contradictoria, a tenor de las declaraciones de Fernando Fernán-Gómez, confirmamos su firme propósito de establecer un compromiso estético con el lector o espectador, una clara apuesta por el realismo como la vía más idónea para comunicar con el público. Cuando en 1982, a raíz del estreno de *Las bicicletas son para el verano*, Santiago Tarancón preguntaba a Fernán-Gómez si ese tipo de obras realistas, entre el drama y la comedia, debían ser el camino a seguir por el teatro español del momento, el autor respondía:

> "Hay multitud de géneros y multitud de estilos y todos son válidos; lo importante es llegar a conseguir esa comunicación con el público que es, en definitiva, a lo que aspira la literatura y el arte en general. Yo creo que el naturalismo, el realismo, o como se quiera llamar, está vigente, con lo cual no quiero decir que sea el único género o estilo vigente. Creo que es un error, cuando se descubre un nuevo camino, pensar que el anterior se ha cerrado.
>
> [...] Creo que algunos [de los llamados "nuevos autores"] han insistido demasiado en prescindir del naturalismo y ésta puede ser una de las razones de esa dificultad en poder estrenar. Hay que pensar que el naturalismo sigue siendo la tendencia mayoritaria en muchas ramas del espectáculo que son multitudinarias, como el cine. Eso ha acostumbrado al público.
>
> [...]Se debería buscar una reconciliación con el público mayoritario".[128]

[127] En la Introducción a las obras de F. Fernán-Gómez *Los domingos, bacanal* y *La coartada*, Haro Tecglen hace hincapié en el hecho de el autor no ha tratado de extender sobre ellas en ningún momento su *"condición mágica de actor"*, ni su capacidad de director o incluso de empresario de compañía: *"...es decir, no sólo no ha intentado ayudar su condición de escritor no comprobado con su riqueza artística paralela, sino que en algún caso ha mostrado incluso un cierto desapego por las condiciones de su representación"*. Ed. cit, pág. 30.

[128] "Fernando Fernán-Gómez. Reconciliarse con el público", art. cit., págs. 14-15.

No obstante, más allá de los gustos mayoritarios y de su hipotética idoneidad, pensamos que la estética realista-naturalista se inserta con mayor profundidad y complejidad en su concepción poética. Como ya adelantamos, la contaminación de medios y géneros y las versiones tragicómicas de todas sus historias responderían, en último término, a un único afán: la intención del autor de representar el arte tal y como se "representa" la vida, es decir, incluyendo sus múltiples y variadas formas y perspectivas, y haciendo hincapié en la variedad, la razón y el sinsentido que guían a un tiempo la experiencia e inexperiencia de los personajes.

Tema con el que podríamos relacionar su singular alegato por la interrelación genérica:

> "Siempre me ha dado un poco de miedo [...] el que los géneros literarios se elaboren por exclusión. En una gran tragedia nadie puede estar constipado, nadie puede entrar en una habitación y tropezar y, por contra, en una comedia cómica nunca puede ocurrir una muerte de alguien en el centro de la comedia. Siempre me ha producido cierto reparo esta exclusión y he tenido por ello la tendencia a hacer una especie, no digamos de género, pero sí de obra en que ocurriera como en la vida real donde en el momento más grave o trascendental un señor puede estar en ridículo como, por ejemplo, ocurrió el 23 de febrero en las Cortes. La situación era totalmente trascendente, un hecho histórico y, sin embargo, estaba lleno de circunstancias ridículas."[129]

El realismo se impone, pues, como imitación a la vida, pero siempre que ésta nos muestre su variedad y polimorfismo innato, las diversas visiones que conforman la realidad y que consiguen hacer de ella un material artístico, otorgándole ese cierto "toque" de deformación, de humor negro, que consigue mostrar todo lo tragicómico de la existencia, el pesimismo y la esperanza que cómicamente endulzan la vida cotidiana. El dramatismo español, siempre teñido de un humor insultante, anacrónico, oscuro y cruel.

Como vemos, el mencionado compromiso nunca llega a ser incondicional.

Si podemos explicar la evolución de su carrera cinematográfica -como actor, director y guionista- como una extraña lucha entre el halago y el desapego, referido tanto al espectador al

[129] Fernán-Gómez a Diego Galán, "El viaje triunfador de Fernando Fernán-Gómez", art. cit.

que va dirigido su trabajo como a la propia tradición cultural de la que se nutre y, a la vez, en la que queda inserta, el Fernán-Gómez escritor mantiene esa misma dinámica, es decir, escribe para sí y para los demás, con el problema añadido de que a veces, en ambos casos, dichas intenciones parecen mundos irreconciliables:

> "Yo he querido hacer siempre un tipo de espectáculos que gustaran al espectador. Era mi cosa prioritaria. Pero que, gustando al espectador, no fuera copia radical del espectáculo que se estaba haciendo en el cine o el teatro de enfrente y que además pudieran gustarme a mí.
>
> [...] Y ha habido otras veces en que no he tenido más remedio que rendirme, porque lo hacía por un motivo puramente pecuniario: "A mí esto no me gusta de ninguna manera y no sé cómo salvarlo". Lo que debía haber dicho es: "No lo hago", pero lo he hecho sin encontrar manera alguna de defenderlo y, sinceramente, no he conseguido defenderlo. En estos otros casos he intentado hacer cosas que me gustaran a mí, pero con la idea, ingenuamente, de creer que también le iban a gustar al público, como en el caso de *Manicomio*."[130]

Curiosamente, después de tal afirmación Fernán-Gómez reconocía la posibilidad de que su cine estuviera influido por Enrique Jardiel Poncela, y, realmente, su opinión podría estar relacionada con la actitud mantenida siempre por el dramaturgo madrileño, como sabemos, uno de los autores y amigos que más han influido en su carrera teatral, en su labor como realizador cinematográfico y en su vocación literaria. El propio Jardiel opinaba:

> "El autor que pretenda hacer arte no debe ir jamás a favor de los gustos del público; pero nadie, ni siquiera el autor que pretenda hacer arte, debe olvidar los gustos del público. No puede uno ponerse de espaldas al público, el escenario está de frente."[131]

---

[130] Fernán-Gómez a Jesús Angulo y Francisco Llinás, en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...,* cit., pág. 218.

[131] *Entrevista Universal*, pág. 74. *Apud* C. Oliva, pág. 82.

La misma lucha que Jardiel mantuvo a lo largo de toda su vida entre la convención, la ruptura, y que acabó siendo uno de sus peores enemigos sobre el escenario, es la que caracteriza la carrera profesional de Fernando Fernán-Gómez, en un arduo deseo de conciliar su propio gusto con los gustos del público.

Precisamente, ese constante empeño en compaginar sus propios gustos con las expectativas del "otro", desarrollado en un equilibrio inestable a lo largo de su producción, contribuiría a explicar, en parte, la disparidad de la misma. Piénsese, por ejemplo, en el hecho de que su cine mas personal, siendo reconocido por la crítica especializada como la parte más interesante y fructífera de su producción, es al mismo tiempo la que menos éxito ha tenido a la hora de su estreno.

Después de tantas declaraciones en las que nuestro autor se sorprendía sinceramente de los fracasos económicos de muchos de sus proyectos, argumentando siempre el pretendido carácter popular de sus creaciones, en contraposición a lo que pudieran ser trabajos más elitistas, dirigidos a las minorías, en 1986 parecía comprender la razón, o al menos hacía pública su opinión de que sólo la más pura casualidad hubiera podido conciliar su gusto con el de los demás; parecía reconocer, vislumbrar quizá, su más que evidente singularidad:

> "Hoy, diez años después[132], habito la misma casa, trabajo en lo mismo. Terminé el año pasado una película, *Mambrú se fue a la guerra*, estoy ahora a mitad del rodaje de otra, *El viaje a ninguna parte*. He procurado en la una y estoy procurando en la otra que todo salga a mi gusto, y deseo que se dé la feliz casualidad de que mi gusto coincida con el de los demás. No sé trabajar de otra manera. Y considero que ello es lo que me ha conducido repetidas veces al éxito y al fracaso."[133]

[132] Fernán-Gómez escribió este artículo intentando recordar qué supuso para él, personal y profesionalmente, el año 1976.

[133] "El tiempo recordado", *El País Semanal*, Sección "Impresiones y depresiones", 4.V.1986.

III. FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ, SU OBRA LITERARIA

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

"Hay, en la semblanza de Fernando Fernán-Gómez, algunos rasgos que no hago más que apuntar: son conocidos. Está el talento brillante, comunicativo; un gusto por la paradoja, un encanto verbal, de cuentista de zoco, por la narración de situaciones. Su sensibilidad por la mujer: su capacidad, digamos, de gran amor. Una elegancia indumentaria que no le lleva nunca al dandismo. Un desprendimiento por su propia obra que a veces parece suicida (de otra forma su calidad de escritor hubiese resplandecido mucho antes). Un profundo sentido de la amistad: amigos que le duran lo que dura la vida. Una extraña forma de conjugar estas ideas un poco fantásticas -literatura, teatro, amor, amistad- con el sentido de la realidad. Una dialéctica de atracción-repulsión por el dinero. Una afición descarada al sueño largo, a la conversación larga: es decir, lo que parece una inclinación desmedida hacia el ocio, de donde ha nacido la leyenda de su pereza. La pereza, como se sabe, no existe de una manera intrínseca, en nadie: existe solamente una falta de estímulos, y Fernán-Gómez repudia el trabajo cuando los estímulos -no económicos, necesariamente- son escasos: cuando son elevados esos estímulos, aunque puedan resultar inútiles para su vida material, trabaja incesantemente."[1]

[1] E. Haro Tecglen, Intr. a *Las bicicletas son para el verano*. Madrid, Espasa-Calpe (Colec. Austral), 1984, págs. 30-31.

III. 1. EL ARTICULISTA.

A finales de los años cuarenta, sin haber cumplido los treinta años y siendo ya un actor de renombre, Fernando Fernán-Gómez da rienda suelta a su faceta de gran conversador. Aunque tímidamente, publica entonces sus primeros artículos en la revista *Cinema* y escribe unas comedias breves, de corte humorístico, que, finalmente, serían emitidas por Radio Nacional o publicadas en una revista de moda, *Vestuario*. Inicios tímidos porque el autor pronto decidió desprenderse de ellos, influido sin duda por las exigentes tertulias literarias del Café Gijón que merecían, qué duda cabe, algo más que los "preludios intrascendentes" de un principiante.

Y, sin embargo, Fernán-Gómez mostraba, por lo menos en los artículos para la revista cinematográfica a los que hemos tenido acceso, una habilidad especial para atraer y mantener la atención del lector, una fluidez verbal que se hacía todavía más viva en los diálogos y todo un anecdotario que amenizaba, a costa de su persona, las diversas situaciones en que el autor se veía a sí mismo, ridículo, burlador y burlado por su propia profesión y por su propia época. La ironía es, a un tiempo, un arma y una necesidad a la que el autor no puede sustraerse, y más un autor con vocación de "costumbrista". En "La carestía de la vida", escribía Fernán-Gómez:

> "Yo tengo muchas manías. Una de ellas, que muchas veces me ha sido echada en cara por empresarios y jefes de producción, es la de querer cobrar cada vez un poquito más [...].
>
> Esta costumbre me ha hecho perder varios contratos, como el que me proponían, ahora hace un año para interpretar *Conflicto inesperado* [...].
>
> -A mí el dinero no me sirve para nada -argüía yo, que siempre he sido un librepensador-, yo me visto con paños, me guarezco con tejas y ladrillos, y me alimento con carnes y huevos de gallina. Este año preciso para vestirme, guarecerme y alimentarme la misma cantidad de paños, tejas, ladrillos, carnes y huevos de gallina que el año anterior.
>
> -¡Nosotros pagamos en billetes de banco, no en huevos de gallina! -respondía el director Gascón.

> -Pero es que por facilitarme la misma cantidad de huevos de gallina que el año pasado -insistía yo, esclavo de mi manía- el proveedor me exige más billetes de banco; es natural que yo también les exija a ustedes más fototipias de ésas [...].[2]

El humor ingenioso y socarrón de *La Codorniz* es también fuente de inspiración, quizá la única posible, para comentar las circunstancias y vicisitudes en que se desarrollaba el cine de la época y, con él, los actores y actorcillos que vivían o sobrevivían en el mundo descontrolado y servil de la inmediata posguerra ("Una peliculita sin pretensiones"), o, simplemente, para referir cómicamente los avances de la popularidad:

> "Pero, en fin, he podido apreciar en mi último viaje que soy conocido. Tengo una personalidad. Una pizca de popularidad. No popularidad grande y gorda de torero o de político, pero popularidad para ir pasando.
>
> [...] Ya se me conoce por mí, por mi modestísimo yo, se me conoce como "el pelirrojo", como "ese chico rubio", como "ese caradura tan simpático", o por mi nombre dicho de una de estas maneras cogidas al oído y transcritas en el acto:
>
> Fernán-Suar.
>
> Villagómez.
>
> Fernán Fernández.
>
> Alfredo Romea.
>
> Fernán-Flórez.
>
> Fernán-Núñez.
>
> Garci-Fernández.
>
> Macferlán Gómez.
>
> Don Germán.
>
> Fernández de Córdoba.
>
> Señor Hernán.

[2] *Cinema*, núm. 44, Abril, 1948.

Michel.

Juan Espantaleón.

Fernando Fernán-Gómez.

> ¿He perdido o he ganado? No sé. A veces me elogia concisamente una persona con aire de inteligencia y me siento halagado. Otras, en una carta, alguien me da a entender que ha comprendido mi trabajo, que piensa de él lo que yo pensé que haría pensar, y me siento lleno de simpatía. Otras, un crítico estima o sobrestima mi trabajo y me hace pensar que de verdad soy importante (Gracias, Barreira). A veces ingreso dinero en mi cuenta corriente. (De lo más corriente, ¿sabe?).”[3]

En esos artículos se adivina ya la pluma del escritor y pensamos que son fruto de una de sus vocaciones más fecundas y conseguidas, la de articulista, una labor a la que Fernán-Gómez se dedica profusamente a partir de los años setenta, siguiendo la misma línea que le llevó a componer esas primeras tentativas.

III. 1. 1. Generalidades

Al hablar de “líneas” concordantes nos estamos refiriendo, por un lado, a la impronta autobiográfica, pues aunque sólo una serie de artículos pueden ser clasificados como netamente autobiográficos, en la mayoría de ellos el autor hace de sí mismo la excusa o el punto de referencia obligada a partir del cual reflexionar sobre los temas más variados.

Así sucede, incluso, en los numerosos escritos en los que se debaten cuestiones políticas y donde Fernán-Gómez ilustra igualmente el relato con experiencias más o menos cercanas, a pesar de que son temas en los que el autor -como es habitual- no suele ceder a ninguna postura incondicional desenvolviéndose más en la velada, por irónica, crítica de costumbres. En general, lo que hace es, o bien confesarse observador o comentarista de conversaciones y juicios ajenos, o bien rememorar alguna situación a propósito de su propia vida -ya sea personal o profesional- a partir de la cual el tema parece hilvanarse solo.

De esta forma, la mayoría de sus artículos se estructuran siguiendo el esquema de la más sencilla y quizá por ello más efectiva técnica literaria, aplicada en este caso a la prosa

[3] “Mi popularidad”, *Cinema*, Diciembre, 1947.

periodística: la introducción del tema, su desarrollo -en forma de ejemplificación o anécdota difícilmente discernible entre la realidad y la ficción- y, por último, la conclusión, donde el autor retoma el sentido de la composición con un párrafo final, escueto, preciso, y casi siempre sorprendente. Una estructura que ya definía esos primeros trabajos periodísticos y que sigue presidiendo, por ejemplo, sus últimas terceras publicadas en el diario *ABC*.

El autor suele moverse, pues, entre la crítica, la mera observación y la ironía más disimulada, pero, ante todo, en el interrogante más absoluto, la duda y el relativismo atroz. Sea cual sea el tema a tratar -las excepciones son muy pocas-, el autor se abstiene de la contundencia e irrevocabilidad de una única verdad -ni siquiera de las medias verdades-, y, como es lógico en él, la lucidez y el sentido común es el que guía en todo momento sus reflexiones, sus divagaciones compartidas. Así, sus artículos terminan planteando siempre más interrogantes que respuestas -de nuevo digresiones de un filósofo de la vida cotidiana[4]-, e, incluso cuando las hay, sus soluciones suelen ser inesperadas e insólitas, ingeniosas y reveladoras, lo cual nos pone siempre sobre aviso[5]:

> "Me salen con más facilidad las preguntas que las respuestas -fui muy mal estudiante-, y, además, por otro lado, soy de los que creen que una pregunta puede abrir un camino, y una respuesta muchas veces lo cierra."[6]

[4] Acerca de su faceta de periodista, Fernán-Gómez escribía en 1984: *"Ya sé que no soy un periodista, ni estoy capacitado para serlo, aunque uno de mis numerosos ídolos de infancia fuera el Rouletabille de Gaston Leroux, el ágil y osado reportero que descubrió "El misterio del cuarto millón" y algunos más, sino que soy simplemente una persona que se ha apostado en esta esquina a ver pasar la gente. Pero desde que, con más osadía que Rouletabille, me he metido a escribir estos artículos, no puedo dejar de tener en cuenta que han de aparecer en un periódico y procuro que tengan casi siempre, a falta de otros atractivos, algo de "actualidad". Propósito difícil éste que parece sencillo y que tan frecuentemente logran los periodistas de verdad, porque la actualidad es fugitiva y en esa fugacidad consiste su esencia"*. "Periodismo", *Diario 16*, 28.VI.84.

[5] Algunos de sus artículos llegan a ser la viva encarnación del interrogante, y, como ejemplo, véase el titulado "Parábola del actor disoluto" (*El País Semanal*, 12.III.1989), en el que Fernán-Gómez, tras corroborar que las leyes no amparan la intimidad y la vida privada de las personas que ejercen profesiones públicas, se pregunta por qué resulta éticamente censurable que los famosos vendan exclusivas sobre su intimidad. Reflexiones que concluyen con un párrafo como el siguiente: *"¿Qué argumentos pueden esgrimirse para que yo rechace el dinero de la exclusiva? ¿Qué obligación moral pueden invocar los lectores que desean este género de reportajes, los fotógrafos de las cámaras ocultas, los propietarios que pagan las exclusivas, los accionistas de las editoriales, los legisladores que admiten este tráfico, los curas que bendicen esta sociedad y pactan con ella?"*.

[6] "Cine latino", *ABC*, 5.V.1995.

Acerca de la estructura de sus artículos, un buen ejemplo del citado esquema -¿guión?-, introducción-desarrollo-conclusión, sería un artículo como "Por un lenguaje común" (*El País Semanal*, 11.X.1987[7]), en el que Fernán-Gómez, con la excusa de plantear la necesidad de un lenguaje común que le permita un perfecto entendimiento con su perro, y también con su ordenador, termina fustigando la incomprensión que asalta al ciudadano frente a las más variadas "cuestiones de Gobierno". Punto de vista que, como sabemos, ya había mantenido y defendido en numerosas entrevistas y declaraciones públicas, y que había llegado a ser motivo de inspiración en su proyecto televisivo *Las grandes batallas navales*[8]. Por consiguiente, en el citado artículo, los problemas de incomunicación e incomprensión que asaltan al ciudadano en su vida diaria, cotidiana, no parecen ser sino una vaga representación de conflictos mucho más profundos. En el último párrafo puede leerse:

> "...Lo mismo me sucede -y pienso que, como a mí, a otros muchos ciudadanos- con el Gobierno, con los Gobiernos. No nos entendemos por falta de un lenguaje común. Las cifras de los gobiernos no caben en las cabezas de los gobernados; hay palabras, conceptos, códigos secretos para uso exclusivo de gobernantes que nunca llegarán al oído ni a la lengua del hombre de la calle; hay deseos, como el de la felicidad del individuo, para los que los gobernantes no están programados. Quizá no les falte a los Gobiernos voluntad de servicio ni a los ciudadanos ganas de agradar; pero mientras no haya lenguaje común, el recelo será inevitable. En algunas ocasiones, los ciudadanos arrojarán huevos a los gobernantes, y en otras, los gobernantes tirarán tiros a los gobernados."

[7] El análisis de la producción en prensa de Fernando Fernán-Gómez engloba, fundamentalmente, sus trabajos periodísticos para *El País Semanal*, y , en menor medida, para los diarios *ABC* y *Diario 16*. En lo sucesivo, las numerosas referencias a los artículos publicados en la mencionada sección "Impresiones y depresiones" de *El País Semanal*, serán citados atendiendo únicamente a su fecha de aparición en prensa.

[8] Véase I.5., pág. 201.

La otra posibilidad es que los artículos se estructuren a partir de una "anécdota" que se mantiene de principio a fin, tal y como se desarrolla, por ejemplo, el titulado "Hacienda somo todos" (3.XII.1978), en el que el autor parece limitarse a reproducir un diálogo entre dos interlocutores acerca de las obligaciones para con el fisco. Este tipo de historia totalmente imaginaria sustenta asimismo un considerable número de escritos, tales como "El hijo del viajante" (15.VI.1986), "Cuento chino" (26.X.1986), "En tiempos de Kang Yuwey" (2.XI.1986) o "La inapetencia sexual de los insectos" (6.XI.1988), un artículo antibelicista.

No obstante, la mayor parte de sus textos periodísticos se atienen a la primera estructura señalada, confirmando que la "ordenación de los acontecimientos" es una preocupación fundamental del escritor, perseguida y conseguida a pesar de que -no nos sorprendamos- él mismo confiese no haber respetado dicha regla de oro en muchos de sus artículos y composiciones literarias por lo que considera una simple cuestión de incapacidad[9].

III. 1. 2. Temas

Un buen número de artículos se agrupan en torno a la POLÍTICA como punto de reflexión, y entre ellos es posible distinguir, a su vez, una serie de temas recurrentes: los artículos dedicados a la "clase política" ("Filopolíticos", 6.VII.1986. "Intrigas, engaños y fraudes", 25.XII.1988; "¡Dimisión, dimisión!", 15.I.1989; "Revolucionarios", 18.XII.1988; "Interpretación de un personaje", 18.IX.1988), entre los que no faltan las comparaciones entre los políticos y los cómicos ("Un discurso de propaganda", 20.VII.1986; "Concluye el discurso de propaganda", 27.VII.1986; "El contable que contaba mal", 3.VIII.1986; "Diferencia entre el murmullo y el pregón", 10.VIII.1986; "Negros", 4.XII.1988; "La vanidad del actor"[10]); las divagaciones sobre el poder ("El precio del poder", 31.5.1987; "Lo erótico del poder", 12.VII.1987); las eternas reflexiones sobre la incompatibilidad natural que parece existir entre

[9] Fernán-Gómez se muestra consciente de su propio desorden a la hora de estructurar determinados artículos u obras. Según su opinión, uno de los casos más evidentes sería su ensayo *El arte de desear* o incluso muchos de los artículos de *El País*. Al mismo tiempo, ha confesado que la preceptiva aristotélica referida a la ordenación de los acontecimientos ha sido siempre una de sus aspiraciones, y considera que, si bien en ocasiones no ha conseguido su propósito (cita su obra teatral *Los domingos, bacanal*), *Las bicicletas son para el verano* sí constituiría un excelente ejemplo de una obra bien hecha. Fernán-Gómez a Juan Tébar, *Fernando Fernán-Gómez, escritor (diálogo en tres actos)*, Madrid, Anjana, 1984, pág. 127.

[10] "La vanidad del actor" no ha sido localizado en prensa, pero aparece publicado en dos de sus volúmenes recopilatorios, *El actor y los demás* (ed. cit., pág, 29) y *Desde la última fila* (ed. cit., pág. 194).

el hombre y las instituciones gubernamentales -por no decir estatales- ("Hacienda somos todos", 3.XII.1978; "Una injusticia fiscal", 25.V.1986; "Cuento chino", 26.X.1986; "En tiempos de Kang Yuwey, 2.XI.1986; "Lo que es del César", 26.VI.1988; "Por un lenguaje común", 1.IX.1987).

Referido ya a su propia afiliación política, la ambigüedad, el escepticismo y la ironía envuelven de nuevo artículos como "Divagación trascendente" y "Concluye la divagación trascendente" (*Diario 16*, 27.III.1985 y 12.IV.1985, respectivamente), "Un vago, un voto" (23.II.1986), "Excepcionalismo" (19.II.1989), "Alternativas de poder" (26.II.1989), "Feria de restos" (5.III.1989) y "El final de algunas utopías" (25.XI.1990):

> "...Pero quizás sea un poco exagerado hablar del "fin de las utopías", así, en términos generales, absolutos. Sería más preciso referirse al final de "algunas utopías", porque otras, pese a la trascendencia de los últimos acontecimientos históricos, siguen vivitas y coleando. Ahí tenemos, sin ir más lejos, la democracia y el cristianismo, noblemente obstinados en proporcionar a los hombres igualdad, libertad y justicia, y obteniendo, desde hace siglos, los resultados que están a la vista."[11]

En otra serie de artículos la política tiene incidencia directa sobre temas sociales más concretos, caso de "La incultura general" (16.III.1986), "De la historia imaginaria" (18.X.1987), "Confiemos en la evolución" (25.X.1987), o "Los delincuentes" (10.I.1988), en los que se censura la incultura general del país. En "Cuesta abajo" (*ABC*, 29.XIII.1991) y "Diversión, cultura, gusto" (*ABC*, 15.II.1992) se critica, por ejemplo, el que la televisión pública importe seriales sudamericanos y estadounidenses, contribuyendo con ello al evidente retroceso en el cultivo del gusto de las clases populares auspiciado desde el poder.

Existen también los artículos que se hacen eco de la insolidaridad, tales como "La nueva tecnología" (18.V.1986), "Muerte de una palabra" (8.VI.1986), "La gran rifa"

[11] Último párrafo de "El fin de las utopías".

(14.IX.1986), “Elegancia, lujo y distinción” (23.VIII.1987), “Cine, televisión, Europa” (20.III.1988), “Tener y no tener” (3.VII.1988) o “El trabuco de Luis Candelas” (10.VII.1988).

Aparece, asimismo, lo paradójico y contradictorio de muchas de las costumbres españolas, incluidos los falsos tópicos y los vicios nacionales: “Países exóticos” (1.VI.1986), “A vueltas con una palabra” (22.VI.1986), “El trabajo de los demás” (17.VIII.1986), “Novelas” (2.VIII.1987), “Un año como otro cualquiera” (14.II.1988), “La opinión de los demás” (13.III.1988), “Niños americanos y niños españoles” (27.III.1988), “Puntos de vista” (3.IV.1988), “Reformas” (12.II.1989) o “El siglo viejo” (13.V.1990).

En “Países exóticos” podíamos leer:

> “...sé que hay países cuyos ciudadanos no saben que han nacido y viven en un país exótico, y que, por tanto, ellos mismos son individuos exóticos.
>
> [...] Entre esos países se encuentra España. Sus habitantes se consideran normales, pero el sol, la paella, la fabada, la zarzuela, los toros, el flamenco, las dictaduras de 40 años, los golpes militares, son elementos exóticos. ¿Qué se le va a hacer? A cada cual, lo suyo.
>
> [...] Por lo que a mí respecta, el sol me hace daño, no canto zarzuela ni flamenco, nunca he dado un golpe militar ni he toreado una becerra, pero he actuado en películas con Lola Flores, Carmen Sevilla y Rocío Jurado, me gustan la fabada y la paella y he vivido 40 años bajo una dictadura. Ya no me libro.”

Y en “Reformas”, escribía Fernán-Gómez:

> “En los ratos libres, si uno se abandona a divagantes pensamientos optimistas, puede llegar a verse convertido en emperador o poco menos, a poco que fuerce la lógica o pida ayuda a la casualidad. No digo yo tanto; me quedo en viceministro de Espectáculos o algo por el estilo. ¿Por qué no habría yo de llegar a eso, si otros con más méritos han llegado? Pues bien, en tal caso, aun recibiendo la consigna de equiparar a nuestro país con los demás países europeos, y aun convencido de que

> uno de los trámites necesarios para llegar a esa igualación sería importar algunas costumbres y suprimir otras, y de que entre estas últimas estarían, entre algunas más y muy en primer lugar, la supresión de las corridas de toros y de las procesiones, no se me ocurriría presentar el proyecto de ley que las prohibiera. Por simple instinto de conservación."

Por último, citaremos ciertos artículos en los que sí hay un posicionamiento claro del autor, aquellos en los que Fernán-Gómez aboga abiertamente por la libertad, el pacifismo, o en los que denuncia la hipocresía con que se crean y se mantienen los "grandes acontecimientos", las inolvidables conmemoraciones: "Frío" (1.II.1987), "Poetas" (3.V.1987), "Del origen y utilidad de los ejércitos" (10.V.1987), "Las armas miran atrás" (24.V.1987), "El electorado inculto" (31.I.1988), "La inapetencia sexual de los insectos" (6.XI.1988), "El día del descubrimiento" (1.V.1988) y"La guerra contra Franco" (17.XII.1989):

> "Siempre ha sido peligroso para los príncipes jugar con el fuego de la cultura. Puede sospecharse -no sin cierta malevolencia, lo reconozco- que si a la desinformada opinión pública española utilizada como coartada, según Bray[12], por el señor González le llegasen informaciones fidedignas no sólo de los problemas de la defensa de Occidente, sino de la de Oriente y la del Tercer Mundo y de la de Vallecas y Orcasitas, y de todos los aspectos del juego político internacional y nacional, y de la nueva tecnología y de la macroeconomía y de las multinacionales y del tráfico de armas y de la permanencia de los imperios y de las cajas secretas y de la historia del trabajo y del hambre y de la banca y de la bolsa y de tantas cosas más, esa opinión pública -y quizá no sólo la española, sino la europea y la soviética y la americana y la africana, la mundial- no sólo se negara a dar su voto a los que quieren mantener cerca los aviones de guerra o a los que quieren alejarlos, sino que, en

[12] Nicholas Bray, comentarista de política internacional en *The Wall Street Journal*.

un arrebato de inteligencia y de cultura, se tumbara a la bartola y lo mandara todo al carajo."[13]

Temas de candente actualidad son también sus artículos "El mensaje a mis nietos" (*Diario 16*, 6.VI.1985) y el recientemente publicado "El tiempo de la ira" (*ABC*, 29.IX.1995), en el que el autor, comentando la actualidad política y económica de nuestro país, ha escrito:

> "...esa ira que ahora, en 1995, gracias a los avances tecnológicos, vemos saltar desde los ojos de los trabajadores hasta la pantalla del televisor, interrumpiendo durante unos instantes nuestro almuerzo. ¿Será posible que a esta esquina de Europa le haya llegao de nuevo -o que esté próximo su retomo- el tiempo de la ira?
>
> Veo a los poderosos cerebros de las más rentable industria mundial inclinados sobre el gran tablero. "Aquí, en esta esquina de Europa, este país montañoso tuvo una guerra civil que duró más de un siglo, con algunas treguas para respirar... Aquí, digo, en esta esquina..." Veo a las pesadísimas cabezas inclinarse en esa dirección.
>
> Opinan algunos filósofos y estudiosos de la historia que ésta nunca se repite; según otros, no menos filósofos y estudiosos, se repite siempre. Ojalá estén en lo cierto los primeros."

Naturalmente, la política incide también en otros órdenes de la vida -por no decir en todos- y aunque es imposible una clasificación exhaustiva por temas, es curioso que cualquier tipo de miscelánea incluiría siempre, de un modo u otro, una última referencia política. El sexo ("La voz de una minoría", 12.VI.1977; "Lo corto y lo largo", 11.VI.1978), el deporte ("Desprecio de un noble deporte", 19.IV.1987), las últimas tendencias de la moda ("Enemigos de las modas", 28.X.1990), y, cómo no, el teatro, el cine, la cultura en general, siguen siendo, a pesar suyo, cuestiones políticas ("¡Cultura, no!", 10.IX.1978; "Yo no he venido a traer la paz", 11.III.1990).

[13] Último párrafo de "El electorado inculto".

No pensemos, sin embargo, que los artículos sobre POLÍTICA o, como veremos a continuación, los que tratan temas SOCIALES más concretos, pueden ser definidos como críticas al uso. Nada más lejos de la intención del propio Fernán-Gómez. En este sentido, el elemento autobiográfico y la lucidez con que el autor desvela la realidad, el componente irónico y humorístico, más que censurar, involucran al espectador, dejan abierto el juego de la vida, y, con ella, la desilusión, la duda, la incertidumbre e, incluso, en algún caso, la esperanza. El autor no se complica mucho más allá de su propio escepticismo.

Los artículos "políticos" se completan, pues, con los dedicados a temas SOCIALES. En muchos de ellos Fernán-Gómez se entretiene en analizar la evolución de las costumbres, tratando gran diversidad de aspectos: cuestiones profesionales ("Hobby", 24.VIII.1986; "Famosos", 17.V.1987; "Apostillas a un escándalo intrascendente" 8.XI.1987; "Los gallardos paladines", 21.II.1988; "De tiendas" 13.XI.1988; "Junta General", 19.VI.1988[14]); aspectos relacionados con la vida cotidiana, con los cambios experimentados por el ciudadano medio y la sociedad en general ("El porvenir de los hijos", 16.II.1983; "Los viajes a cualquier parte", 27.IV.1986; "Hablar de dinero", 29.III.1987; "América, América", 17.I.1988); cómo ha influido en nuestras vidas la aparición de la televisión ("Hogares con televisión", 29.VI.1986) y la publicidad ("Exceso de publicidad", 12.IV.1987).

Si, por un lado, parece abundar la estirpe de los "enteradísimos" ("Los enteradísimos", 30.VIII.1987; "Todo se explica", 6.IX.1987), por otro, la envidia nacional sigue siendo el desprecio más censurable ("Los despreciados", 24.XII.1989):

> "Aquí, entre nosotros, los que tenemos suerte debemos habituarnos, y resignarnos, según unos a la envidia, según otros al odio, según yo al desprecio. Pero lo más humillante, lo verdaderamente funesto, no es sentirse despreciado, sino sentirse despectivo."[15]

[14] Para que veamos el talante de este tipo de artículos podemos comentar, por ejemplo, el titulado "Junta General". En él Fernán-Gómez describe la primera reunión a la que asistió como miembro de la Sociedad General de Autores de España en la que todos los asistentes (treinta de los ocho mil socios censados por entonces) mostraron su opinión desfavorable. "Los favorables" no hicieron acto de presencia. La situación le parece idónea para una comparación curiosa: lo mismo ocurrió con la "apertura" de Manuel Fraga durante el franquismo.

[15] Último fragmento de "Los despreciados".

Quizá la palabra "censurable" no sea la más adecuada en este contexto, contando con que el autor no suele sobrepasar los límites de una ironía velada, en ocasiones más comprensiva que incisiva[16]. Sin embargo, en este apartado no faltan tampoco los artículos en los que el autor realiza una crítica mucho más directa, artículos que se escapan del tono general, tales como "Lujo" (22.III.1987), "Aires de Provenza" (22.XI.1987), "Úlceras" (24.I.1988) o "Parábola del actor disoluto" (12.III.1989).

En todos ellos se censura un mundo del que el autor parece haber quedado atrás, un mundo demasiado ajeno en el que incluso el "corporativismo coloquial" ha llegado a suplantar a las tertulias, al paciente hábito de la escucha, del respeto mutuo y, por qué no, del aprendizaje:

> "He leído algunos libros, he interpretado unas cuantas películas y obras teatrales, he escrito unos pocos renglones. Y, al cabo del tiempo, hombre amante de las tertulias, del diálogo, de la conversación, he llegado a la consecuencia, como otros muchos, como el pintor, de que mejor estoy callado, porque sólo sé de eso: de algunos libros, de unas cuantas películas y obras teatrales, de unos pocos renglones... Lo poco que sé de las demás cosas se me demuestra constantemente que es falso, equivocado, impresentable.

[16] En contraste, Fernán-Gómez se resiente, como cualquier otro ciudadano. de las restricciones más "inmediatas" y dedica nada menos que cuatro artículos a defender los derechos de los fumadores ("Nubes de humo", 8.V.1988; "La ley del humo", 22.V.1988; "Promesas", 29.V.1988; "Miscelánea nicotínica", 17.VII.1988); eso sí, con argumentos esgrimidos únicamente por Fernando Fernán-Gómez: *"...Y a cambio de todas esas promesas que les hago a los gobernantes y a los médicos, y que me hago a mí mismo, sólo pido, en mi propio nombre y en el de tantos renegados del tabaco, que si la campaña de persecución de los fumadores da buen resultado, funcionen mejor las compañías de transporte aéreo y no nos hagan esperar horas y horas en los aeropuertos; lleguen los hombres de negocios a la hora convenida; trabajen bien, con esmero, afición, entusiasmo, los obreros, los actores, los técnicos; sean fáciles de rellenar, comprensibles para inteligencias normales, los formularios de la Administración; nos reciban atentos los funcionarios, sean con nosotros los públicos amables, tolerantes, entusiastas, los críticos, cómplices y generosos, no nos amedrenten jueces y policías; no nos infundar pavor las mujeres hermosas con la superioridad de su belleza..."* ("Promesas").

> [...] Cuando era yo aspirante a la Juventud de Acción Católica, un chico hizo al cura consiliario una pregunta que al hombre debió de resultarle comprometida.
>
> - Ya sabéis que eso sólo lo entienden los arcángeles -nos respondió.
>
> Ha pasado mucho tiempo desde entonces y hemos llegado a una situación en la que todos, en nuestra parcela, somos arcángeles. Todos vivimos en unos misterios impenetrables para los demás. Es un modo de corporativismo como otro cualquiera. El corporativismo coloquial."[17]

A este respecto, son reveladores sus artículos "Ficción o realidad» (15.II.1987), "¿Usted o tú?" (1.XI.1987), "El simulador" (20.XII.1987), "El hombre malo" (10.IV.1988) y "El hombre bueno" (17.IV.1988), en los que se expresa bajo diferentes perspectivas la alienación en la que vive el hombre moderno.

La sociedad actual se mueve, indudablemente, con otros parámetros ("Economía y otros misterios", 15.III.1987), y su organización no es más que un reflejo del poder y del dinero ("Misterios", 11.II.1979; "El dinero del atraco", 29.IV.1990).

A todo ello, respondía Fernán-Gómez en 1984:

> "Porque ¿y si la que hemos imaginado no es la auténtica forma de la pirámide [social], sino que la auténtica es la contraria? ¿Y si la pirámide está invertida?
>
> Con el mismo, escaso esfuerzo podemos imaginamos en su zona más baja la burocracia, la administración de los intereses comunes, el gobierno, el poder. Un poco más arriba podrían estar las artes, la enseñanza. Ascendiendo más, las fuentes de trabajo, la relación con los compañeros y los jefes. En una zona más elevada -como si fuéramos acercándonos a la verdad-, el colegio de los chicos, la organización del hogar. Más alto aún, el trato con los amigos, la preparación de la cena, ver la "tele", fregar los cacharros...

[17] "Usted no entiende de esto", *El País Semanal*, Sección Impresiones y depresiones", 9.III.1986.

> Y allá arriba, en lo alto de todo, en la cúspide de la pirámide, el ocio y el amor."[18]

Otros de sus temas preferidos son, naturalmente, los relacionados con su profesión, con el cine, el teatro, la televisión y la literatura.

El ámbito TEATRAL acapara, de hecho, buena parte de sus reflexiones, y, en este sentido, son harto conocidos, por ejemplo, sus escritos sobre los cómicos: la moral "libertaria" de los actores se erige en símbolo e identificación de la farándula en artículos como "Lujuria y desenfreno de los actores y las actrices" (14.V.1978), "Frivolidades" (30.III.1986) o "La parábola del hombre nocturno" (11.XII.1988)[19]; el actor y la sociedad muestran sus paradójicas relaciones en "Los comicuchos de la tele" (*Diario 16*, 17.V.1984), "Alegato en favor del actor" (*Diario 16*, 20.III.1985), "Cómicos, bohemios, pícaros" (20.XI.1988) y "La vanidad del actor":

> "...Con Paradoja o sin Paradoja, el actor siente que debe evadirse de sí mismo, que tiene que llegar no ya a incorporarse en el otro, sino a ser el otro. En eso consiste su trabajo y ahí está la raíz de su vocación. Lo demás son subterfugios.
>
> [...] Y en el supuesto inalcanzable de que el actor consiga abandonar su "sí mismo" y llegue mágicamente a ser el otro, ¿quién vigilará al otro?, ¿quién le obligará a seguir el camino trazado por el autor de la comedia? De imposible en imposible, el actor sabe que no le queda más remedio que recurrir al fraude, a la trampa del tahúr, a la mentira. Y necesita al acabar su trabajo que alguien entre a decirle que no ha sido mentira, que ha sido verdad, que alguien se lo ha creído.

[18] "La pirámide", *ABC*, 13.III.1984.

[19] El primero de los artículos mencionados, "Lujuria y desenfreno de los actores y las actrices" aparece publicado en el ensayo *El arte de desear* (ed. cit., pág. 24), un volumen que, como veremos, hace hincapié en esa mayor licitud moral de los cómicos como causa determinante de la marginación de los actores y, en general, del desprestigio del comediante.

> Necesita los elogios exaltados, las alabanzas desmesuradas que le ayuden a paliar en alguna medida su inevitable fracaso."[20]

Los métodos de interpretación y, concretamente, de recitado, son motivo de reflexión en "Los clásicos y el humor" (31.XII.1978) y "Cómo deben decirse los versos" (30.IV.1989), en los que los múltiples problemas que plantea la recitación de nuestro teatro clásico quedan reducidos a que

> "...Cómo conseguir que eso parezca poesía sin serlo, o por lo menos verso, sin que se pierda la claridad del concepto es una labor que se acerca a lo imposible; y no por culpa de los actores, sino de la prisa y el desprecio con que aquellos gloriosos poetas escribieron la mayor parte de los renglones."[21]

Por su parte, en "El habla de los actores" (*ABC*, 20.III.1992) Fernán-Gómez aboga siempre por *"el modo de interpretar naturalista, ya que, una vez aceptado, damos por supuesto que el que habla no es el actor, sino el personaje"*.

Tan poco dado a la sinceridad más absoluta y, por consiguiente, a hablar abiertamente de sí mismo, resultan a la vez magníficos y reveladores los artículos titulados "Utilidad de la tristeza" (4.IX.1988) y "Veintidós besos poco más o menos" (*Diario 16*, 19.VII.1984). El primero de ellos se detiene en el método interpretativo del propio Fernán-Gómez, cuando el actor debía interpretar el personaje de Esquilache en la película de Josefina Molina estrenada en 1988. Fernán-Gómez, después de haber analizado la posición del ministro italiano, la compara con su propia situación y concluye:

> "...Quizá a este actor no le importan demasiado el poder, la autoridad; quizá no sea activo ni emprendedor, ni anhele la confianza de un rey. Pero no deja de tener apetencias. Pasan por la imaginación del actor las formas reales de esas apetencias. Las ve. Las tiene al

[20] "La vanidad del actor", art. cit.

[21] Fragmento de "Cómo deben decirse los versos".

alcance de los ojos y de las manos. Y casi en un instante se desvanecen en lo imposible. ¡Ahora el actor está en situación, ahora es el fracasado Esquilache, al que no se le escapa el rey, se te escapa España, se te escapa el poder, se le escapa la joven criada! Ahora el actor, que ya se ha estudiado como un colegial disciplinado el texto y se lo sabe de carrerilla, puede olvidarse de fingir.

Para aquel actor cuyo corazón lo resiste, éste es el sistema más cómodo, aunque la modestia de su misión de intérprete le impida llegar a las alturas de Quevedo, Goya, Celine,... Pero no se puede pedir que le hagan sufrir a uno a fecha fija, porque entonces el espíritu del mal le colmaría de placeres."

El segundo, publicado en *Diario 16*, desvela a su vez el profundo goce de ser actor, y lo hace también de la forma más singular: siendo una de las obligaciones profesionales del actor el besar a muchas de sus compañeras de reparto, Fernán-Gómez recuerda que en los últimos meses, ya con setenta años de edad, ha disfrutado de ello en más de veintidós ocasiones, las que le ha brindado la oportunidad de trabajar con las actrices Laura del Sol y Bibí Andersen, lo que considera, naturalmente, una de las ventajas del actor cinematográfico:

"Hay además en esto una sutil manera -no buscada por mí, sino que me ha venido a las manos o a los labios- de eludir el pago a Hacienda. De mis ingresos en efímero papel moneda, como de los de ustedes, Hacienda se lleva una buena tajada. Pero esos veintidós besos de amor apasionado, ¿no deberían considerarse también ingresos? Yo, desde luego, nunca los pondría, no por galantería, sino con absoluta sinceridad, en el "debe", los pondría en el "haber". Los considero ingresos para el recuerdo, y en mi haber estarán ya para siempre. Son, indudablemente, compensaciones, gratificaciones, no entro en si merecidas o no, por mi trabajo."

Sobre cuestiones profesionales tratan también los artículos "La vuelta del juglar" (*Diario 16*, 5.VII.1984), "Para la galería" (*Diario 16*, 23.VIII.1984) o "Nada más que un

intérprete" (27.IX.1987). En el segundo de ellos fustiga, por ejemplo, al actor de las comedias televisivas que tiende *"a olvidar al espectador cultivado y quizá silencioso que aspira a creerse lo que en el escenario sucede; se entrega al espectador tosco, elemental, que no busca en el teatro más que una fiesta y se conforma con que el drama sea una serie de gritos":*

> "...Una mayor sobriedad, una aspiración a la naturalidad, a la sencillez, a la sinceridad, se agradecen cuando el espectáculo se presencia desde el sofá del cuarto de estar y el público lo componen tres o cuatro personas. También algunos espectadores lo agradecerían en los teatros, pero aceptemos que ahí el terror que ocasiona la inseguridad de este oficio empuje a los cómicos a venderse al peor postor."

Reivindicaciones del actor que se suman a los artículos dedicados a defender el teatro de texto, el teatro de autor, frente al "escaparate" y el excesivo juego escénico de las últimas y más novedosas propuestas teatrales, por un lado, y, por otro, de manera más directa, frente a la propuesta vanguardista. Son los artículos "Viejas tendencias" (7.XII.1986), "El ocaso de las novedades" (14.XII.1986), "El teatro sin ideas" (7.V.1989), "Texto y decorado" (8.VII.1990) y "Un mago con mal gusto" (19.VIII.1990), dedicado al actor, director y escenógrafo valenciano Enrique Rambal.

Al autor dedica también sus escritos "Alevosía y nocturnidad" (28.IX.1986), una interesante reflexión sobre las relaciones entre autor-actor-director, centrada en las traiciones que el cómico puede ejercer sobre la obra representada y, por lo tanto, sobre su autor. Traiciones a la concepción original de una obra que se continúan en "La obra, el autor, el director" (5.X.1986). También como víctima se revela el autor en "El autor como peligro" (*Diario 16*, 12.VII.1985), y, ya desde otros parámetros, en artículos como "Mi amigo el autor novel" (11.V.1986) y "La gran oportunidad" (29.I.1989), centrados ambos en la fugacidad del éxito comercial, o "Los autógrafos", en el que afirma Fernán-Gómez:

> "Quizá existan compañeros a los que no les desagrade esta costumbre del coleccionismo callejero, este creer que al futbolista, al

> actor, al cantante, cuando se le ve por la calle o en un local público siempre hay que pedirle un autógrafo, por lo que tal hábito puede tener, a pesar de todo, de homenaje, de reconocimiento de unos posibles méritos; pero supongo que todos estarán de acuerdo en que el pretendido homenaje está mal realizado.
>
> No deberían estos presuntos admiradores, que en la mayoría de los casos se comportan con la mejor buena fe posible, solicitar nuestro autógrafo, sino ofrecemos gentilmente el suyo.
>
> [...] Nuestra molestia sería menor, y muchísimo mayor nuestro agradecimiento. Y los que tuviéramos suerte en este azaroso oficio, podríamos dejar a nuestros nietos una gran colección de papelitos firmados."[22]

Por otra parte, a pesar de que la máxima rentabilidad parece ser el único motor de la actividad teatral, para Fernán-Gómez el equilibrio sigue siendo la solución óptima para los abusos de unos (los que sólo están pendientes de la viabilidad comercial) y de otros (la falta de criterio del público): "Los dramas cómicos" (*Diario 16*, 26.XII.1984) y "Público de teatro" (*Diario 16*, 11.VI.1985), en el que se suplica a los espectadores algo menos de exigencia y más de curiosidad.

Desde el punto de vista político, el tema teatral aparece siempre en términos irónicos. Ahí están sus artículos "¡Albricias!" (*Diario 16*, 7.VI.1984) y "Los histriones del Imperio" (2.IX.1990).

Naturalmente, y como última referencia al tema TEATRAL, Fernán-Gómez dedica también algunas páginas a la memoria, al recuerdo, y, con él, a viejas costumbres teatrales ya desaparecidas y a nombres completamente olvidados: el apuntador es el protagonista de sus artículos "El oído" (9.X.1988) y "Desde la concha del apuntador" (22.X.1989), dedicado a Fernando Collado; "Ropa vieja" (16.X.1988) recoge la vieja costumbre de guardar el vestuario en viejos baúles para ser aprovechado en otras representaciones; los gerentes de las compañías teatrales son los protagonistas de la "Parábola del gerente ladrón" (3l.XII.1988); las diferentes etapas por las que ha pasado a lo largo de la historia el autor, el actor y el director, son motivo

[22] Artículo no localizado en prensa, publicado en *El actor y...* (ed. cit., págs. 174-175) y *Desde la última...* (ed cit., pág. 199).

de reflexión en el artículo "En busca del autor" (8.X.1989); el actor que ansía llegar a ser director o productor muestra tan sólo su afán por recuperar parte de su libertad perdida en "Una pequeña libertad perdida" (15.X.1989). Por último, Fernán-Gómez dedica también algunas líneas al antiguo oficio de reventador ("Un oficio olvidado", 25.III.1990), cuando *"el buen reventador, el reventador de antes, el reventador de teatro que describe María Moliner, debía dominar un oficio complejísimo, no sólo manual, sino pedestre y con ciertos visos de intelectual"*. Sin él, afirma el actor,

> "..Todos deben confiar únicamente, para defenderse del éxito de los demás, en el veleidoso público, orientado más o menos, y desde lejos, por la desconcertante crítica. Así, sin la paternal ayuda de los eficaces reventadores, la permanente batalla resulta muy difícil. Es una lástima."

Llegado este punto, deberíamos citar una recopilación de artículos que el autor publica en 1987 bajo el título de *El actor y los demás*, definido por el propio Fernán-Gómez como una selección de artículos publicados en prensa, extractos de charlas y fragmentos de comentarios que hacen un esbozo de lo que es el actor. Es un libro de género difícil precisamente porque no tiene género"[23].

A este respecto, el género de este libro sería, en realidad, una unión natural entre el teatro y la autobiografía, en el que las opiniones y divagaciones del autor se amenizan con anécdotas y experiencias personales[24].

Los temas son, de nuevo, recurrentes, y, de hecho, muchos de ellos reaparecerán en su volumen *Desde la última fila* ("El dandy en la taberna", "La televisión mala", "El nombre del teatro", "Los autógrafos", "La vanidad del actor")[25], o formarán parte de su propia vida, de

[23] Fernán-Gómez en la presentación de su libro *El actor y...*, *Ya*, 11.IV.1987.

[24] Apuntemos, sin embargo, que Fernán-Gómez niega de nuevo esa posibilidad. Véanse sus declaraciones reproducidas por Begoña Castellanos en el citado periódico *Ya*, el día de la presentación de su libro, en las que el autor expresa su deseo de que no se señale como autobiográfico, ya que sólo la primera parte puede considerarse como tal -referido al artículo que encabeza el volumen titulado precisamente "El olvido y la memoria (autobiografía)".

[25] Muchos de estos artículos aparecen publicados también en *Impresiones y depresiones*, el volumen que Fernán-Gómez publica en 1987 como recopilación de los textos aparecidos hasta ese momento en la citada sección "Impresiones y depresiones" de *El País Semanal*.

sus memorias, *El tiempo amarillo* ("El olvido y la memoria" y "Corto viaje a la URSS"). La situación social del actor, la comparación entre los actores y los políticos ("La vanidad del actor" y "De la reconciliación por medio de la poesía y de la política"), se suman a las reflexiones sobre los géneros teatrales propios de determinadas épocas ("El folletín" y "El teatro de variedades del Siglo de Oro"). Artículos entre los que destaca, sin duda alguna, el ensayo que da título al libro, en el que se desvela la esencia del actor:

> "La vocación del actor no consiste sólo en representar, sino que tiene profundas raíces en el amor a la diversidad; y además cuando el hombre con vocación histriónica consigue representar, su placer lo extrae de que los demás sepan qué está representando. Y eso le diferencia del modo de representar de los demás, que aspiran a lo contrario."[26]

La multiplicidad que haya dentro de sí, deja de ser defecto, desviación, locura, frente a los disimulos de los demás:

> "Existe una convención, una regla del juego, según la cual las máscaras no se ven, no existen. Pero el oficio de farsante consiste en exhibirlas, en anunciarlas; y no sólo en eso, sino, lo que es más grave, en demostrar que un ser humano puede quitarse una y ponerse otras. ¿Dónde quedan, entonces, la firmeza de carácter, la coherencia, la consecuencia? ¿Cómo podrían así "ser juzgados" los seres humanos?
>
> El hombre común no quiere que se haga ostentación de la posibilidad de mentir, de disfrazarse. El hombre común, que anda por ahí disfrazado con un solo disfraz desde que le abandonó la infancia, considera un enemigo insolente al que proclama a los cuatro vientos

[26] *El actor y...*, ed. cit., pág. 48.

> que disfrazarse y cambiarse el disfraz es factible, que una cosa es la persona, la máscara, y otra la verdad interior."[27]

El actor es quien escribe, y *"A los cómicos"* a quien dedica el libro. De ahí quizá su singularidad, y de ahí también las siguientes palabras de Andrés Amorós:

> "No conozco otro libro de un actor español comparable a éste. No es mejor ni peor: simplemente, refleja la singularidad personal de su autor. Bien harían en tenerlo en cuenta nuestros teóricos o semiólogos."[28]

Equiparable al ámbito teatral es, naturalmente, el CINEMATOGRÁFICO, en el cual es posible encontrar también cierta subdivisión temática. Así, los escritos en que el autor comenta la historia del cine, mencionando, como es lógico, aspectos de su propia vida y experiencia profesional: "Amor al cine" (16.XI.1986), "La época dorada" (7.VI.1987) o "El actor en el futuro cine europeo" (2.IV.1989), una visión de futuro que se continúa en el artículo "Paco y Fernando" (23.IV.1989):

> "...Tiempo de los cinéfilos, Buñuel autorizado, Glauber Rocha, escuela de Nueva York, una película yugoslava, otra húngara... Y nosotros, y otros más jóvenes, en las primeras filas del cine, la cabeza en el respaldo de la butaca, abiertos de piernas sobre la fila de delante, para que el cine nos entrase por los ojos y por todas partes. Parecía que aquel tiempo de los cinéfilos era algo definitivo o que se señalaba un nuevo amanecer, pero no: era todo lo contrario, era la agonía de algo que creíamos un estilo de vida, lo convertía en una moda; pasajera, como todas.

[27] *Ibidem*, págs. 49-50.

[28] Andrés Amorós, "*El actor y los demás*, de Fernando Fernán-Gómez". *Ínsula*, núm. 491 (Octubre, 1987), pág. 19.

> Se nos explicó que el cine era un entretenimiento de los países pobres, y nada más. Ni fábrica de sueños, ni arte de nuestro tiempo, ni jardín de Verona.
>
> El paso de los años ha demostrado que a los que decían tal cosa no les faltaba razón. Ya han dejado de existir los cinéfilos, los últimos enamorados. Hoy vemos películas por la *tele* -quizá los no aficionados ven más que nunca-, pero se ha perdido el amor al cine, precisamente ahora, cuando las películas españolas no son despreciables, cuando gustan tanto como las americanas. Mala suerte."[29]

Junto a la historia, como es lógico, los hombres que la hicieron posible: "Toda la luz" (27.XI.1988), dedicado al director de fotografía José Luis Alcaine; "De mendigo a multimillonario" (21.V.1989) y "Hacia la serenidad" (28.V.1989), ambos, comentarios sobre la vida y la obra de Charles Chaplin. Aparte, artículos ya citados como "Paco y Fernando" y "El dandy en la taberna", el primero de ellos referido a Paco Rabal y Fernando Rey, y el segundo a su admirado Edgar Neville. Asimismo, escritos en los que elogia a amigos y compañeros de profesión: "El actor González" (*Diario 16*, 26.VII.1984), "Memorias" (26.IV.1987), dedicado a María Asquerino, "Contra el poder y la gloria" (10.VI.1990), sobre Luis García Berlanga, "El novio de la vida" (*ABC*, 30.X.1992), dedicado de nuevo a Paco Rabal, o "Unos pocos amigos verdaderos" (9.IV.1989), "El actor secundario", "Amistades y ausencias" y "Amigos y familiares"[30].

Una historia que ha conocido -y últimamente padecido- su propia evolución, desde los tiempos en que el cinematógrafo acaparaba la atención de un público eminentemente teatral, hasta las más avanzadas técnicas audiovisuales, enemigas acérrimas del cine de gran pantalla. De este tema tratan, precisamente, "Imprevista evolución de las costumbres" (11.IX.1988), "Los públicos" (20.I.1991), "El centenario", "Audiovisuales"[31], "Las batallas del centenario" (*ABC*, 3.III.1995) y "Cine latino" (*ABC*, 5.V.1995).

---

[29] Últimos párrafos de "Amor al cine".

[30] Artículos no localizados en prensa, publicados en su libro recopilatorio, *Desde la última...*, ed. cit., págs. 270, 273 y 282.

[31] *Idem*.

El fenómeno televisivo merece, de hecho, una reflexión aparte en "La pequeña pantalla" (16.IV.1989), "Guerra de pantallas" (11.VI.1989), "El gusto de los otros" (18.VI.1989), "A la luz del televisor" (2.VII.1989) y"La lectura interrumpida" (24.VI.1990).

Por otra parte, en lo que atañe a los protagonistas, Fernán-Gómez dedica al realizador cinematográfico el artículo "El desconfiado", un ilustrativo comentario sobre los profesionales que tienen la valentía o la torpeza, según se mire, de trabajar sólo para sí mismos, desconfiando y, por lo tanto, despreciando e ignorando no sólo el trabajo del resto de sus compañeros, sino del propio público.

En cuanto a las críticas, éstas se ciñen a aspectos muy concretos del cine español. De tal forma, el polémico tema de la creación de la Academia de las Ciencias y las Artes Cinematográficas de España se trata en "Temas académicos" (11.II.1990). Un artículo en el que Fernán-Gómez cuestiona los criterios de selección de la Academia, no sólo por no haber tenido en cuenta el medio televisivo, sino por haber despreciado igualmente a autores adaptados al cine como Buero Vallejo, Miguel Delibes, Cela o Juan Marsé, a quienes, sin embargo, ni siquiera se les ha ofrecido la posibilidad de ser académicos, puesto que *"Quizá el encontrar este arrimo nos ayudara a la gente del cine a conseguir el prestigio que nos falta o a echar un remiendo a nuestro desprestigio"*.

Por regla general, en este tipo de críticas el autor hace hincapié, sobre todo, en lo perjudicial que resulta para nuestra cinematografía las divisiones nacionalistas ("El cine californiano", 21.VI.1987), y en la gran importancia de una buena distribución y difusión de las películas ("El cine español viaja", 23.XII.1990). La europeización del cine se erige, pues, en solución fundamental en "El actor en el futuro cine europeo" (2.IV.1989), siendo la única defensa posible contra el cine estadounidense, digno de todo respeto, pero indigno de cualquier tipo de imitación: "La colonización del gusto" (28.VI.1987), "Críticos" (15.V.1988), "el espacio audiovisual europeo" (22.I.1989)[32], "Comentario desde la ignorancia" (12.XI.1989), "Palabras cercanas y lejanas" (15.IV.1990) y "Desconfíe de las imitaciones" (22.VII.1990), "Política indicativa" (*ABC*, 13.X.199l), "El paraíso sin recobrar" (*ABC* 14.VIII.1992).

Por último, mencionar los escritos en los que Fernán-Gómez reflexiona de nuevo acerca de las limitaciones impuestas por las clasificaciones genéricas. Como sabemos, Fernán-

[32] "El espacio audiovisual europeo" y "El actor en el proceso de creación audiovisual" son desglose de una comunicación pronunciada por Fernando Fernán-Gómez en 1991 en Florencia, con motivo de un encuentro internacional sobre el tema del mismo título, "El espacio audiovisual europeo".
Artículos publicados en *Desde la última...*, ed. cit., págs. 285-286.

Gómez ha desarrollado sus obras literarias, sus ensayos, sus películas e, incluso, sus artículos periodísticos alejado de tipificaciones y de cualquier tipo de premeditación. Contando, además, con una curiosa indecisión genérica que en ningún momento ha planteado problema alguno a su autor:

> "Hubo un tiempo en que pensé -y en parte sigo pensándolo- que la diferencia entre una obra de teatro y un guión cinematográfico está en la denominación que el autor ponga en la primera página, debajo del título. Allá se las apañe luego el director para poner aquello de pie en un teatro o en platós y decorados naturales. Algunos guiones de Rommer o de Bergman o de Chaplin podrían representarse en un escenario casi sin reformar, y muchas obras de nuestros clásicos o de los isabelinos más parecen, por su estructura, guiones para películas que obras teatrales (si nos atenemos al estilo de teatro que hoy podemos llamar tradicional)."[33]

En este sentido, resultaría emblemático un artículo como "La religión de los géneros" (3.XII.1989), en el que el autor afirma:

> "En grave conflicto se encuentra el escritor teatral o cinematográfico -en la novela, la religión de los géneros no está tan extendida, y sus oficiantes son menos rigurosos- cuando advierte que el producto de su trabajo, el guión, la obra teatral, no pertenece a ningún género.
>
> [...] Pero si en la obra hay eso tan peligroso -y tan tentador- que se denomina *mezcla de géneros* o *mezcla de estilos*, el autor se verá censurado, acusado de torpeza o de haber faltado algunos días al colegio. Y, sin embargo, -piensa, agobiado por las dudas-, quizá no esté

[33] "Una libertad despreciada", *Ibidem*, pág. 163.

mal que la obra refleje esa diversidad, que no parezca una obra premeditada.

Pero ¿y si la razón está del lado contrario?, ¿y si la unidad debe estar dada por el modo de ver la realidad, la vida cotidiana? Posiblemente, el autor tenga obligación de ser un humorista, o un hombre con sentido trágico de la vida, o un observador imparcial y frío. Pero ¿no es lo más natural en un ser humano que unas veces sea lo uno y otras lo otro, según anden sus humores?."

Y en "¿Tragedia, comedia, sainete? (19.XI.1989):

"Hubo una época, que duró hasta hace muy pocos años, en la que, en teatro, era obligado que el autor definiese su obra. [...] En esa época surgieron múltiples denominaciones. Debía ser porque los propios autores dudaban de haber escrito lo que la denominación proponía. [...] Y así tenemos obras denominadas por sus propios autores como tragicomedias, farsas, comedias cómicas (reiteración en principio, pero que ha acabado teniendo sentido), altas comedias, bufonadas, juguetes cómicos, fantasías, entretenimientos, comedia de detonaciones, comedia de humor, parodia, dramaturgia, vodevil, musical, esperpento, folletín escénico, tragedia grotesca, sainete sentimental, caricatura, tragedia humorística, farsa fácil, comedia de aventuras, poema dramático, tragicomedia de blancos y amarillos, viaje, drama trágico, farsa grotesca,...

Difícil tarea la del que ha de clasificar determinadas obras teatrales, novelas o películas según su género. Pero muchísimo más difícil, casi imposible, sería su labor si hubiera de determinar el género no de una peripecia aislada de la vida real, sino de una serie de avatares cotidianos concernientes a una persona o a un grupo.

Usted mismo, querido y temido lector, ¿sabe si su vida está siendo un sainete sentimental, una alta comedia, una tragedia, una farsa grotesca...?."

Sobre el arte de nuestro siglo Fernán-Gómez ha publicado también una recopilación de artículos, *Desde la última fila*, volumen editado por Espasa-Calpe en 1995 con motivo del centenario del cine. En él el autor trata, por una parte, aspectos estrictamente cinematográficos, y, por otra, las relaciones entre el cine y el teatro, el cine y la televisión, y el cine y la literatura.

Analizados anteriormente los dos primeros apartados, centraremos nuestro análisis de esta obra en el artículo "Las adaptaciones literarias en mi experiencia profesional"[34], incluido en el tercer epígrafe, esto es, las siempre interesantes y polémicas relaciones entre el cine y la literatura.

Es éste uno de los pocos escritos en los que Fernán-Gómez reflexiona teóricamente acerca de su propia obra, y, en concreto, acerca de sus experiencias como adaptador y como escritor adaptado.

Si recordamos, los autores llevados a la gran pantalla por Fernando Fernán-Gómez han sido Alexander I. Kuprin, Leonidas N. Andreiev, Edgar A. Poe, Ramón Gómez de la Serna, Wenceslao Fernández Flórez, Miguel de Cervantes, Francisco de Quevedo, Pedro Muñoz Seca, Alfonso Paso, Miguel Mihura, y Juan Antonio de Zunzunegui; y, citando sus propias palabras, *"nunca he tenido consciencia de causar dolor a estos gloriosos autores, a ellos a su recuerdo"*[35].

Sin embargo, el problema surgirá cuando él mismo se convierta en "autor adaptado" con ocasión de la versión cinematográfica de su texto teatral *Las bicicletas son para el verano*:

> "...sólo una vez he pasado por la experiencia de que una obra mía, escrita por mí, una obra teatral fuese adaptada al cine por otras personas. Y qué profundo dolor, qué tremendo padecimiento. Qué sensación de haber sido incomprendido, y de estar siendo traicionado, no sólo en el momento de leer el guión, sino siempre que se proyectase la película en cualquier cine.

[34] *Ibidem*, págs. 125-138.

[35] *Ibidem*, pág. 137.

> Con esto no quiero decir que me portase yo respetuosa y delicadamente con los autores a los que adapté, mientras que conmigo se portaron de manera alevosa, despectiva y cruel, no; lo que pretendo es señalar la enorme diferencia de perspectiva que existe entre ser uno el adaptador o el ser adaptado."[36]

Perspectivas que hicieron cambiar no sólo su visión de las adaptaciones literarias, sino que cuestionaron todo su trabajo anterior, cuando, desbaratado el tópico de que el cine sea un medio de expresión más próximo a la narrativa que al teatro, reconoce que éste mismo fue el fundamento de sus adaptaciones de piezas teatrales:

> "...En las cinco comedias a que me he referido [*Sólo para hombres*, *La venganza de don Mendo*, *Los palomos*, *Mayores con reparos* y *Cómo casarse en siete días*], el actor convertido en guionista se comportó de la forma habitual: procuró trasladar la acción a los lugares en que se habría desarrollado normalmente si no hubiera existido la convención teatro-pocos lugares.
>
> [...] No pude librarme del temor a que si las películas se desarrollaban en pocos lugares o en uno solo, parecieran obras de teatro."[37]

Y si el tópico no es más que una falacia (ahí están *La soga* y *Crimen perfecto*, de Hitchcock), la solución tampoco resulta tan sencilla. En realidad, no existen soluciones, ni fórmulas, ni trucos infalibles, sino capacidades, circunstancias, y, sobre todo, puntos de vista. En este sentido, podemos afirmar que Fernán-Gómez es un verdadero maestro del perspectivismo, y como tal analiza no sólo su obra, sino todos los aspectos de la vida, incluidos los hábitos, las costumbres, los vicios, las necesidades y las falsas apariencias. Y si hay quien considera sus adaptaciones literarias algo superficiales, más pendientes de la "ilustración" del texto original que de una "creación" por parte del realizador, no olvidemos

[36] *Ibidem*, pág. 138.

[37] *Ibidem*, pág. 132

que, en cualquier circunstancia y bajo cualquier concepto, Fernando Fernán-Gómez siempre ha tenido muy claro cuál era su lugar, por lo menos en ese momento, con esos medios y con esas compañías:

> "Reconozco que mi propósito como realizador cinematográfico ha sido siempre ilustrar textos literarios. En mis comienzos no me consideraba capacitado para lo que se entiende -aunque yo no lo entienda bien- como creación cinematográfica. Mi pretensión era escribir un texto literario, original o adaptado, en colaboración o a solas, y después ilustrarlo cinematográficamente, quiero decir con los medios técnicos del cinematógrafo. Y en esto no he cambiado mucho desde entonces hasta ahora. Mis colaboradores y yo hemos escrito siempre unos textos literarios, influidos por el cine y quizás por el teatro, pero que, por encima de todo, eran literarios, y yo en todo momento tengo consciencia de que mi misión de director consiste en ilustrar esos textos."[38]

Y puesto que hablamos de LITERATURA, es preciso señalar que el escritor Fernando Fernán-Gómez es parte también de sus propias reflexiones literarias. Así, aparece reflejado en "Artículos" (9.VIII.1987), en el que el autor confiesa su atracción por los artículos en prensa[39] o en "La hoja blanca" (29.XI.1987), una declaración de la indecisión e inseguridad del escritor cuando se enfrenta a la hoja en blanco.

Por su parte, "El granito de arena" (5.XI.1989) es un curioso comentario a raíz del estreno de su película *El mar y el tiempo*, pues constata la contradicción entre las críticas negativas realizadas en su día a la novela y los juicios elogiosos a la versión cinematográfica. Para Fernán-Gómez la conclusión no podía ser otra:

> "La escasísima trama es la misma de la novela, los mismos personajes y las relaciones entre ellos, exacta la ordenación de los

[38] *Ibidem*, pág.135.

[39] Véase II.2.1.2, "La interrelación genérica".

> acontecimientos, idéntico el desenlace, los mismos los diálogos, aunque todo sintetizado, comprimido para ajustarse al horario. Puede pensarse que esta reducción favorece el resultado, y sin duda es cierto, pero no justifica un cambio tan radical en la apreciación crítica. Algo más acertado puede ser el pensar que el medio idóneo para este relato es el cine y no la literatura -o mi literatura-. Pero creo yo que la razón definitiva del éxito de la película frente al fracaso de la novela está en la aportación de los actores.
>
> [...] A ellos, a su amor a este misterioso oficio, a su inspiración y a su memoria, a su conocimiento de la vida y de los hombres, a su facultad de trance, he de agradecer que les haya resultado a los críticos cinematográficos fácilmente visible lo que por mi torpeza no pudieron leer los críticos literarios."

Asimismo, el escritor se desvela a través de los escritos dedicados a analizar algunos géneros literarios. Ahí está, por ejemplo, "Cuento para niños", una reflexión sobre los cuentos y la literatura infantil en general -a raíz de un encargo sobre el tema-, que es de nuevo una excusa para rememorar su propia niñez y sus lecturas de niño. También son motivo de sus comentarios el género poético y la diferencia entre el verso libre y el rimado ("El ripio de la hembra placentera", 18.I.1987); el realismo mágico ("Un poco de magia", 16.IX.1990), en el que afirma que *"Sin necesidad de creer a pie juntillas, empleándola sólo como ingrediente artístico o poético, al cine, y sobre todo al teatro -y lo digo desde una posición de adicto al realismo-, le viene bien un poco de magia"*; o su artículo "Crítica de la existencia cotidiana" (6.I.1991), que se supone reproducción de una representación teatral excesivamente pendiente de la realidad, y, por tanto, de todo lo que puede tener de anodino y reiterativo:

> "...En resumen: falta de imaginación, vulgaridad reiterativa, carencia de efectos auténticamente teatrales y la convicción de que este género, que tiene como base la realidad estricta y el monólogo interior, es adecuado para obras maestras de la narrativa, como *En busca del tiempo perdido* o *Ulises*, pero no para reflejar en escena el drama existencial del individuo."

Su apuesta por el realismo se pone de manifiesto en dos artículos como "El juego del tesoro escondido" (*ABC*, 26.V.1991), y "Vidas peligrosas" (*ABC*, 15.V.1991), en los que el autor reafirma su especial disposición por el estilo de teatro o cine no adjetivado:

> "...ese modo indiferente y frío de contemplar la vida con su carga de calamidades, ha llegado a constituir un estilo cinematográfico y teatral. Por medio de él, los autores y cuantos coadyuvan a la consecución del empeño, procuran ver la realidad y trasladarla al libro, al escenario o a la pantalla, no con el interés, el apasionamiento, el patetismo con que la vive el protagonista, sino como la ven los demás personajes y los que, como los autores y los actores, se hallan fuera de la trama.
>
> No se trata del distanciamiento brechtiano, ya que aquél se refería a no enturbiar con emociones exacerbadas el juicio del espectador, al que constituía en tribunal. Esto otro es una variante del realismo, no por afán estilístico de huir de las violencias y las facilidades toscas del melodrama, sino por asemejarse al modo de contemplar que solemos tener ante las desgracias -y también las alegrías- que no nos atañen de una manera directísima, como suelen ser casi todas las desgracias y alegrías de las que nos enteramos a diario"[40].

Tras ello cita, naturalmente, al maestro Azorín:

> "Azorín entre nosotros, Chejov en el teatro ruso, sí acertaron a presentarnos esa lentitud de la vida, ese no pasar nada, que no significa necesariamente que esté en el desencanto o en la angustia, sino en un vivir la vida tal como es en muchísimas de sus horas."

Aparte de Azorín ("Posguerra", *ABC*, 6.XII. 1992)[41], Fernán-Gómez se prodiga en elogios a otros de sus autores favoritos, entre los que destacan los dedicados a Borges

[40] Fragmento de "Vidas peligrosas".

[41] La relación de Fernán-Gómez con Azorín ha sido, curiosamente, un caso de admiración recíproca, pues en varias ocasiones el escritor alicantino confesó su absoluta predilección por nuestro actor, a quien en 1950 consideraba el mejor intérprete de la escena española. Véase "Luz de Madrid", *ABC*, 6.XII.1950; reed. *El efímero cine*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1955, págs. 129-132.

("Borges y el tiempo recobrado", 13.IX.1987), a Massimo Bontempelli ("Realismo mágico", 6.III.1988) o su admirado Panait Istrati ("Un rumano", 25.II.1990).

En cuanto a su faceta de lector apasionado, podemos leer "Misterios"(13.XII.1987), donde confiesa su devoción por la literatura clásica, o el artículo titulado "Releer" (18.II.1990), en el que comenta haber disfrutado en más de una ocasión de *Viaje a la Alcarria*, *La cartuja de Parma*, *El Quijote*, *Castilla* y *Los pueblos*, de Azorín, *Papá Goriot*, de Balzac, *Los miserables*, de Victor Hugo o *La metamorfosis*, de Kafka; además de algunos libros de Ramón Gómez de la Serna -*"los he leído y releído veces y veces, pero nunca completos; los he leído como si fueran poesía"*- muchas novelas de Maigret y, allá en su juventud, algunos cuentos de Saroyan.

Como escritor, como narrador de historias, Fernán-Gómez compone "Cuando don Juan Tenorio regresó a Sevilla" (30.IX.1990), y "Secreto a voces" (14.XI.1990), un relato que recrea las aventuras del don Juan de Tirso en la Sevilla de 1544 y que, curiosamente, está envuelto en el anacronismo más sorprendente -siguiendo la huella de textos teatrales como *Ojos de bosque* y *Aventuras y desventuras de Lucas Maraña*, e, incluso, de su adaptación de *El Lazarillo*, o de su novela *El mal amor*-.

Por último, mencionar como parte de la prolífica producción del Fernando Fernán-Gómez articulista los textos dedicados a temas netamente AUTOBIOGRÁFICOS.

Entre ellos, la serie que reproduce la experiencia vivida por nuestro autor durante la Guerra Civil, y que formará parte íntegra de sus memorias, *El tiempo amarillo*. Se trata de los artículos "Agosto del 36" (31.VIII.1986), "Cuando esto acabe" (7.IX.1986), "Septiembre del 36" (21.IX.1986), "Octubre del 36" (12.X.1986), "La guerra y la vida" (19.X.1986), "Noviembre del 36" (9.XI.1986), "La batalla de Madrid" (23.XI.1986) y "Diciembre del 36" (28.XII.1986).

Títulos a los que se sumarían los recuerdos sobre el cine de su infancia ("Cine infantil"[42]); la calle Álvarez de Castro, donde pasó sus primeros años ("Los árboles de mi

[42] Artículo no localizado en prensa, publicado en *El actor y...* (ed. cit., pág. 153) y *Desde la última...* (ed. cit., pág. 114).

calle", 19.III.1989); las lecturas de niño ("Un olvido justificado", 5.VI.1988); los días terribles de la Guerra Civil compartidos junto a su madre y su abuela, doña Carola ("Páginas olvidadas y encontradas", 8.I.1989); y el estallido de la Segunda Guerra Mundial ("Permiso para vivir", 1.X 1989).

También incluiríamos como "autobiográficos" los artículos que, como apuntamos en un principio, a pesar de tratar temas más o menos actuales, de carácter social, político o cultural, resultan ser, finalmente, casi un pretexto para la rememoración; una excusa perfecta con la que Fernán-Gómez nos habla de su infancia, de su adolescencia, de sus primeras experiencias como actor profesional y, en definitiva, de todo aquello que ha compuesto su vida y su profesión durante más de cincuenta años. Así, en "Los domingos por la mañana" (4.II.1990), una asamblea de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España es suficiente motivo como para que el autor rememore las antiguas mañanas dominicales, cuando asistía a misa acompañado de su abuela, o cuando, después de julio de 1936, asistía a las reuniones de la CNT.

Siguiendo esta misma pauta, como tales textos "autobiográficos" clasificaríamos, en consecuencia, "Viajes y aventuras" (20.IV.1986), "Gente en la feria" (14.VI.1987), y "Homenaje a la bohemia" (28.II.1988), este último dedicado a su amigo y compañero, Pedro Beltrán.

Por su parte, "Las juventudes del actor" (20.IX.1987) comenta las limitaciones "laborales" de los viejos actores; "Maneras de leer" (12.VI.1988) se detiene de nuevo en el actor y su preparación del personaje, y "Por decir versos" (4.VI. 1989) rememora una anécdota de juventud de Fernán-Gómez: su participación como recitador en un concurso de poesía organizado por la emisora Unión Radio (con su famoso locutor Boby Deglané), en colaboración con la productora cinematográfica Filmófono, nada más terminada la Guerra Civil.

Más que una definición es un atisbo o reflejo de sí mismo lo que encontramos en artículos como "Paranoia" (19.VII.1987), "Contra diligencia, pereza" (27.XII.1987) y "Los inseguros" (14.I.1990), en los que la contradicción y el absurdo, la pereza y la inseguridad son, según su propio autor, los adjetivos que mejor le definen:

> "Los inseguros se hallan ahora en un buen momento: ellos no se habían inclinado nunca de manera decidida por el este ni por el oeste.

[...] Esos inseguros no niegan nada, porque esa negación ya sería una prueba de seguridad, algo inexistente para ellos. Es necesario que todo esté comprobado, demostrado, y la vida se les hace corta para demostraciones y comprobaciones de las que el único juicio válido es el de la Historia.

[...] Ahora, al iniciarse la década final del siglo, los inseguros celebran, celebramos, pues para bien y para mal debo sinceramente contarme entre ellos, nuestra gran fiesta. No nos habíamos equivocado. Podemos entrar en todas partes con la frente muy alta. Si, de momento, los malos han derrotado a los buenos, nosotros nunca nos afiliamos al bando de los malos triunfadores ni dijimos que su victoria fuese deseable."[43]

Para finalizar el análisis de este tipo de textos, citar, por último, los referidos a la memoria, a la que Fernán-Gómez presta atención no sólo en cuanto género literario ("Memorias", 26.IV.1987), sino como reflexión fundamental sobre el recuerdo. De este modo, en "El tiempo recordado" (4.V.1986), un artículo en el que el autor intenta rememorar lo que supuso para él, personal y profesionalmente, el año 1976, escribe:

"Hoy, 10 años después, habito la misma casa, trabajo en lo mismo. Terminé el año pasado una película, *Mambrú se fue a la guerra*. Estoy ahora a mitad del rodaje de otra, *El viaje a ninguna parte*. He procurado en la una y estoy procurando en la otra que todo salga a mi gusto, y deseo que se dé la feliz casualidad de que mi gusto coincida con el de los demás. No sé trabajar de otra manera. Y considero que ello es lo que me ha conducido repetidas veces al éxito y al fracaso.

Ahora, 1986, los pensamientos que me asaltan con más frecuencia son: ¿tendré la suerte de que pasen inadvertidos los defectos de mis últimas obras? ¿Quedarán evidentes sus virtudes? ¿Les añadirán otras con las que yo no había contado? ¿Rechazarán, despreciarán los

[43] Fragmento de "Los inseguros".

críticos, los profesionales, los espectadores, los distribuidores, los exhibidores, mi trabajo? ¿Podré seguir viviendo de esto?

Han pasado 10 años. Habito la misma casa. Tengo la misma compañera. Trabajo en lo mismo."

Esa misma necesidad de recordar, que será la que le inspire, como veremos, la composición de sus memorias, es la que ha ido conformando su literatura, en la que la memoria ha jugado siempre un papel fundamental, ya sea como inspiración, como parte del proceso creativo, como conformación del personaje o como conciencia del tiempo y lo vivido.

III. 2. EL NOVELISTA

III. 2. 1. El cine: *El vendedor de naranjas*

A finales de los años cincuenta, las aptitudes del escritor, desaprovechadas en proyectos "ajenos", en cuanto poco acordes con su temperamento y, lo más importante, con su propio mundo -sus textos teatrales *Pareja para la eternidad* y *Marido y medio* no satisfacen sus expectativas como creador-, se revelan de nuevo con su primera novela, *El vendedor de naranjas*. Una obra en la que Fernán-Gómez retoma un tema que tan buenos resultados le había dado en su labor de articulista: el cine.

En este sentido, y llegados a este punto de nuestro análisis, no es arriesgado afirmar que la experiencia, ya sea como profesional, como individuo o como "ciudadano escéptico", es el motivo que más estimula al autor y, por lo tanto, la que ha logrado inspirar sus mejores páginas literarias. A partir de ahí, en cuanto el autor centra su atención en la sátira de costumbres -y más en un mundo- que conoce perfectamente, del que ha vivido y sufrido la contradicción, la hipocresía y la miseria- surgen temas que serán constantes en su producción literaria -prescindiendo de la innegable relación con su labor como realizador cinematográfico-.

III.2.1.1. La actualidad de una vieja historia.

No obstante, *El vendedor de naranjas* tuvo una mínima difusión, teniendo en cuenta que las circunstancias que acompañaron la edición no favorecieron tampoco la tirada de ejemplares[44].

Publicada precipitadamente a principios de los años sesenta, esta primera novela de Fernán-Gómez desapareció tal y como había surgido, es decir, sin trascendencia y casi sin despertar el interés de la crítica. Indiferencia a la que se sumó, curiosamente, la del propio autor, para quien la novela, en su fracaso, contribuyó a borrarla de su memoria. La decepción merecía, sin duda, un párrafo tan prolijo como el siguiente:

> "Quizá me sentí yo un poco decepcionado porque pensé que su publicación tendría un cierto eco, siempre un eco mínimo por ser una novela de sátira profesional de un mundillo, pero es que no tuvo absolutamente ninguna difusión, ni siquiera a nivel de comentario. Me acuerdo de que la novela se publicó, se hizo el reparto normal que se hace a los cronistas literarios, y aparecieron sólo dos críticas: Una en un periódico, de García Escudero -que era, además, muy elogiosa- y otra en una radio, de un escritor ya fallecido, Tomás Borrás... Y nada más, ni comentarios en los medios cinematográficos, ni del espectáculo, ni mucho menos en los literarios. Vamos, incluso me acuerdo de haber ido una vez a comprar un libro a una librería de éstas de Aguilar, y me dijo el hombre de la librería: "Tenemos una novela que ha publicado usted, y nos ha dicho el editor que si podríamos traerle a usted un día a firmar libros, y yo le he aconsejado, y le aconsejo a usted, que no lo haga, porque sería dolorosísimo verle a usted sentado aquí toda la tarde, y que nadie venga a comprar el libro...". Esto puede que me decepcionara, y que contribuyera a que yo olvidase la novela..."[45]

[44] En la entrevista con Juan Tébar, Fernán-Gómez comenta que la publicación de la novela fue del todo informal (el editor, Giner, había querido sorprender al autor con el libro ya editado) y que las numerosas erratas de la edición se debieron a que se había publicado sin corregir, ni las pruebas ni el original. *Frenando Fernán-Gómez, escritor...*, cit., pág. 103.

[45] *Ibidem*. pág. 105.

Sin embargo, el interés de la obra seguía vigente cuando en 1984 Juan Tébar insinúa al autor una posible reedición de la misma, ante un olvido que considera *"Totalmente injustificado"*[46]. El proyecto se lleva finalmente a cabo y en marzo de 1986 la editorial Espasa-Calpe saca a la luz el volumen 147 de su colección Selecciones Austral con prólogo del mencionado Juan Tébar.

¿Por qué merecía la pena recuperar un texto como *El vendedor de naranjas*?

El citado prologuista destacaba ante todo la *"actualidad de una vieja historia"*, de una novela que *"es un documental más que una ficción"*, pues, *"si los tiempos han cambiado, el sustrato esencial de algunos negocios cinematográficos es hoy, por desgracia, tan desatinado como entonces"*:

> "¿Le sonará extraño a alguien conocedor del mundo cinematográfico que el dinero "no fluya"; que las subvenciones, propinas e inversiones más o menos secretas no lleguen; que los plazos preteridos del siempre postergado guionista no se liquiden; que los más recientes sucesos políticos -locales o de índole internacional- congelen los proyectos, pospongan los acuerdos, paralicen definitivamente los negocios?
>
> En este sentido, la novela ha envejecido poquísimo."[47]

Pero Juan Tébar puntualiza: *"también* El vendedor de naranjas *es una sátira costumbrista del mundo cinematográfico y sus latiguillos, sus supuestas verdades, sus tabúes,..."*[48].Y es aquí donde encontramos realmente al escritor Femando Fernán-Gómez.

Fernán-Gómez considera *El vendedor...* su primera incursión seria en la literatura y, curiosamente, es un comienzo que él dedica a las peripecias de un escritor metido a guionista y sus vanos intentos por subsistir en el negocio cinematográfico. En España y en los años

[46] *Ibidem*, pág. 101.

[47] Prólogo a *El vendedor de naranjas*. Madrid, Espasa Calpe, 1986, pág. 30.

[48] *Ibidem*, pág 31.

cincuenta. Un tema que, sin duda, como tantas otras cosas en la época, daba mucho de sí, a tenor por comentarios como los siguientes:

> "...Esa gente de la película seguirá trabajando sin cobrar ni un céntimo, de verdad. Y si alguno se pone pesado dile que ponga pleito y en lo que se falla tienes tiempo de acabar la película y varias más. Y si es alguien muy imprescindible o que puede incordiar en el trabajo, pídeles una letra a los de los estudios o a alguno de ésos."[49]

O como este sabroso diálogo referido al sistema de protección oficial de las películas:

> "-...Mañana se clasifica nuestra película. ¿Sabe usted lo que es eso, Lafuente?
>
> -Sí, algo...
>
> -Unos altos empleados del gobierno la ven y deciden si es buena, regular o mala... Y, según lo que a ellos les parezca, uno se hace millonario o se arruina. Por fortuna, nosotros vamos bien amarrados, ya usted me entiende. Si les parece buena, es la riqueza. Si les parece regular, hay que tener muchos amigos para salvarse. Y si les parece mala, como no sea usted amigo del obispo..." (pág. 125)

Sin embargo, la sátira no deviene nunca crítica corrosiva, mordaz, pues la mirada del autor mantiene un sutil equilibrio entre la distanciación irónica y, naturalmente, humorística, y la ternura y comprensión con que se hace eco de las debilidades humanas:

> "*El vendedor de naranjas*, al describir un medio social que Fernán-Gómez conoce perfectamente, nos da de él una visión satírica, sin ensañamiento, más bien dejando traslucir un reprimido sentimiento de ternura hacia un mundo que seguramente ama como suyo propio, amor

[49] *El vendedor...*, ed. cit., pág. 116.
En lo sucesivo, las citas textuales de la novela irán acompañadas únicamente del número de página, de acuerdo con la citada edición.

que no le impide denunciar vicios y lacras como protesta contra el ambiente de pícaros que en años de improvisación y penuria de medios se iba formando en los aledaños de la industria cinematográfica."[50]

Fernando Fernán-Gómez resulta ser siempre un autor, un realizador y, en la mayoría de las ocasiones, un actor abocado al humor. Un humor con una vertiente propia, próxima tanto a Jardiel Poncela, Gómez de la Serna, Miguel Mihura o a una especial concepción del humor negro y del esperpento valleinclanesco.

En este sentido, es curioso que Juan Tébar emparentara los diálogos de *El vendedor...* con el ingenio y el estilo de Enrique Jardiel Poncela:

"El humor de *El vendedor de naranjas* narra un tema obsesivo de los que ya hasta el vulgo sabe llamar "kafkiano" (la repetida, interminable, asombrosamente perpetua impotencia para cobrar...), y hay diálogos, engolados parlamentos sobre todo de algunos personajes caricaturescos, que nos podrían evocar la retórica de Dickens, si no fuese que están más lógicamente emparentados con Jardiel."[51]

Pero veamos que incluso algún que otro "aparte" tiene esas mismas resonancias jardielescas. Mientras nos describe el ambiente del cabaret Miami durante el cotillón de la noche de Reyes, Fernán-Gómez realiza la siguiente apostilla a la situación:

---

[50] Manuel Cerezales. "Fernando Fernán-Gómez retrata la picaresca en el cine", *Ya*, 25.VI.1986.
Por su parte, en su reseña a la edición de 1986, Manuel Quiroga Clérigo calificaba *El vendedor...* de *"preciosa novela donde tal vez sólo sea posible encontrar la ingenuidad y la ironía y donde Fernando Fernán-Gómez logra un desarrollo literario armónico, en el marco de una España de tonos grises y situaciones oscuras, obra que forma parte de la mejor labor creadora de su autor"*. *Ínsula*, núm. 483 (1987), pág. 18.
Recordemos que este mismo tema será argumento de otra de las escasas obras que nuestra literatura ha dedicado a cuestiones cinematográficas, la novela de Andrés Carranque de Ríos, *Cinematógrafo* (Madrid, 1936). Ésta se centra igualmente en la manipulación de la creación artística por intereses económicos, pero desarrolla una visión mucho más dura y cruel del panorama cinematográfico, alejada en cualquier caso de la suave ironía y del humor de la obra de Fernán-Gómez. Los desaprensivos personajes de Carranque de Ríos se desenvuelven en un mundo mucho más trágico y oscuro, y evidencian también el influjo que en su estilo y aún en sus temas tuvo el autor Pío Baroja, del que era, de hecho, discípulo y amigo.

[51] Prólogo a *El vendedor...*, ed. cit., pág. 38

"Tenía unos hombros hermosos, descubiertos, una boca espléndida, que en ese momento reía a carcajadas, dejando ver sus dientes grandes, sanos, blancos, una lengüecita entre ellos indefensa y rosada, y unas enormes narizotas de cartón, coloradas en la punta.

Se marchó a la pista con el señor que la acompañaba.

- Es que hay cotillón -me explicó el *barman*-, como estamos en Reyes...

- ¡Ah! -dije yo.

(Pensé rápidamente: Regina, los niños,... Borré este inoportuno pensamiento como en la máquina de escribir ponía xxxxxx sobre una palabra o un párrafo rechazables.)" (pág. 122)

Por otra parte, es curioso que Fernán-Gómez decida abordar la sátira desde la perspectiva de un escritor, cuando, ciertamente, su experiencia como actor era mucho mayor, y más contando con que por entonces había trabajado ya en proyectos muy diversos y conocía perfectamente los intríngulis del entramado cinematográfico. Pero el hecho de que un guionista y no un actor sea el protagonista de la novela tenía tanto vinculaciones literarias -la narración está escrita en primera persona-, como profesionales. Pensemos que *El vendedor...* está dedicada a Manuel Pilares, guionista y amigo personal de Fernán-Gómez, y que se recrea en lo que entonces era una "hiriente" realidad: la intrascendencia que la labor del guionista adquiría en una producción cinematográfica. En boca de Castro, el productor, comenta Fernán-Gómez:

"-Es imposible, Lafuente -me respondió-. Y tiene usted más derecho a cobrar que cualquiera porque es el único que ha concluido su trabajo. Pero por esa misma razón no se lo puedo dar. Mi yo hombre, mi yo individuo social, me impele a pagarle a usted, que es el que ha trabajado, el que ha escrito y reescrito esos ciento cincuenta folios. Pero mi yo negociante me lo prohíbe. Cualquiera de los que aún están trabajando puede amenazarme con suspender el trabajo si no le pago. Usted, no; porque usted ya ha trabajado. ¿Y cuál es ahora mi primera obligación para con todos? Llevar el barco a buen puerto para que

> todos puedan cobrar, ya que ahora todos estamos interesados en la empresa. Si yo le pago a usted quitándoselo a otros, ¡sabe Dios las represalias que actores, técnicos y obreros tomarían contra mí y contra usted!
>
> A mí lo otro no me importaba, pero lo de los obreros me asustó.
>
> -¿Y cómo va usted a convencer a los obreros -prosiguió Castro- de que lo de usted también es un trabajo?" (pág. 106)

No olvidemos, por otra parte, que Lafuente es tan sólo aprendiz de escritor, y que, curiosamente, parece tener una capacidad especial para comprenderlo todo, para, con una ingenuidad entemecedora, disculpar las acciones más viles -¿o deberíamos decir las picardías más ingeniosas?-, y que, además, se obstina en, a pesar de todo, no molestar a nadie.

En opinión de Juan Tébar, Lafuente simpatiza incluso con Castro, el responsable más directo de su penosa situación, hasta el punto de que *"ambos se complementan en una de las escenas más poéticamente evocadoras del libro (que en algún sentido preludia al Fernán-Gómez de* Las bicicletas son para el verano*)"*[52]. Tébar se refiere a la escena en que guionista y productor recuerdan los días en que durante la República llegaron a Madrid camiones valencianos cargados de naranjas y las vendían *"a perra gorda el kilo"*:

> "...Nunca había visto vender nada más bonito. Nunca había visto nada que me conmoviese más que aquellas montañas doradas. Ni el amanecer que me enseñó mi madre desde la ventanilla del tren. Encima de aquellos montones de oro los naranjeros parecían personajes de cuento. Entonces, y por una temporada muy larga, pensé que cuando fuera mayor sería vendedor de naranjas." (págs. 58-59)

Y el productor, casualmente, resulta ser uno de aquellos vendedores:

> "...es el mejor recuerdo de mi juventud. Entonces vi Madrid por primera vez. Lo fui descubriendo desde lo alto del camión. Me pareció

[52] *Ibidem*, pág. 41.

aquel día muchísimo más grande que Valencia, más grande de lo que en realidad es. Nunca he vuelto a ver Madrid tan grande como entonces. Siempre que he venido en el tren, he echado de menos no empezar a ver Madrid desde lo alto del camión de naranjas." (pág. 60)

Un episodio sobre el que Juan Tébar comentaba:

"Desconozco qué personajes reales inspiraron al autor los protagonistas de esta novela, pero sé que -como siempre- hay experiencia auténtica en los tipos y la historia. El ¿quién es quién? no importa. Pero la evocación existe. Y cuando es más evidente, el sentido poético supera al costumbrismo."[53]

III.2.1.2. La "huella autobiográfica".

Las breves notas esbozadas sobre Lafuente nos hacen pensar, casi sin quererlo, en el propio autor, en la actitud con la que Fernán-Gómez se enfrentaría -quizá se haya enfrentado- a una situación grotesca como la del guionista cinematográfico. Pero las identidades no acaban ahí. La ingenuidad y el respeto con que el protagonista encara la adversidad -y, tengámoslo en cuenta, la adversidad económica-, así como el hecho de que nos cuente la historia un personaje con una perseverante vocación de escritor, establecen también un juego con el lector, el cual, a poco que profundice, se recrea en continuas evocaciones sobre la vida personal del autor. Así, las referencias a la Academia Bilbao, en la que Lafuente da clases de Cultura General (pág. 85), la citada alusión a los viejos cabarets y las chicas de alterne (pág. 121), e, incluso, la mención a la tertulia literaria del Café Gijón:

"-A mí me parece que esa película no la cobras.

Y esta vez no lo había dicho mi mujer, sino mi amigo Revenga, el empleado de Correos con quien solía tomar copas en una taberna del Puente de Toledo.

[53] *Ibidem*, págs. 41-42.

> La misma monserga se la venía oyendo a los compañeros del Café Gijón, donde teníamos la tertulia literaria. Yo estaba avergonzado, porque había presumido mucho ante ellos cuando Pumicas Film me encargó el trabajo. Las veinte mil pesetas que habíamos acordado el primer día Miró y yo, en la tertulia del Puente de Toledo, las convertí en veinticinco, y en la del Gijón, en treinta. Hasta ahora no había cobrado ni un céntimo y, no obstante, a los amigos les había hablado de un anticipo de cinco mil. En el Puente me costó una ronda." (pág. 139)

En cuanto a referencias como la de que la película la produjeran los maristas (pág. 105) o la coincidencia con que uno de los productores se llamara Castillo y otro Puche (reproduciendo el nombre y el apellido del crítico y novelista que por entonces acudía también con Fernán-Gómez a la tertulia del Gijón), para Fernán-Gómez no son sino pura casualidad. En la entrevista concedida a Juan Tébar, Fernando Fernán-Gómez afirmaba sobre ello:

> "J.T.: ¿Es una especie de venganza autobiográfica el que se diga en algún momento que la película la producen los Maristas...?
>
> F.F.G.: ¿Venganza? No. Como había que hacer mención a algo religioso, pues preferí hacerlo sobre algo que conociese yo, y había oído mucho hablar a los Maristas del Venerable Padre Champagnat, su Fundador. No hay ninguna intención de sátira en eso.
>
> J.T.: ¿Y el que uno de los productores se llame Castillo y el otro Puche?
>
> F.F.G.: Pues fíjate que eso es una pura casualidad. Y además yo en aquella época conocí a Castillo Puche, porque iba también a aquella tertulia del Gijón. Pero Puche fue por poner un apellido valenciano, el del vendedor de naranjas, y Castillo, pues eso, casualidad,..."[54]

De manera más personal, no es difícil tampoco establecer esas mismas relaciones con un personaje que se define por su sinceridad y su modestia (pág. 82) y que parece además haber heredado su mismo escepticismo.

[54] *Fernando Fernán-Gómez, escritor...*, cit., págs. 102-103.

A este respecto, Juan Tébar, en un acertado intento por compaginar el estudio sobre el autor con el de la obra en cuestión, intuye esa relación indisociable que Fernando Fernán-Gómez escritor establece con alguno de sus personajes literarios, es decir, con ese "actor" que interpreta parte de su vida en las páginas de un libro. De este modo, bajo el epígrafe de *"El ciudadano escéptico"* Tébar destaca esta cualidad del autor -de evidentes resonancias en el personaje- a través de la cual muestra su desconfianza o prevención frente a determinadas cuestiones, llámense, en este caso, profesionales. Un escepticismo que lo alejaría tanto de los héroes o superhéroes, *"aunque resida, trabaje y comparta los afanes de un país tradicionalmente pródigo en héroes oficiales"*, como de los que de manera anónima pueblan con su torpeza e ineptitud la vida cotidiana"[55].

Asimismo, es posible hablar de relaciones con un escritor que confiesa haberse casado muy joven, a los veinticinco años (pág. 85), o incluso con una tía que, como la tía Eugenia, había sido sombrerera[56].

Y sin necesidad de forzar demasiado este tipo de identidades, tengamos en cuenta que el propio Fernán-Gómez ha reconocido como real la historia del vendedor valenciano:

> "...Sí, la novela en realidad tiene muy poco de imaginario. Lo único que ocurre, como creo que pasa siempre en estas cosas que reflejan un mundo auténtico, es que están mezcladas. El personaje del vendedor de naranjas no es una sola persona, sino que tiene datos acumulados de varias, como todos los que salen."[57]

Quizá debamos incluir también como huella autobiográfica el tema mismo con que el autor desarrolla la trama: el dinero. Éste constituye, sin duda, una de las claves de la novela y la verdadera obsesión que padece el protagonista.

El dinero es el motor de la historia y su presencia es tan insistente como paradójica: a la escasez de Lafuente se opone la "diversidad" y la opulencia de la que algunos personajes hacen gala. Dice Castro, el productor:

---

[55] Prólogo a *El vendedor...*, ed. cit., págs. 17-19.

[56] Juan Tébar, *Fernando Fernán-Gómez, escritor...*, cit., pág. 22.

[57] *Ibidem*, pág. 103

"-Mi mujer se ha llevado una buena impresión de este ambiente de ustedes. No podía ser de otra manera, porque es muy inteligente. Y muy moderna. Ahora sí que marchará todo sobre ruedas, porque ella tiene que hablar un día de estos con los maristas. La película, ¿sabe usted, Lafuente?, está costando el doble de lo presupuestado, y ellos deben ayudar con más metálico del que se pensó al principio. Yo ya no tengo más que dinero invertido y dinero de bolsillo, pero carezco de dinero circulante.

Como yo he carecido siempre de cualquier clase de dinero, me admiraba y sorprendía enterarme de que las pesetas españolas fueran tan escasas pero tan variadas" (pág. 105)

Podemos afirmar que el dinero, tema principal de *El vendedor...*, ocupa un lugar central en el conjunto de la obra de Fernán-Gómez, y como tal lo analizaremos, pero en cuanto preocupación fundamental de nuestro autor, tiene una vinculación especial con su propia vida o, por lo menos, eso es lo que él mismo ha querido darnos a entender. Ya conocemos las declaraciones en las que Fernán-Gómez supedita su trabajo como actor y director teatral y cinematográfico, incluso como escritor, a una pura cuestión económica (*"Mis esperanzas se centran en ganar muchísimo dinero con el teatro"*, confesaba a Juan Tébar en l984)[58], o, simplemente, aquéllas en las que pondera su necesidad de riqueza, de llegar a conseguir unos ingresos fabulosos:

"...En mi carrera de actor tuve esa esperanza, y ahora la tengo en esto. Una esperanza que yo siempre veo como muy inmediata: En esa carrera de actor yo he estado siempre confiando, sobre bases lógicas, que al año siguiente iba a ganar una barbaridad de dinero, incluso los años en que no había ganado prácticamente nada. Ahora, en esta nueva faceta de escritor me ocurre exactamente lo mismo: Yo tengo la impresión de que hasta ahora no me ha servido de mucho

[58] *Ibidem*, pág. 75.

económicamente, pero en cambio el año que viene, y el otro, por fin..."[59]

También sabemos que la crítica, aun concediendo la importancia que el tema merece en su producción literaria y cinematográfica, ha dudado seriamente de las confesiones del autor al respecto. El "desafío" autobiográfico está servido. En este caso concreto, en *El vendedor...*, quizá esté más justificado por tratarse de un mundo, el cinematográfico, y de una época, los años cincuenta, vividos por el autor; pero en su obra la obsesión por el dinero, más que un trasunto de sí mismo, de su filosofía de la vida, es una toma de partido, una elección clara del autor por la realidad: el trabajo y, por lo tanto, la economía familiar, se imponen obligatoriamente en los argumentos de sus historias, y ello sin menoscabo de la comicidad más o menos trivial:

"En *La vida por delante* y *La vida alrededor*, que son comedias triviales, ligeras, tiene importancia que la chica sea médico y el chico abogado, y los acontecimientos que suceden, suceden en función de eso."[60]

Ahora, si hablamos del autor, el tema monetario estaría vinculado más a una cuestión de *ser* que de *existir*. En opinión de Juan Tébar, para Fernán-Gómez, moralista que preconiza la felicidad como bien supremo, el dinero es, lógicamente, un medio y no un fin en sí mismo:

"A todo paladín de la felicidad debe preocuparle el dinero. Significaría un idealismo excesivamente fantástico pensar en serio que "el dinero no hace la felicidad". Los que estamos convencidos, como Fernán-Gómez, de que ayuda muchísimo, relacionamos bastante el trabajo y su remuneración, el éxito económico, con las posibilidades de una cierta alegría y una aproximación en esta vida a la felicidad."[61]

[59] *Ibidem*, pág. 74.

[60] *Ibidem*, pág. 50.

[61] Prólogo a *El vendedor...*, ed. cit., pág. 36.

El arte tampoco tiene fin en sí mismo y, realmente, ese parece ser el único modo de disfrutarlo.

Las pretensiones del autor en esta novela, como en el resto de su obra, son modestas, y más contando con que *El vendedor...* se ceñía a un mundo profesional muy concreto y, en consecuencia, con que su interés se veía también muy restringido. Su singularidad se hacía patente a través de las palabras de Juan Tébar:

> "...Un libro divertido pero triste, una comedia feroz que esconde demonios inhabituales en las obras de modestas pretensiones. Relato compuesto con las dudas y la sabiduría de un hombre joven que ya había espiado -no profesionalmente, claro- y vivido intensamente el mundo del cine. El mundo del cine en España, puntualicemos. Que era -y es todavía en gran medida- una cosa tan atípica y esperpéntica como *El vendedor de naranjas*."[62]

Interesante, en cualquier caso, como reflejo de su época -parece que mucho más próxima a la nuestra de lo que pudiéramos sospechar- y, como hemos visto, también de su autor. Un actor-autor que se adivina con facilidad entre sus páginas: por un lado, a través de una novela que se hilvana grácilmente entre la realidad y la ficción, y, por otro, a través de algunos de los temas que serán claves en el desarrollo de su obra posterior. De este modo, bajo una sátira costumbrista más o menos aparente, nunca se abandona la citada obsesión por el dinero, y las referencias al mundo profesional, al mundo de los cómicos, se suman a las evidentes relaciones con unos personajes que terminan siendo víctimas o cómplices de la picardía, aplastados por el peso de la historia y por circunstancias adversas que no les dejan escapar de su condición de antihéroes, de personajes desencantados y escépticos. "Pobres gentes" que se debaten entre el existir y el subsistir, con una preocupación casi constante por el tema monetario y, naturalmente, por el trabajo, y que ya sea en el ámbito personal o profesional se mueven siempre en la marginación.

[62] *Ibidem*, pág. 29

III.2.2. La farándula: *El viaje a ninguna parte*

Tras *El vendedor de naranjas* no volverá a aparecer otra novela de Fernán-Gómez hasta 1985, fecha de la publicación de *El viaje a ninguna parte*. Y, cuando aparezca, será como adaptación de un folletín radiofónico emitido en 1984[63].

Desde finales de los años cincuenta hasta entonces han pasado más de veinticinco años, y el escritor se ha dedicado, fundamentalmente, al género teatral y, como hemos visto, al ya analizado artículo periodístico. Toda una serie de escritos que, incluido su *Diario de Cinecittá* y sus poesías *A Roma por algo*, habían ido definiendo poco a poco a nuestro autor, próximo a un costumbrismo de vertiente neorrealista y de particular versión tragicómica, siempre más cercana al autor -a su propio recuerdo- que a los rigores de los dictámenes realistas. Tal había sido el caso, por ejemplo, de *Las bicicletas...* o de tantos de sus artículos, entre ellos, el emblemático "El olvido y la memoria". Quizá por ello *El viaje a ninguna parte* se anunciara, como indica José García Nieto, como la esperada y reposada reflexión sobre el recuerdo:

> "Cuando se anunció que Fernando Fernán-Gómez iba a publicar una novela, yo me esperaba una novela totalmente distinta a la que ha escrito. Creyendo conocerle, como hombre y como artista, hubiera previsto una encubierta autobiografía sentimental, escéptica y meditativa, nostálgica también, pero muy interiorizada siempre, un libro con mucha "prosa", que decían nuestras lectoras clases populares -¿te acuerdas, Fernando?: "Esa novela no hay quien la aguante; tiene mucha *prosa*"-; es decir, pensando en las preferencias y referencias cultas del autor, una novela que podría recordar a Proust, o a Joyce, o quién sabe si a Kafka..."[64]

Presupuestos infundados, puesto que, para García Nieto:

[63] Acerca del interés de Fernán-Gómez por el medio radiofónico, recordemos no sólo el citado caso de *El viaje a ninguna parte*, sino también la anunciada *Ojos de bosque* como *"comedia antigua para la radio"*, y la emisión a finales de los años cuarenta de la obrita en un acto *Pareja para la eternidad.*

[64] "*El viaje a ninguna parte*", *ABC*, 161.III.1985.

> "El viaje a ninguna parte es algo muy distinto a estos presupuestos seguramente infundados. Nos encontramos ante unas páginas realistas, sencillas, y que algún lector superficial podría calificar de *vulgares*, término que para comentar alguna prosa hay gente que usa sin saber por dónde se anda. Porque hay que empezar diciendo que esta novela está maravillosamente escrita."

No obstante, pensamos que las suposiciones de José García Nieto no iban, ni mucho menos, desencaminadas. El estilo de Proust -sabemos que uno de los libros preferidos de Fernán-Gómez es *En busca del tiempo perdido*- se convierte aquí en diálogo vivaz, espontáneo, coloquial, pero la "huella autobiográfica" sigue existiendo, y no solamente como reflejo de la experiencia del actor -la novela relata la historia de unos cómicos de la legua-, sino como experiencia vivida y recordada, aunque se muestre siempre de manera velada y como parte subliminal del proceso de creación.

A este propósito, en las declaraciones que el propio autor hace a *La Gaceta del Libro* en 1985, afirma:

> "[*El viaje a ninguna parte*] trataba de narrar sus vidas desde lo que *imagino* yo, porque la novela es más imaginada que vivida. Está muy escasamente documentada."[65]

Para continuar:

> "Después de la llegada a Madrid, la descripción de ambientes y personajes está extraída de observaciones personales, más o menos transformadas."

Acerca de los personajes, comenta:

[65] René Palacios More, "Vida, pasión y eternidad de los cómicos de la legua", *La Gaceta del libro*, núm. 16 (Febrero, 1985).

> "Intenté, en principio, trazar un elenco de personajes en los que en ninguno estuviera reflejado directamente yo. O sea, procuré que los caracteres y el comportamiento de los personajes, su modo de reflejar las situaciones, no fueran casi nunca similares a mi carácter, a mi temperamento o a mi comportamiento en idénticas circunstancias. No obstante, y como no estoy seguro de haberlo conseguido, y aunque mi biografía profesional no se parezca en nada a la del protagonista de la novela, creo que Carlos Galván es el personaje que de algún modo, inevitablemente, tiene más de mí. De un modo metafórico, el viaje mas parecido al mío es el de Carlos Galván."

Y concluye con las siguientes palabras:

> "En realidad, la novela es una suma de anécdotas. Casi todas, aunque no pertenezcan a mi biografia, sí son situaciones verdaderas, pero transformadas. Por haber estado yo desde siempre en el ambiente del teatro, las he oído contar, o sé que han sucedido. Y muchas son tiernas, en verdad."

En consecuencia, por lo que estamos viendo, aunque la *"encubierta autobiografía sentimental, escéptica y meditada"* no tenga título concreto en la obra literaria de Fernán-Gómez -tampoco en la cinematográfica- sí se ofrece en episodios aislados, en una *"suma de anécdotas"* que nos revelan al autor, a pesar de sus propias intenciones. No olvidemos, en este sentido, que como literatura autobiográfica propiamente dicha consideraremos tan sólo las memorias de Fernán-Gómez, y el resto de su producción, que nunca cumple el requisito imprescindible de haberse concebido como tal, entraría a formar parte de un proceso de creación en el que la memoria, el recuerdo, son, a la vez, procedimiento e inspiración.

III.2.2.1. La memoria: procedimiento e inspiración.

En *El viaje a ninguna parte* la memoria cumple un papel fundamental. Por un lado, como *procedimiento*, forma parte esencial de la estructura del texto, de su construcción

interna, pues la memoria del protagonista, Carlos Galván, sirve como instrumento del salto del tiempo.

Por otro lado, como *inspiración*, la novela se mueve en los límites imprecisos de la realidad, entre la verdad y la mentira, pues la memoria de Galván, con sus continuos trastornos del recuerdo y su capacidad para recordar -que constituye también motivo de reflexión a lo largo de la obra[66]-, vertebra toda su vida y la del resto de los personajes. Reflejo de lo que sería, en definitiva, la esencia del actor:

> "... -Veo que estás en la gloria. Hasta compañía propia tienes.
>
> - Sí, no estoy mal. Aunque ahora, el mejor amigo que tengo allí, el pianista Salcedo, se ha vuelto contra mí. Fíjate, dice que miento mucho. Quería hablarte de eso, Juan. ¿Tú crees que miento?
>
> - ¿Y eso qué importa?
>
> - Pues que a mí me ha preocupado.
>
> - Pero, ¿tú no lo sabías?
>
> - ¿El qué?
>
> - Que mentías.
>
> - No.
>
> - Ay, Galván, Galván, hijo y nieto de Galvanes. Eterno mentiroso. Pero si todos mienten, si todos mentimos, ¿a ti qué más te da eso? [...] Además, tu oficio es mentir. No comprendo lo que te preocupa." (pág. 255)

Y Juan Conejo, de nombre artístico Sergio Maldonado, concluye:

[66] La duda sobre la veracidad de lo que se cuenta se plantea desde el comienzo de la novela. Así, nada más iniciada la historia, se cierra un párrafo del tercer capitulillo con el siguiente interrogante: *"Hace muchos años, muchos, durante los que pasaron muchas cosas, tantas que es difícil recordarlas todas, ¿era Carlos Galván cómico de la legua por los caminos de La Mancha y de La Llanada en la compañía de su tía Julis Iniesta y de su padre, Arturo Galván? ¿Trabajaban, además, con él su prima, Rosa del Valle; su amante, Juanita Plaza, y Sergio Maldonado, el único que no era de la familia? Lo cierto es que al cabo del tiempo, esforzándose, así lo recuerda". El viaje a ninguna parte*, Madrid, Debate, 1990[4] (1985), pág. 42.

> "Tú sabes mejor que nadie que vives en un mundo de fantasía. ¿Mentira? ¿Verdad? ¡Yo qué sé! Dicen los que entienden que las fantasías son verdad." (pág. 256)

La memoria deviene asimismo testimonio fundamental del fracaso existencial del individuo, de ese viejo actor que revive su vida entre la realidad y la fantasía.

Por último, el papel de la memoria se cierne también sobre el recuerdo del autor, sobre aquellos aspectos de carácter autobiográfico que, de manera precisa, han servido de inspiración al novelista. En este sentido, hablaremos tanto de datos concretos que coinciden expresamente con la vida del autor, como de ciertos juicios, opiniones, temas y reflexiones que muestran la experiencia del actor, del artista en general, y del individuo.

Entre los primeros, citemos, por ejemplo, las referencias al premio del Círculo de Escritores Cinematográficos, concedido a Carlos Galván como mejor actor secundario (pág. 17)[67]; las citas que, como la reproducida a continuación, mencionan las tertulias del Café Gijón:

> "...Yo no sabía aquella noche que me faltaba muy poco para viajar en avión y en coche cama, hacerme trajes a medida, comer en restoranes, conocer a Conchita Montes, a Sara Montiel, a Buero Vallejo, ir a las tertulias del Café Gijón..." (pág. 23)[68]

Los nombres de autores o directores con los que Fernán-Gómez ha mantenido alguna relación de tipo profesional: se citan algunos versos de textos dramáticos de Jacinto Benavente, Calderón de la Barca o el *Don Mendo* de Muñoz Seca (pág. 80); se hace referencia a Pedro Lazaga (pág. 145), a Miguel Mihura -convertido en "descubridor" de Carlos Galván- (págs. 146 y 243), a Luis García Berlanga (pág. 257) y a Luis Buñuel (pág. 261); entre los actores y las

[67] En lo sucesivo, las citas textuales de la novela irán acompañadas únicamente del número de página, de acuerdo con la presente edición.

Recordemos que el propio Fernán-Gómez será galardonado con este mismo premio al mejor actor en varias ocasiones: por su intervención en *El último caballo* (Edgar Neville, 1950), *Balarrasa* (José Antonio Nieves Conde, 1950), *Ana y los lobos* (Carlos Saura, 1972) y *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973).

[68] Las referencias al Café Gijón se concentran básicamente en el capítulo catorce de la novela, titulado, precisamente, "El café de los artistas" (págs. 227-241).

actrices se menciona a Isabelita Garcés, primera actriz del Teatro Infanta Isabel (pág. 23), a Emma Penella y Aurora Bautista (pág. 217), a Paco Rabal, Jorge Mistral y Sara Montiel (pág. 243), a Guillermo Marín y Manuel Dicenta (pág. 247), a Arturo Fernández y Tony Leblanc (pág. 258), y a un plantel de actrices mejicanas como Dolores del Río, Elsa Aguirre, María Félix o Columba Domínguez (pág. 260)[1].

Aparece, asimismo, un sastre encargado del vestuario del actor, *"Menéndez, sastre, se hacen arreglos"* (pág. 202); o los famosos cabarets de la época, Villa Rosa, Casablanca, Pasapoga (pág. 243). Sin olvidar las referencias al Festival de Mar del Plata y el de Venecia (pág. 243) o los elogios del crítico Marqueríe (pág. 244).

En este sentido, son especialmente significativas la descripción de ambientes y personajes secundarios, y las experiencias y observaciones personales del protagonista a partir sobre todo de la segunda parte de la obra, la desarrollada tras la llegada a Madrid, a partir del capítulo doce, "La marcha triunfal".

No es difícil, incluso, hablar de "anhelos compartidos" a juzgar por párrafos como el siguiente:

> "Rosi exclamó, llena de sincera admiración:
>
> - ¡Es verdad! ¡Daniel Otero!
>
> - Se ve que aquí vienen todos, todos.
>
> Estimulados por la presencia de aquel triunfador, llegamos a un acuerdo. Al mismo tiempo que procuraríamos que nos vieran cuando rodáramos, y que pediríamos que nos dieran frases, formaríamos una compañía pequeña con alguien más que encontrásemos. Lo uno ayudaría a lo otro. Y, quién sabe, a lo mejor llegábamos a trabajar en Madrid en verano, o en un teatro de barrio..." (pág. 233)

[1] Puntualicemos, sin embargo, que para Fernán-Gómez la selección de nombres obedece únicamente a criterios de verosimilitud, eludiendo cualquier intención de realizar algún tipo de homenaje a los actores y autores que cita a lo largo de la obra. Una precisión necesaria pero no contradictoria con el hecho de que dichos nombres hayan formado parte de su propia vida y, por lo tanto, de su recuerdo.

En cuanto a los segundos, es decir, a cómo se muestra en la obra la experiencia del actor y su propia filosofía de la vida, citar el tema de la moral y los cómicos, relacionado siempre con su mayor libertad en el amor, con su vida licenciosa. Es el hijo de Carlos Galván, Carlitos, quien comenta: *"Una de las pocas ventajas que le encuentro a este trabajo de los cómicos es que se encuentran mujeres"*. Y continúa: *"Aquí, en España, los únicos que vivís así sois vosotros. A los demás les cuesta mucho trabajo soltarse de una mujer y coger otra. Le es más fácil tener dos a un tiempo"* (pág. 154). Pero, no nos engañemos, la moral libertaria es la única ventaja que han obtenido siempre los cómicos de su marginación social, pues como recuerda Maldonado, el *Divisionario* gerente de la compañía Iniesta-Galván:

> "-Ay, Galván, Galván, hijo y nieto de Galvanes, de cómicos, de vagabundos... No reniegues de tus ancestros. ¿Quieres viajar en *wagon-lits* en vez de viajar en esta simpática camioneta? Me parece muy bien. ¿Quieres beber las burbujas de esa champaña extranjera en vez de valdepeñas? Pues muy bien. ¿Quieres comer ostras y *turnedó* y no pan y queso? Muy bien, hombre. Pero, ¿para qué quieres la dignidad? Antes a los cómicos los perseguían, los marcaban con hierros candentes, no los enterraban en sagrado... Ahora nos soportan, nos dejan vivir a nuestro aire, aunque no sea el aire de ellos, y a algunos les dan premios y los sacan en los papeles. No te quejes, Galván." (pág. 201)

Acerca del conflicto amoroso, éste adquiere igualmente en la vida de Carlos Galván una importancia decisiva no sólo en el terreno personal, sino también en el profesional. A raíz de la ruptura entre Carlos Galván, y la *dama joven* de la compañía, Juanita, y del trastorno que supone para el reparto de papeles, padre e hijo dialogan sobre el tema, pues *"el chico tenía ganas de resolver el problema de la vida, de las relaciones entre hombres y mujeres, porque veía que ese era el problema de su futuro"*:

> "-A mí me parece mejor que si uno quiere a una mujer y le gusta y está... está "encoñao", como tú dices, ella no se pueda ir de ninguna manera. Porque es de uno. Y si se va, que la persigan, que la traigan.

> Pero esto de los cómicos... es como si las puertas de una casa siempre estuvieran abiertas.
>
> -Cuando empezaste a hablar me pareció que querías consolarme, pero ahora pienso que lo que querías era aprender algo. Y no hay nada que aprender. O, por lo menos, yo no puedo enseñártelo. Es verdad que ahora sufro y veo claro que debía haberlo hecho todo al revés de como lo he hecho. Porque ahora me encuentro tan mal..., ¿para qué voy a engañarte?..., que me parece que esta angustia que estoy pasando, de ninguna manera la compensan las alegrías que Juanita haya podido darme." (pág. 155)

Por otra parte, a pesar de que Fernán-Gómez ha negado cualquier tipo de premeditación en lo que se refiere a la localización de la novela durante la posguerra española[2] la impronta de la guerra tiene también su propio reflejo en la obra, no tanto en las penurias económicas que centran la vida de los protagonistas, más relacionadas con la vida difícil y trashumante de los cómicos de la legua, sino a través de uno de los personajes clave, Sergio Maldonado[3].

Maldonado parece más una víctima de la vida que de la guerra, pues sus motivos para incorporarse a la *División Azul* son tan humanos y están tan alejados de ímpetus patrióticos,

---

[2] En su entrevista con Jesús Angulo y Francisco Llinás publicado en el volumen colectivo *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*, el autor eludía esa alusión a la ambientación de *El viaje...* en una época particularmente represiva como lo era la posguerra, con las siguientes palabras: *"Sí, pero es lo que menos importancia tiene para mí, y la prueba es que ahora mismo no recuerdo de una manera concreta por qué la ambienté en esa época, concretamente en los años cincuenta y tantos. Fue por unas necesidades argumentales que ahora no recuerdo bien, pero lo mismo ocurría en los años setenta, lo mismo habría sucedido en la Segunda República, lo mismo durante la dictadura del general Primo de Rivera y, por unos documentales que vi en la televisión mientras estaba escribiendo, seguía sucediendo igual en tiempos recientes, seguía habiendo compañías de actores que se seguían desenvolviendo de la misma manera y que, en cuanto a las relaciones amorosas, prescindían de toda necesidad de inscripción en los registros de las parroquias o de los juzgados"*. San Sebastián, Patronato Municipal de Cultura, 1993, pág. 205.

[3] "En su estudio sobre la versión cinematográfica de *El viaje...*, M. Vidal Estévez incluía como recuerdo personal del autor esa evocación de la España de los años cincuenta, el reflejo de su pobreza, de su desolación y de su ávida picardía. Vidal Estévez trascendía, pues, el papel de la memoria individual, introduciendo la importancia de la memoria colectiva en el ámbito discursivo de la novela de Fernán-Gómez. "El cuerpo del autor", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 88.

como los que asaltaban a los protagonistas de *Las bicicletas son para el verano* en los penosos días de la Guerra Civil:

> "-Y usted... Sergio... -preguntó mi hijo con admiración y respeto-, ¿todo lo que sabe lo aprendió en Rusia?
>
> -No... Lo aprendí en la cuesta de Moyano... A Rusia no fui a aprender. Fui en busca de aventuras, por culpa de Santiago London y de Pepito Conrad, y del Salga... ¡Ay, el Salga, cómo me trastornó la cabeza! Y también en busca de aventuras me vine a estos pueblos. Y de comida, que había más que en la Villa y Corte.
>
> -Pues ni lo uno ni lo otro vi yo.
>
> -Además, discípulo amado, yo no sé casi nada.
>
> -No le hagas caso -dije-, sabe mucho. Lo lee en los libros.
>
> -Sólo sé que en Rusia nevaba, que a un montón de amigos los mataron, que a la vuelta me metieron de extra en el cine, que me casé, que mi mujer me puso los cuernos y que borracho se está mucho mejor que sobrio." (pág. 180)

En declaraciones a René Palacios More, comentaba Fernán-Gómez acerca del personaje de Sergio Maldonado:

> "...Mi intención fue que ese personaje pudiera ser conmovedor. Pero tengo reservas en cuanto a que supongo que a algunos partidarios de los divisionarios esta versión que doy yo de uno de ellos les parecerá mal, debido sobre todo a una escena en la que se muestra muy violento. Y, también, por los motivos que expone para explicar su participación en la División Azul: los atribuyo sólo a espíritu aventurero y a figurantes. Yo conocí bastantes. Por lo tanto, la imagen que tengo de un divisionario es una imagen cordial, no me fue dada librescamente. O sea que conozco los motivos por los que muchos participaron en la División Azul. Claro que hubo ideológicos. Pero muchos tuvieron razones parecidas a las de este personaje. [...] En fin, como conocí a

> muchos divisionarios de una manera directa y no por referencias, el personaje mío es más humano que si se le tratara como una figura abstracta de la historia."[4]

En Maldonado pone el autor la voz del escepticismo, de la experiencia vivida y sufrida, y por lo tanto, la voz de la conciencia, amarga, expresiva y sincera.

Pero los recuerdos del autor no siempre forman parte de una experiencia directa; Fernán-Gómez atribuye, por ejemplo, la localización espacial de la novela en el paisaje manchego por ser la comarca que le resultaba más familiar, y que además, según sus propias palabras, *"conozco precisamente a través del cine, por haber visto muchísimos pueblos para localizar rodajes, por haber hecho algunas películas en sus pueblos"*. Los cómicos deambulan, pues, por más de una docena de pueblecitos manchegos, por Horcajo, Peñote, Navaseca, Navahonda, Poblacho, San Mateo, Hinojera, Alcorque, Cabezales, Trescuevas, Pozochico, San Antón, y Pinajero: *"...una región que me impresiona: me gusta muchísimo el paisaje de la Mancha, en lo que tiene de falta de paisaje, de infinito, de desolación"*[5]

> "Hay quien dice que en La Mancha no hay mar, pero de noche se ve. Se sale un poco de cualquier pueblo y arriba están las estrellas y abajo la oscuridad del mar, y muy lejos, si se agudiza la vista, se divisa la línea recta del horizonte. Se ve alguna lucecilla. Pueden ser una o dos barcas que han salido a la pesca. El ruido de las olas tiene que ponerlo uno con la imaginación, o llevarse una caracola y pegársela a la oreja. En aquel mar se oyen sólo los grillos. Puede que fuera así el canto de las sirenas." (pág. 171)

El oficio del cómico de la legua, tema fundamental de la novela, revela muchos de sus rudimentos y entresijos a través de comentarios como los siguientes:

[4] "Vida, pasión y eternidad..", art. cit., pág. 21.

[5] *Idem*.

"-Las comedias tenemos que arreglarlas nosotros, porque los autores las: escriben demasiado largas y con más personajes de los que hacen falta. Entre tu padre y yo las cortamos y las dejamos en la medida justa, quitando toda la paja. Y suprimimos los personajes que sobran, porque si salen muchos, el público se marea. Algunos ponemos que hablan por teléfono, otros los sustituimos por una carta, o con dos hacemos uno. Queda mucho mejor." (pág. 82)

El espíritu práctico sólo se adquiere con el contacto con el público que asistía a ver una obra teatral en un pueblo de La Mancha en plenos años cincuenta, cuando los límites entre los deseos y la realidad parecen, más que diferentes, irreconciliables:

"-Lope de Rueda..., Juan del Encina..., Torres Naharro ¡Pero quién coño son éstos, quién son!

El pobre estaba desesperado. Comenzó a recorrer el bar a zancadas, de una pared a la otra, sin dejar de dar voces.

-¿Dónde han estrenado esos cabrones, si puede saberse?

Se acercó a Maldonado y a mí, para susurrar, procurando que no le oyera el cabo:

-Estos son de Falange, seguro, de Falange. Recomendados del gobernador. ¡Hay que ver, hay que ver! Lope de Rueda..., Juan de la...

Ahora se encaró con el señor Eleuterio, como si tuviera la culpa de algo:

-¡Nosotros traemos a Muñoz Seca, a los Quintero, a Torrado, a Jardiel Poncela! ¡No a enchufados!" (págs. 184-185)

Es también Arturo Galván, padre del protagonista y último cómico deambulante de la saga de los Galvanes, quien comenta:

"-Nací en una carreta de cómicos, tú lo sabes, hace ya una pila de años, y aunque me hubiera gustado morir en una cama de las que salen en las películas, veo que ya no es posible... Si me muero en la furgoneta

de los Calleja-Ruiz, en el infierno verán que en este país los cómicos hemos adelantado mucho." (pág. 195)

En esta época el cómico de la legua, que comparte con tantos otros personajes de Fernán-Gómez el mismo espíritu de héroe anónimo, debe enfrentarse a un problema añadido: el avance del cinematógrafo. Con él, no sólo hace frente a una competencia desleal que abarata enormemente los precios y, por lo tanto, reduce peligrosamente las posibilidades de trabajo, sino a un medio que infunde también una nueva concepción del arte escénico, imponiendo el naturalismo y haciendo de los elementos fundamentales del actor teatral, esto es, la gestualidad y la dicción, una verdadera rémora para el actor cinematográfico. La funesta y ridícula experiencia la sufrirá en sus propias carnes el director de la compañía, Arturo Galván:

"Mientras mi padre actuaba frente a la cámara, los demás de la compañía le mirábamos con los ojos como platos. A los otros les ocurría lo que a mí: habíamos visto trabajar así a mi padre en los dramas y conmover al público, que le aplaudía en las tiradas largas y en los finales de acto. Pero la verdad era que de pronto, allí, en el cine; no era lo mismo, quedaba raro.

[...] Yo no sabía qué hacer. Le di a mi padre una palmada en la espalda. Mi padre murmuró:

-Es una mierda esto de las películas. No tiene nada que ver con el teatro. Ya me parecía a mí." (pág. 150)

En cualquier caso, el oficio de cómico es siempre una constante búsqueda, un perseguir la suerte tras el ansia de eternidad, de amor y de triunfo, *"una rifa"* que se puede jugar incluso sin papeleta:

"-Hay veces que vengo forrado, y otras, saco para el viaje. Ya sabe usted que este oficio es una rifa.

-Bueno, y algo más.

-No señor, nada más: una rifa. ¡Lo que yo le diga!

-Pero hay que tener papeleta.

-Ya, ya sé lo que quiere decir. Que hay que valer, ¿no? Pues no señor. En esta rifa se puede ganar hasta sin papeleta." (pág. 239)

Por último, mencionar como parte de la "huella autobiográfica" su composición del personaje, es decir, la vinculación personal del autor con los protagonistas de *El viaje a ninguna parte*. Una pluralidad -hablamos de "protagonistas"- coherente en todo momento con las intenciones del autor y de la novela, alejada de cualquier viso testimonial y, en consecuencia, de cualquier personaje que de manera individual retratase al autor en su propia obra.

Cuando la memoria funciona como estímulo creativo, integrada en el proceso de creación, forma parte de la inspiración del autor, y como tal aparece reflejada. De ahí que varios de sus protagonistas puedan mostrar en algún momento sus mismas inquietudes, su misma experiencia profesional e, incluso, su mismo físico. Recordemos, en este sentido, al actor Gabino Diego encarnando la figura del meritorio, el cual, además, parecía compartir con Fernán-Gómez el poco afán con que inició sus primeros pasos en el teatro[6].

Por otra parte, ya hemos mencionado la opinión del actor de que el personaje con que más se ha identificado es el propio Carlos Galván (*"De un modo metafórico, el viaje más parecido al mío es el de Carlos Galván"*[7]), el protagonista de un viaje incesante, de una eterna búsqueda; pero también es posible verlo reflejado en el adusto y tierno Arturo Galván, e, incluso, en Juan Conejo, el escéptico y aventurero Maldonado que se hizo a sí mismo en la cuesta de Moyano.

III.2.2.2. La forma: la importancia del diálogo y la discontinuidad narrativa.

Familiarizados con la poética del autor, es posible llegar a la conclusión de que la estructura fragmentaria de *El viaje a ninguna parte* no responde necesariamente a que en un principio fuera concebido como folletín radiofónico; de ahí que el texto novelado haya respetado su organización en capítulos breves y que, naturalmente, éste se erija en guión fundamental de la versión cinematográfica dirigida por el propio autor en 1986.

[6] En 1984 Fernán-Gómez confesaba a Juan Tébar: *"Lo que es curioso en mi infancia es que siendo de familia de actores, lo que no me gustaba de ninguna manera era lo relacionado con el teatro..."*. *Fernando Fernán-Gómez, escritor...*, cit., pág. 15.

[7] "René Palacios More, "Vida, pasión y eternidad...", art. cit., pág. 21.

El fragmentarismo obedece, de hecho, a su propia concepción poética, como también lo hace el que haya sido una obra que ha conocido diversas adaptaciones y diferentes medios expresivos.

En el prólogo a la edición de 1990, Francisco Umbral subrayaba, de hecho, la capacidad de Fernando Fernán-Gómez para reunir en *El viaje a ninguna parte* todos los géneros narrativos posibles: como guión radiofónico, *El viaje...* hacía gala de ser una gran novela dialogada, de forma que el don literario más sobresaliente de la obra era, sin duda, lo que Umbral definía como *"el don de la réplica"*:

> "Mi admirado, mi querido, mi entrañable Fernando, ha escrito la novela española de siempre, itinerante y parlanchina, pícara y paisajista, aunque apenas se ocupe del paisaje, y le baste, para darnos el entomo, el gemido de un tren que se lleva los campos o el canto aldeano y cidiano de un gallo. Habíamos perdido, ya digo, en la novela española, el don de la réplica, que tuvieron Cervantes, Lope, Clarín, Valle-Inclán, Cela. Es el don literario más claro en *El viaje a ninguna parte*."

Por otra parte, como novela cinematográfica, *El viaje...* mostraba también una inusual riqueza y variedad de situaciones visualizables; y, por último, como historia de pícaros (*"...novela de pícaros, ya que los cómicos de la legua han sido, durante siglos, los pícaros posteriores a la picaresca"*), la novela de Fernán-Gómez se erigía en *"la última novela del siglo XVIII. La última gran novela picaresca"*, pues su autor, novelista clásico donde los haya, *"ha escrito una novela como las de antes, donde los personajes se definen por cómo hablan"*.

Precisamente, en su estudio sobre la versión cinematográfica, Vidal Estévez incidía también en la trascendencia que la tradición había tenido en el trabajo del realizador, de forma que *"su importancia en el acartonado panorama de nuestro cine no se la otorga ninguna originalidad sino, por el contrario, precisamente la tradición y lo inmediatamente reconocible como propio"*[8].

[8] "El cuerpo del autor", en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág, 88.

En opinión del crítico cinematográfico, quizá por la singularidad de ese proceso creativo *El viaje a ninguna parte "condensa en buena medida todas las fuentes y procedimientos, inquietudes y efectos con los que ha germinado el cine de Fernán-Gómez y adquirido su singularidad"*. Características peculiares de todo su cine que serían extrapolables -hablamos de un único creador-, a su producción literaria: la crudeza de la realidad para las clases populares; el afán por el dinero y el éxito para dejar atrás la miseria; la fantasía como vía de escape compensatoria; la picaresca para salir adelante; el sexo como goce irrenunciable siempre anhelado; y, desde un punto de vista formal, la discontinuidad, la teatralidad asainetada y el jugueteo formal.

Es interesante comentar, por último, que para Juan Tébar el haber recuperado un texto como *El vendedor...* significara algo más que la posibilidad de completar la bibliografía autoral de Fernando Fernán-Gómez, pues de este modo quedaba demostrado que *El viaje a ninguna parte* (cuyo éxito fue considerable) no había sido la primera prueba de una tendencia y un talento novelístico. Según su opinión, *"Incluso podríamos decir que una no se concibe plenamente sin la anterior"*: Si *"En la segunda, el autor rinde tributo a una parte íntima y entrañable de su vida: La "farándula", los "cómicos de la legua", el teatro en su aspecto más popular, aventurero, patético y digno de amor"*,

> "Había otra particular experiencia profesional en la vida de Fernando Fernán-Gómez, al menos había otro decorado en el que él vivió, y que había observado muy de cerca en otros: El mundo del cine. Y como en *El viaje a ninguna parte* (novelas, insisto, casi hermanas), la mirada sobre ese sector del espectáculo se ha centrado en el lado más doloroso, mezquino, y absolutamente real aunque caricaturesco -porque la caricatura existe en sí misma, en todo caso el autor hace caricatura sobre caricatura- de ese universo que algunos suponen luminoso y lleno de *glamour*."[9]

[9] Prólogo a *El vendedor...*, ed. cit., págs. 15-16.

III.2.3. El amor: *El mal amor*

Cuando en 1987 *El mal amor* quedó finalista del Premio Planeta, la novela ganadora, *En busca del unicornio*, de Juan Eslava Galán, presentaba, curiosamente, una serie de semejanzas o coincidencias con la novela de Fernán-Gómez. Al menos ésta era la opinión de Pedro Carrero Eras, quien en su estudio "Novela histórica y Edad Media: Juan Eslava Galán y Fernando Fernán-Gómez" hacía recuento de tales características[10]. Como primer elemento a tener en cuenta, Carrero Eras mencionaba el hecho de que ambas estuvieran vinculadas al Premio Planeta, *"circunstancia que, si en principio resulta extraliteraria o extratextual y, por consiguiente, irrelevante en un análisis literario, lo cierto es que parece imprimir carácter"*. Consideración extratextual que carecía, ciertamente, de interés literario. Pero como segundo aspecto, citaba *"la coincidencia en la Edad Media"*, señalando que ambas novelas respondían por ello *"a una moda y a un gusto por lo medieval que parece arraigar entre el gran público a comienzos de esta década, quizá por influencia de* El nombre de la rosa*, de Umberto Eco"*. De modo que la presencia de estos dos volúmenes en el panorama editorial de la época *"los convierte en algo más que literatura"*[11]. Acerca de esta afirmación pensamos, sin embargo, que en el caso concreto de Fernán-Gómez la ambientación medieval de la novela se asocia a la afición que nuestro autor ha mostrado siempre por este tipo de literatura de contenido histórico. De hecho, así lo ha confesado en numerosas entrevistas, como la reproducida a continuación, concedida a Mariano Guindal a raíz precisamente de la publicación de *El mal amor*:

> "M.G.: De las cinco obras de teatro que usted ha escrito, tres están ambientadas en la época medieval [*La coartada*, *Del Rey Ordás y su infamia* y *Ojos de bosque*], sin contar la serie de televisión sobre los "pícaros". ¿De dónde le viene a usted esta afición?
>
> F.F.G.: Mire, cuando yo era pequeño lo que se leía en mi casa eran novelas policíacas y de aventuras, como las de Walter Scott o

[10] *Españoles y extranjeros: última narrativa*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990, págs. 109-114.

[11] *Ibidem*, pág. 109.

> "*Hatari* ", y obras de contenido histórico. Eso es lo que provocó mi afición por este género."[12]

Aparte, deberíamos tener en cuenta que Fernán-Gómez confiesa haberse dedicado a *El mal amor* durante *"seis meses a plena dedicación"*, aunque reconoce que *"era una obra que tenía pensada desde hace varios años, pero lo cierto es que no me atrevía a hacerla"*[13].

Por lo tanto, nos encontramos de nuevo ante un proceso creativo peculiar, pensado y elaborado con el paso de los años. El mismo proceso que, por diversas circunstancias, caracteriza muchas de sus obras literarias, que coinciden precisamente en esa prolongada evolución hasta que el autor decide emprender la composición -piénsese, por ejemplo, en el período de gestación de *Las bicicletas son para el verano*-.

El tercer elemento coincidente sería *"el recurso del narrador convencional y en primera persona, perteneciente a la misma época en que se inicia el relato"*. La única diferencia estriba en que *El mal amor* se construye en torno a un narrador -Juan Ruiz: Arcipreste de Hita- que nos cuenta desde su siglo XIV una historia localizada en tiempos de Alfonso VII, esto es, dos siglos antes, mientras el narrador de la obra de Eslava Galán narra un viaje que él mismo protagonizó unas décadas anteriores.

En la novela de Femando Fernán-Gómez el juego del narrador ficticio se desarrolla a través del Prólogo (*"Aquí se habla de la visita de un clérigo, de diversiones más o menos honestas, y del duro castigo que un tío le impuso a su sobrino"*) y el Epílogo (*"Aquí todo se concluye y no a gusto del autor"*), de forma que en muy pocas ocasiones el texto da cuenta explícita del citado recurso:

> "Tras la última conversación que mantuvo don Guillén con el conde de Alcima, y que transcribí todo lo fielmente que permite el paso de doscientos años,..." (pág. 141)[14]

---

[12] *Diario 16*, 19.X.1987

[13] *Idem*.

[14] F. Fernán-Gómez, *El mal amor*. Barcelona, Planeta, 1987.
En lo sucesivo, las citas textuales de la novela irán acompañadas únicamente del número de página, de acuerdo con la presente edición.

> "Velozmente, la condesa salió de la cámara. El conde se quedó pensativo, profundamente pensativo. Mas de lo que pensó no ha quedado constancia" (pág. 234)

El narrador ficticio de Fernán-Gómez se crea en torno al Arcipreste de Hita, quien, debido a su vida licenciosa, es obligado por su tío, don Simón, obispo de Sigüenza, a permanecer un año en el monasterio de San Dioniso y además, como penitencia añadida, *"debía componer una obra extensa, larga, con un solo argumento, un solo tema de principio a final, como las que ya se habían hecho en Francia y en Italia"*:

> "-Pocas veces, quizá ninguna, hemos hablado vos y yo de lo que pienso sobre el amor. Hoy puedo decirte que reconozco que el origen de todas mis desgracias, y de las malformaciones de mi temperamento, está en el loco amor. ¿Quién como yo, un agraviado por el amor, para anunciar a los demás los peligros que les aguardan si se abandonan a él" (pág. 29)

Como consecuencia de las dos características precedentes, Carrero Eras apunta *"el remedo o imitación de la lengua de la época, mucho más intensa y perfecta en la novela de Eslava Galán y muy modernizada y llena de anacronismos lingüísticos en la de Fernán-Gómez"*.

Nosotros ya sabemos, no obstante, que una imitación precisa de la lengua de la época no suele aparecer en ninguna de las obras literarias de Fernán-Gómez ambientadas en tiempos pretéritos. Los frecuentes anacronismos responden a un propósito claro del autor por distanciarse de la historia y, al mismo tiempo, por complicar al espectador en una especie de juego teatral, con el que evitar una identificación plena e incondicional.

No es, ni mucho menos, una expresión propia de la época la que Fernán-Gómez: utiliza, por ejemplo, para definir a los "amorosos" que han invadido el castillo de don Sancho de Alcima:

> "Dícese que algunos de ellos, tras haber elegido entre las de Alcima y las llegadas en el séquito de Charles de Bengueil a la dama de sus pensamientos, cuando se esforzaban en aparecer ante los demás como nuevos amorosos, adoptando las posturas, los ademanes, la voz y las miradas enseñadas por los caballeros y los trovadores provenzales, más que amorosos aparentaban ser amariconados." (pág. 181)

Ello contribuye, naturalmente, a la dimensión jocosa de la obra, desarrollada "en un castillo de cartón-piedra y mucho ir y venir de personajes en los que se adivina la falsedad de su disfraz medieval"[15]. De hecho, es cierto que, como opina Carrero Eras, *El mal amor* conjuga humorismo y ambición intelectual, perteneciendo al primero tanto las intrigas, los enredos, las situaciones procaces y, cómo no, picarescas, como los anacronismos lingüísticos. Y, en cuanto a la ambición intelectual, es evidente que está lejos la intención del autor de realizar tan sólo una simple humorada. Carrero Eras define la obra de Fernán-Gómez de *"parodia moderna del amor cortés"*:

> No en vano ha utilizado Fernán-Gómez la figura del Arcipreste, pues nadie como Juan Ruiz ha especulado tanto sobre el amor, pasando continua y ambiguamente de la orilla del "loco amor" a la del "buen amor" para desesperación de los exégetas venideros. *El mal amor* se convierte, así, en una parodia moderna del amor cortés que, en definitiva, y aunque en esta obra apenas si se habla del amor divino, supone también estar girando en tomo al eterno conflicto que existe entre la carne y el espíritu, como lo demuestra el hecho de que los *amorosos* del castillo del conde don Sancho ya no se atreven a entregarse a la lascivia si no están previamente enamorados. Con todos estos precedentes culturales, muy alto ha puesto Fernán-Gómez el nivel literario de su desenfadada y pícara novela."[16]

[15] P. Carrero Eras, *Op. cit.*, pág. 114

[16] *Idem*.

Por último, citar *"la incidencia en el tema sexual y amoroso"*, motivo cardinal en la novela de Fernán-Gómez y *"picante aderezo"* en la obra de Eslava Galán.

La historia de *El mal amor* se sitúa, pues, en el siglo XII, en el castillo de don Sancho de Alcima, cuando regresan a él de lejanas tierras su esposa y su hija doña Mencía, y con ellas y todo un séquito de damas, caballeros y algún que otro trovador provenzal, se introduce en el castillo la moda del "amor cortés"; un invento espiritual que revoluciona la mentalidad medieval de las rústicas y toscas gentes castellanas.

El amor acababa de ser inventado, e intentaba suplantar con sus suspiros, sus secretos y sus sufrimientos la pura e instintiva concupiscencia:

> "Estaban muy dispuestas en aquella época las mujeres de cualquier condición a entregarse a los nobles, a los caballeros, simplemente por gozar y hacer gozar; incluso a los villanos, si había corrido en abundancia el vino.
>
> Según unos, esto ocurría debido a los malos ejemplos dados años antes a las mujeres de su reino por doña Urraca; según otros -entre los que me cuento-, porque así lo propicia naturaleza, y porque aún no había tenido lugar el trascendental cambio de las costumbres y los sentimientos de que más adelante hablaré y que es, en realidad, el objeto definitivo de este escrito." (pág. 36)

Y es un cambio tan trascendental el que se produce a partir de ese momento, que no sólo afecta a los sentimientos de los enamorados, sino que en algunos casos hace peligrar su sano juicio, exacerbando en mucho los temperamentos:

> "Al cabo, algunos fueron adaptando el nuevo fenómeno del amor cada uno a su temperamento. Mas no ocurrió el cambio anunciado por los trovadores, que el amor elevaría las almas, las dulcificaría, sino que muchos temperamentos se exacerbaron: el tímido se hizo más tímido, el alegre más alegre, el asesino más asesino" (pág. 191)

Y las buenas costumbres dejan paso a la dejadez, a la pereza, al olvido, incidiendo, incluso, en el funcionamiento socio-laboral de la comunidad:

> "Y era el resultado que las ciencias de limpiar el castillo, de entrenar las huestes, de preparar los alimentos, de cuidar los vestidos cada vez se olvidaban más, pues si es cierto que buena parte de las dichas ciencias estaban encomendadas a los siervos y que a los siervos la enfermedad amatoria los había afectado en muy escasa medida, también lo es que los siervos no rinden lo necesario en cuanto se libran de la vigilancia de los señores, pues no encuentran mayor placer en sus miserables vidas que burlarlos. Así era hace doscientos años, así es ahora y me temo que así será por los siglos de los siglos" (pág. 162)

El mal amor es una plaga para quienes *"son incapaces de tener gustos propios, de elegir por sí mismos y se limitan a imitar a los otros, pareciéndoles que si no hacen lo mismo que los demás, algo terrible les puede suceder"* (pág. 163). Argumentos que, sin duda, no competen al conde de Alcima:

> "Que me dejen a mí seguir gozando y satisfaciendo las necesidades de mi naturaleza sólo con el tacto, como he hecho siempre, llegando a veces, si la hembra era sabia, a verdaderos delirios. O sin necesidad, por puro placer. Pero siempre lejos de la pasión, que es locura y, como vamos viendo, conduce al sufrimiento, al suicidio, al asesinato. [...] ¿Por qué hemos los seres humanos de buscar el dolor, si ninguna criatura lo busca? ¿No nos diferenciamos ya lo suficiente de las bestias, que hemos de aparentar una diferencia nueva? [...] Resignarse con el dolor si llega, o luchar contra él; pero no ir a buscarlo" (págs. 221-222)

Basándose precisamente en el tormento amoroso que define al nuevo amor, Pedro Carrero Eras considera los amorosos castellanos de Fernán-Gómez más *"antecedentes de los doloridos y apesadumbrados poetas de las cantigas de amor gallego-portuguesas, donde amar es lo mismo que enloquecer o morir"*, que personajes próximos al amor cortés de

Provenza, cuyo vasallaje amoroso irá siempre unido al gozo de amar. Un gozo que desaparecerá en la tortuosa y triste lírica gallego-portuguesa.

De ahí que, en opinión de Carrero Eras,

> "Con especial velocidad ha hecho Fernán-Gómez correr la plaga del amor cortés -"enfermedad amatoria" (pág. 162)- por las adustas tierras castellanas". [...] reino que en este libro está más a la vanguardia que nunca, precisamente mucho antes, en estas cuestiones, que Galicia o que la misma Cataluña, si atendemos a las fechas de los primeros testimonios documentados de la lírica de influencia provenzal en estas regiones."[17]

Aunque también es cierto que, de todos modos, *"poco importan estos pequeños detalles cuando nos hallamos en el terreno de la ficción"*. Y más cuando se trata de la ficción de un autor como Fernando Fernán-Gómez, que además, por otra parte, resuelve perfectamente el problema con la expedición de doña Blanca y doña Mencía a tierras de Provenza.

III.2.3.1. Una nueva fusión de la vida y la literatura.

Pero quizá lo más interesante de esta parodia es que, bajo ese cierto sabor de astracanada, *El mal amor* esconde su propia filosofía, su particular visión de la existencia y de las relaciones humanas, fundiendo, de nuevo, vida y literatura.

El amor, tema de otra de las obras del autor, *El arte de desear*, constituye el motivo de reflexión, erigiéndose, al mismo tiempo, en conflicto y solución a los problemas existenciales del hombre.

Es el narrador de la obra quien comenta en un principio:

> "...todos estos campesinos, estudiantes legos, médicos, comerciantes, escribanos, artesanos, cambiadores, tenían como ideal inmediato de su vida y causa de sus desvelos, la riqueza, tentados unos por el mal ejemplo de los nobles, a los que se veían inducidos a imitar

[17] *Idem*.

> en el lujo y la exhibición; pero por encima de todo, aspiraban [...] a la paz, al placer y la libertad. Y estas cosas, si no logradas del todo, se atisbaban en el horizonte; o, por lo menos, creían atisbarlas los más dados a la esperanza. Mientras tanto, en el valle no les faltaba el alimento, y a los hombres les resultaba fácil encontrar hembras placenteras y desprovistas de prejuicios [...], y tampoco a las mujeres lascivas les resultaba difícil hallar varones dispuestos a proporcionarles gozo." (pág. 67)

El amor interesa, pues, como fuente de placer, de ahí que la represión de los sentimientos, la insatisfacción, sea un tema recurrente en las películas del autor y en sus obras literarias, por todo lo que suponen de limitación y autocensura. Como paladín de la felicidad, Fernán-Gómez ha hecho del "loco amor" no sólo motivo de sus ficciones y sus reflexiones (en las que, curiosamente, aboga por un título como *El arte de desear*), sino también lo ha convertido en preocupación fundamental del individuo (recordemos que en 1984 confesaba a Juan Tébar que *"El amor, el trabajo y la opresión de los políticos sobre el individuo me parecen las cosas más importantes de mi vida"*[18]), proyectándolo, como ya sabemos, en su propia experiencia como profesional (su trabajo ha estado ligado siempre a las mujeres que han compartido su vida).

El mal amor parece surgir, así, como "contraposición" al *Libro de Buen Amor* del Arcipreste; huyendo, precisamente, de esa primera cita de Juan Ruiz con que Fernán-Gómez encabeza su libro:

> "Eres padre del fuego, pariente de la llama; más arde y más se quema cualquier que más te ama; amor, al que te sigue, quémasle cuerpo y alma, destrúyeslo del todo, como el fuego a la rama."

III.2.3.2. Un nuevo tratado sobre el amor: *El arte de desear*.

La invención cultural del amor será asimismo objeto de divagación en este ensayo de Fernando Fernán-Gómez aparecido en 1992.

[18] *Fernando Fernán-Gómez, escritor...*, cit., pág. 46.

Centrado en la reflexión sobre el deseo y los modos de desear, el volumen se presenta como recopilación de textos, entre capítulos originales y artículos ya publicados, sea de manera íntegra o como extractos de los mismos[19]. Es, por tanto, un libro de "retazos", tan al gusto de Fernán-Gómez, que se aproxima mucho a ese *"libro-tertulia"* por el que, según dice, siente tanta admiración[20].

Todo lo cual demostraría, por un lado, que en cuanto "recopilación de textos", *El arte de desear* ha sido para el autor un tema de reflexión más o menos constante (recordemos que ya en su juventud creyó que *"podría llegar a ser un pensador"*, pues *"algo había pensado sobre el deseo, los deseos y los modos de desear"*[21]), y, por otro, que la variedad y la cierta dispersión que de ello pueda desprenderse obedece a su "modesto" propósito de entretenimiento, de crear un libro ameno sin excesivas complicaciones. De ahí que dedique prácticamente todo el primer capítulo a "desengañar al lector" o, al menos, a no llamarlo a engaño, y a asentar claramente cuáles son sus intenciones y también cuáles son sus limitaciones:

> "Habría sido mi deseo, si la prudencia no me hubiera ayudado a ser sensato, que este trabajo fuese más profundo y mejor preparado para no defraudar a los lectores en los que el título haya despertado un razonable interés. Por desdicha, mi formación y mis conocimientos no son los que se precisarían para abordar este sugerente tema desde el punto de vista de la psicología profunda -ni siquiera desde la superficial-, y no debe esperarse nada parecido a un estudio académico. Habremos de conformarnos, los lectores y yo, con las divagaciones de un hombre de la calle, o peor aún, de un hombre del escenario." (pág. 17)[22]

---

[19] Véase I.6., nota al pie núm. 558.

[20] Véase F. Fernán-Gómez, "Contra el poder y la gloria", *El País Semanal*, Sección "Impresiones y depresiones", 10.VI.1990.

[21] Véase I.6, pág. 242

[22] F. Fernán-Gómez, *El arte de desear*. Madrid, Temas de Hoy, 1992.
En lo sucesivo, las citas textuales de la obra irán acompañadas únicamente del número de página, de acuerdo con la presente edición.

A dicha amenidad respondería igualmente el que el autor decida emplear un tipo de lenguaje transparente y sencillo:

> "El lector observará fácilmente que he recurrido a prescindir de toda pretensión erudita, de cualquier tentación de emular a los profesores, a los especialistas, y que recurro a utilizar, en cambio, un lenguaje que requiere el mínimo esfuerzo." (pág. 18)

A pesar de su clara intención de no crear un tratado filosófico o académico al uso, el autor se sirve del actor y sus vivencias para dotar de la autoridad suficiente a sus reflexiones; el actor, en tanto que *"se ha atrevido a expresar en el escenario y en la pantalla los deseos de otros"* (pág. 17):

> "La afición a los estudios psicológicos de un actor de nuestro siglo no es nada enfermiza, ni debe considerarse ridícula: es algo necesario, fundamental. La psicología, hasta que superado el naturalismo llegue otra moda, debe ser asignatura básica de los actores, y si no tienen dinero para estudiarla, deben hacer de ella un *hobby*. Es difícil subir al tablado a expresar deseos que uno no siente sin someterse a esas extrañas prácticas satirizadas con tanto ingenio por el ágil periodista." (pág. 21)[23]

Así pues, la profusión de anécdotas y experiencias personales con las que Fernán-Gómez ilustra sus observaciones y divagaciones, cumple más un papel de argumento a favor del autor que de referencia autobiográfica propiamente dicha. Convertido en narrador y

[23] Fernán-Gómez contestaba así un artículo publicado por entonces por un periodista, Albaicín, en el que censuraba y satirizaba las psicopatías de los actores con párrafos como el siguiente -incluido también en el ensayo-: *"La confesión de padecer esquizofrenia real o fingida es típica en los actores de hoy, que, por lo visto, viven el papel con un ahínco que no puede ser bueno para la circulación. Que si para hacer de campesina sajona -tres frases de guión- me he documentado a fondo sobre las condiciones de vida de la mujer en la Edad Media... Que si como tenía que hacer de leproso me fui un mes con Teresa de Calcuta... Que si me metí tanto en mi papel de Landrú que un día llegué a pegarle un tajo a la cadera de mi mujer (y, claro, mi matrimonio peligró)..."* (pág. 20).

protagonista de escarceos amorosos, en comentarista y filósofo "de a pie", confunde de nuevo la ficción y la realidad, de forma que el "pretexto" de su propia vida y experiencias personales no son más que eso, un pretexto magníficamente urdido. Las confesiones del actor, que sin duda siguen el hilo argumental de su propia vida, o, al menos, de la vida que él mismo nos ha dado a conocer en otras ocasiones, se "literaturizan", creándose de nuevo tanto a través de la hipérbole como de su propio discurso. Porque nosotros conocemos sobradamente las reticencias de Fernán-Gómez a hablar sobre su vida, y en concreto, sobre su vida íntima -no es casual que haya escrito unas memorias y no una autobiografía-, pero no sólo por evitar mencionar nombres y protagonistas concretos, sino por correr siempre un tupido velo incluso sobre las circunstancias y aconteceres de su trabajo -en el caso de su literatura, sólo podemos citar la larga entrevista concedida a Juan Tébar en 1984 y las aparecidas en la prensa escrita a raíz de la presentación o publicación de algunas de sus obras-. De hecho, podríamos afirmar incluso que Fernán-Gómez siempre nos cuenta lo mismo -o quizá también siempre le pregunten lo mismo-. Por tanto, sus reflexiones sobre el tema, tanto en *El arte de desear* como en declaraciones públicas, conllevan un elemento de ficcionalidad importante, acorde siempre con su deseo de no ser una figura pública, tal y como la concebimos usualmente, y menos a prestarse a expectativas ajenas. Nos ofrece, pues, una visión literaria de su vida, una imagen que se corresponde muy bien con lo que pensamos que es su temperamento, pero que, en cualquier caso, es siempre una creación, un personaje.

En *El arte de desear* la autobiografía está supeditada a la creación, el autor la maneja a su gusto, haciéndola partícipe de la ficción y confiando en que el lector entre en el juego, en que asista a la representación de un actor, sabiendo que, precisamente, *"el arte del actor es el arte de desear"* (pág. 46).

En el confuso mundo de las necesidades y los deseos, el actor nos descubre el origen de nuestros actos, nos ayuda a identificar los falsos deseos, a anhelar el deseo auténtico, a no confundir deseo, amor, gusto, gana..., a saber dilucidar cuándo el deseo es inducido y cuándo por inercia,... a revelarnos, en fin, confidencias y placeres libres de inhibiciones, mientras nosotros, insertos sin quererlo en el teatro del mundo, jugamos hipócritamente con nuestras propias máscaras: *"totus mundum exercet histrionem"*.

> "Y así como los farsantes tienen como fundamento de su arte la imitación, los demás la tienen como fundamento de su educación, de su

amaestramiento, de su domesticación, y les reparten en su juventud unos papeles que muchas veces no son los que les hubiera gustado representar -como le ocurre con frecuencia al actor profesional-. [...] A los nuevos individuos que llegan a la sociedad les van enseñando sus papeles los padres, los maestros, los curas, los cabos, los amigos y las amigas mayores.

Y poco a poco, con imitaciones, con experiencias, menos veces con imaginación, los hombres van componiendo una máscara, una persona que, en realidad, son una misma cosa, puesto que persona quiere decir máscara, con la que se disponen a actuar en la vida. Pero esto no entraña falsedad, ya que la utilización de esta máscara, de esa persona, es lo natural en el hombre que se desenvuelve en la civilización, es lo que le da personalidad." (págs. 52-53)

III.2.4. El antihéroe: *El mar y el tiempo*

III.2.4.1. El proceso creativo.

El mar y el tiempo nacía en 1988 como adaptación de una serie televisiva en cinco capítulos emitida un año antes por Televisión Española. Poco tiempo después conocía también su adaptación a la gran pantalla, dirigida por su propio autor, en una versión que era prácticamente copia fiel del texto novelado -la estructura se presentaba, de nuevo, fragmentada, en forma de capítulos subdivididos en escenas breves-.

Todas estas adaptaciones parecían responder, sin embargo, a algo más que a causas circunstanciales. En las memorias del autor queda reflejada, en este sentido, la indecisión genérica con que Fernán-Gómez abordó el proyecto inicial, cuando recibió la oferta de Televisión Española para realizar una serie televisiva no muy larga y tampoco excesivamente costosa:

"Cuando recibí la oferta, rebusqué en viejas carpetas, porque sabía que, así, de repente, no se me iba a ocurrir nada nuevo. Y encontré unas cuantas escenas de una comedia teatral comenzada a principios de los años 70, interrumpida muy pronto. En la comedia intentaba enlazar dos circunstancias distintas: una, la de los jóvenes con ideas

> teóricamente revolucionarias que vivían en la España franquista, y otra, la de los exiliados de esta misma España. Tropecé con un pequeño inconveniente: el modo de enlazar en el escenario las acciones que reflejaran esas dos circunstancias."[24]

Así y todo, Fernán-Gómez confiesa haber tomado las primeras notas para *El mar y el tiempo* en los años cincuenta.

La oferta de Televisión le brindaba la posibilidad de superar ese *"inconveniente mecánico"* con el que había tropezado al comenzar la redacción de la comedia en los años setenta, y, por otra parte, ya no existía el enorme escollo de la falta de libertad expresiva, pues Franco ya había muerto.

III.2.4.2. El autor y su doble: entre el ilusionismo y la decrepitud.

El tema gira, por tanto, en torno a un grupo de jóvenes de la España franquista que comparten -al menos teóricamente- las ideas revolucionarias de finales de los años sesenta, y de un exiliado que regresa a esa misma España después de haber vivido en Argentina durante veintinueve años.

No obstante, a pesar del lugar destacado que ocupa en la novela sobre todo el tema del exilio (no olvidemos que la llegada del exiliado es la que descubre la mísera realidad de los protagonistas), coincidimos con Vidal Estévez en que ambos temas son tratados demasiado esquemáticamente, desvelando con ello su *"condición de pretexto"*, de *"entorno textual"*. Por lo cual, *"de nuevo el uso de los tópicos vuelve a mostrar su enjundiosa productividad al estar incluidos en el discurso que los trasciende"*[25].

El grupo de jóvenes, la familia alrededor de la cual se desarrolla la novela y el propio exiliado cumplirían a la perfección su único papel en la obra: el revelar siempre alguna faceta, comportamiento o pensamiento de su protagonista esencial, Eusebio. De tal forma, la historia que vertebra realmente *El mar y el tiempo* no es otra que el modo de actuar y de pensar de este personaje, con el que Fernán-Gómez ha conformado *"el mejor retrato de un perdedor lúcido que nuestro cine nos haya dado nunca, acaso la culminación y síntesis de esa galería de*

[24] *El tiempo amarillo. Memorias.* Vol. II (1943-1987). Madrid, Debate, 1990, pág. 271.

[25] "El cuerpo del autor", en *Fernando Fernán-Gómez, el hombre...*, cit., pág. 92.

supervivientes, de esos antihéroes, que son todos y cada uno de los protagonistas de las películas de su autor"[26].

Como apuntaba el don Luis de *Las bicicletas son para el verano*, el fin de la Guerra Civil no trajo la paz a España, sino la victoria, y con ella los "perdedores" se afanaron sin tregua en el arduo trabajo del "sobrevivir". Un proceso duro en el que no se trataba de amoldarse, "convertirse" o contagiarse de franquismo, sino, simplemente, de vivir. Perdidas las creencias, es posible seguir viviendo en una frontera intermedia entre el ilusionismo y la decrepitud, dedicarse sólo a la propia vida y respetar, en cualquier caso, la libertad de cada cual. Y eso está tan lejos de la inmoralidad como de la hipocresía. Significa, en palabras de Vidal Estévez, que *"la libertad consiste para él en la apropiación lúcida de la necesidad, sin hacer ascos al cinismo"*.

La sorpresa y la incomprensión de su hermano Jesús, el exiliado, surge siempre ante la naturalidad con que Eusebio ha aceptado y convivido con circunstancias que de ninguna manera hubiera aceptado en otro tiempo su *"moral política"*:

> "-... Pero ¿tú fuiste estraperlista, Eusebio?
>
> -Sí, hermano. Con la familia de Barajas. La tía Encarna, la que nos daba rebanadas de pan con miel. Hice estraperlo de huevos, de pan, de leche... de lo que había. También de carbonilla, que la recogíamos en la estación del Mediodía y se pagaba muy bien. Luego me fui relacionando con gente más importante: pasé al estraperlo de tabaco. Después me metí a camarero. En lo nuestro, en la ebanistería, fue imposible encontrar nada. Uno de los castigos que ahora, al cabo del tiempo, resulta más incomprensible de los muchos que se nos impusieron entonces a los rojos, fue que no te impedían trabajar, pero te obligaban a hacerlo en algo que no fuera lo tuyo." (pág. 97)

Sin embargo, el único problema con el que Jesús hubo de enfrentarse nada más llegar a Buenos Aires fue el tener que ejercer de *"cafisio"* o, lo que es lo mismo, de chulo, aunque tan sólo por una temporada:

[26] Véase I.3., pág. 118 y ss.; I.6., nota al pie núm. 545.

> "-Menos de un año, ya te digo. En seguida agarré unas comisiones... Luego otro compañero, un tal Martín Susaeta, me metió en lo de los seguros y ahí me encarrilé. Me fue muy bien desde el primer momento." (pág. 94)

El exilio, cuando menos, lo libró de las penalidades más duras de la España franquista:

> "-...Pero estaba Marcela.
>
> -Puede que tengas razón. Me cambié mucho. Si no hubiera sido por ella, a lo mejor me habría ido al exilio, como tú. Y, por lo menos, me habría librado del campo de concentración, de la cárcel, de las depuraciones..." (pág. 94)

Como vemos, la impronta de la guerra sigue presente, aunque lo haga desde otra perspectiva. Recordemos, en este sentido, que Vidal Estévez considera las películas de Fernán-Gómez *El viaje a ninguna parte*, *El mar y el tiempo* y *Mambrú se fue a la guerra "una trilogía sobre el franquismo absolutamente única en nuestro cine"*, pues las tres se complementan y se conjugan en un mismo orden discursivo[27].

En cuanto al tema del exilio, al cabo del tiempo ninguno de los dos hermanos sabe, realmente, quién eligió peor. Lo que sí podemos pensar es que si de Fernán-Gómez se hubiera tratado, hubiera sido, sin duda, de los que se quedaron. De hecho, comparte con su personaje más de una afinidad, aproximándosele en sus actitudes y convencimientos.

Acertadamente consideraba Vidal Estévez el personaje de Eusebio como *"todo un compendio no sólo de los que le han precedido sino incluso de la "filosofía" con la que su autor ha vivido y desarrollado su obra"*[28].

Eusebio compartiría, pues, con Fernán-Gómez los mismos extremos de *"honestidad y picaresca, laboriosidad y parasitismo"*, y en ello residiría, precisamente, *"su espesor atípico, su desconcertante atractivo"*. Siendo, además, características atribuibles tanto al personaje

[27] "El cuerpo del autor", en *Fernando Fernán-Gómez, el hombre...*, cit., pág. 90.

[28] *Idem*.

como al conjunto de la producción fílmica del autor y del intérprete, de modo que *"muchas de las irregularidades y altibajos que se le achacan a ésta son perfectamente comprensibles desde la simbiosis activa de estas cuatro coordenadas"*[29].

Es muy reconocible, por lo tanto, el talante con que ambos organizan su vida, una especie de "escepticismo vital" en el que la aparente desidia encierra el más profundo respeto por la vida. Es curioso que para Vidal Estévez dicho talante *"cuenta con muchísimos precedentes en nuestra literatura picaresca, tan impregnada de higiénico anarquismo, de la que Fernán-Gómez es sin duda un buen conocedor"*[30].

Pero en esta novela hay algo más de Fernando Fernán-Gómez que su propio personaje, pues cómo no distinguir, por ejemplo, los lugares en los que Eusebio recuerda haber pasado su infancia, y que reflejan el mismo paisaje, las mismas calles, las mismas aceras bordeadas de árboles, de acacias, en el barrio de Chamberí, en la calle Trafalgar, Eloy Gonzalo y, naturalmente, Álvarez de Castro:

> "Antes de la guerra y de otras cuantas guerras y paces más lejanas geográficamente, que llegaron después con su carga de desolaciones y de esperanzas, la calle Cardenal Cisneros en su segundo tramo, y las que lo atravesaban, Eloy Gonzalo, Feijoo, Viriato, habían sido para Eusebio Muñiz el mundo entero. Y también para su hermano Jesús y los demás chicos del barrio; y para las chicas, Marcela entre ellas. Un mundo pequeño, muy limitado, como suele ser el mundo de la infancia. Llegar hasta los jardines del canal de Lozoya, más allá de los lavaderos, o pasar la glorieta de Bilbao, era como ir en busca de aventuras." (págs. 7-8)

III.2.5. La vejez: *El ascensor de los borrachos*

Una nueva reflexión sobre la vida y el paso del tiempo la encarna el personaje de David, marqués de Trespasos, en esta nueva novela publicada por Fernando Fernán-Gómez en 1993.

[29] *Idem*.

[30] *Ibidem*, pág.92.

Concebida como novela biográfico-familiar, la historia de un aristócrata retirado que se dedica a pintar y tocar el piano[31] se convierte en una reflexión sobre la ancianidad y la soledad, aunque siempre combinando la melancolía con los tintes de un humor un tanto absurdo y de una triste ironía.

Una biografía *"con mucho de autobiografía"*, tal y como apunta Fernando Lázaro Carreter, *"porque el autor cede extensamente la palabra al marqués para que se explique"*[32]. De hecho, aparte de referencias que siempre podríamos relacionar con la vida personal del autor (describe de nuevo el ambiente madrileño de las *boites*, la vida nocturna del "Victoria Club"), Fernán-Gómez hace que su personaje haya recorrido también buena parte de la historia española contemporánea, pasando su infancia, naturalmente, por la experiencia de la Guerra Civil:

> "Aquellas vacaciones eran las vacaciones del 36, que no terminarían hasta tres años después y que, en muchos aspectos, y para muchas personas, aún no han terminado. Hay por ahí, perdidos por el mundo, hombres y mujeres españoles para los que han sido unas vacaciones infinitas, demasiado infinitas." (pág. 19)

La vivencia de la guerra pertenece, en este caso, a un personaje privilegiado de la escala social, pero aun así, se define más por unas peculiaridades que lo dotan siempre de cierto perspectivismo, de un respetuoso individualismo que lo sumen en una duda constante acerca de su posicionamiento ideológico. Durante su juventud, el marqués

> "...tenía perfectamente asimilada la idea de que los individuos de su clase social, al tener brillantemente resueltas las cuestiones de la alimentación y la vivienda, lo que debían hacer era divertirse, procurando molestar a los demás lo menos posible. No como otros amigos de su mismo rango social que asumían la supuesta obligación

[31] Debe ser tan sólo una coincidencia que también éstas fueran las aficiones del aristócrata retirado Edgar Neville cuando abandonó su labor de director cinematográfico.

[32] *"El ascensor de los borrachos*, de Fernando Fernán-Gómez". *ABC*, 5.XI.1993.

> de la nobleza de acrecentar más y más la riqueza recibida en herencia, aun en detrimento de las clases menesterosas." (pág. 18)

Con el estallido de la revolución obrera, en la que la mitad de la familia Trespasos morirá fusilada, el marqués cree encontrar la justificación suficiente como para reafirmarse dentro de su categoría social, dentro de su propio grupo, llegando a la conclusión de que *"Él era un noble, un aristócrata, y todos aquellos revolucionarios eran sus enemigos y enemigos de los suyos, de su familia y sus antepasados"* (pág. 21). Sin embargo, pese a las apariencias, el personaje seguirá manteniendo su "ambigüedad" de criterios, y *"el problema ideológico"* lo acompañará también a lo largo de toda su vida.

En esta ocasión, David, marqués de Trespasos, tampoco resulta un personaje unívoco; sin caer en ninguno de los extremos -más bien todo lo contrario-, se muestra mucho más próximo a una especie de reconciliación, mostrando con ello su profunda carga de humanidad.

Por otra parte, considerado en su ancianidad, el protagonista lleva también en sí mismo todo el paso del tiempo, y de ahí que sea especialmente interesante su discurso sobre la vejez.

En este sentido, la visión que nos ofrece el autor es la de un personaje anciano y retirado del mundo que siente la necesidad de recordar, de recomponer su vida, ahora que el tiempo y la soledad se lo permiten. De este modo, nada más comenzar la historia, en la primera página, David decide hacer balance de su existencia, y ello le conduce, inevitablemente, a lo irremediable del pasado:

> "...aunque los recuerdos pueden transformarse en olvidos, casi siempre contra nuestra voluntad, el hecho de olvidar los sucesos no los modifica. Nosotros, los hombres, tenemos alguna influencia -dicen bastantes pensadores y científicos que muy poca- sobre el presente, y ninguna sobre el pretérito. En cuanto al otro tiempo del verbo que hemos inventado, el futuro, hay hombres aquejados de soberbia o más modestamente de vanidad, que creen que depende de ellos, como si tuvieran poderes semejantes a los de los dioses, pero yo me inclino más a pensar lo que ya otros pensaron, que con el futuro poco se puede hacer, puesto que en la realidad, en lo tangible, no existe." (pág. 9)

Cualquier circunstancia le sirve al marqués para perderse en devaneos sobre el paso del tiempo:

> "El tiempo es lento, angustiosamente inacabable para los adolescentes, los jóvenes; hay durante la infancia tardes sombrías a las que nunca se les ve el fin; para los viejos es fugacísimo, esto todo el mundo lo sabe. Pero cuando están frente a frente un viejo y un niño o -como en aquella circunstancia- un viejo y una joven ¿el tiempo marcha a dos velocidades distintas? No parece posible. Lo que sí es posible es que, respecto a la velocidad a que está pasando, uno de los dos, el niño o el viejo, el viejo o la muchacha, estén en un error. Cuando la muchacha se detenía un instante en sus explicaciones para tomar aliento y se producía un silencio, podía escucharse el tictac del reloj que había sobre la consola. Y lo escuchaban los dos a la misma velocidad. Pero aquel reloj no era el tiempo, sino un aparato para medirlo, y para medirlo equivocadamente. Medía el tiempo exterior, pero no el que David y Rosi tenían dentro de sus cabezas." (pág. 62)

Reflexiones que evidencian lo subjetivo de la propia vida, la cual parece transcurrir siempre a expensas de una idea demasiado fugaz o demasiado idealizada de la historia.

Lo importante es poder responder a la insistencia de la memoria, a la necesidad de recordar:

> "Como por las noches antes de coger el sueño, ahora ni siquiera pensaba: recordaba como si todos los trocitos de sucesos que iban aflorando al laberinto de su memoria fueran las piezas de un rompecabezas infinito, imposible de recomponer." (pág. 38)

Satisfecha la soledad y la memoria, conocida y reconstruida la propia biografía, "*porque lo más trascendental que le pasa a David es que ha acumulado años, y llega un*

punto en que lo interesante resulta su visión de anciano"[33], se trata de seguir viviendo. En este caso parece que la actitud vital del autor, impregnada siempre de cierto escepticismo, deviene más una "amargura suavizada", y la reflexión sobre el paso de los años intenta mostrarnos el lado positivo, esto es, el haber vivido lo suficiente como para conocer la propia biografía.

De hecho, el mayor atractivo de *El ascensor de los borrachos* se centra en esa reflexión sobre la vida, cuando el autor habla por boca de su protagonista y vierte en él su propia concepción del mundo, convirtiéndolo en cómplice de sus sentimientos y de su experiencia vivida; es decir, el momento en que el autor crea a partir de sí mismo -como buen escritor memorialista- y construye la ficción a través de aquello que ha conocido o vivido directamente.

Este parece ser, igualmente, el interés de la última novela de Fernán-Gómez, recientemente publicada, *La Puerta del Sol*[34], a la que dedicaremos tan sólo un breve comentario[35].

Esta obra ha recibido, en general, críticas elogiosas[36] y, sin duda, supera en mucho la calidad literaria de su antecesora, pero, a nuestro parecer, desaprovecha igualmente, aunque en diferente medida, la enorme capacidad del autor para contarse a sí mismo o, al menos, para contar a partir de su propia experiencia. *La Puerta del Sol* no conjuga debidamente los diferentes elementos de la trama y malogra el resultado final, que queda poco elaborado, arrinconando aquello en lo que el autor podría haber mostrado verdaderamente todo su ingenio de escritor.

El ascensor de los borrachos no admitía, en realidad, otro análisis que el de la proyección del autor en su personaje, pues ni el protagonista por sí mismo ni su historia familiar llegaban a adquirir entidad suficiente como para mantener la atención del lector. En el caso de *La Puerta del Sol*, la vida de un traspunte de una compañía de teatro de magia que

[33] *Idem*.

[34] F. Fernán-Gómez, *La Puerta del Sol*, Madrid, Espasa Calpe, 1995.

[35] El epígrafe que, sin duda, introduciría el estudio de esta novela sería el del "El anarquismo", otro de los grandes temas de Fernán-Gómez que merecía su correspondiente homenaje literario.

[36] Véase Miguel García Posada, "Una novela galdosiana", *El País*, 25.XI. 1995.

transcurre paralela a la turbulenta España de principios de siglo, un tema que Fernán-Gómez conoce tan bien, se transforma poco a poco en un recorrido histórico y biográfico mal engarzado. Aparte, el diálogo y esa habilidad para la réplica que caracteriza a los inolvidables personajes de *El viaje a ninguna parte* o *El mar y el tiempo*, deviene un acelerado recuento de toda una vida que incluso llega a asemejarse a una crónica, en la cual los personajes pierden absolutamente la palabra y el poder de acción y, con ello, su profundidad y su humanismo[37]. El costumbrismo, el sainete de especial vertiente tragicómica, la sutil ironía no llegan a desparecer por completo, pero sí se convierten en algo diferente, una vez la mirada del autor se desvía de la pequeña historia, de lo particular, para centrarse en un mundo que parece no pertenecerle, o, al menos, que no ha logrado hacerlo suyo -la novela acusa también, por otra parte, los problemas de una elaboración insuficiente-.

Con *La Puerta del Sol* Fernán-Gómez retoma el hilo narrativo y, de nuevo, las esperanzas parecen truncadas, pero en este caso no porque nuestras expectativas como lectores -o como espectadores- hayan sido sustancialmente diferentes a los propósitos del autor -incluso *El ascensor de los borrachos*, como otras de sus obras, respondía, indudablemente, a otro tipo de objetivos-, sino porque pensamos que en esta novela en concreto las intenciones del autor sí han quedado insatisfechas.

En cualquier caso, coherentes en todo momento con la lógica del autor, y también con nuestro propio análisis, *La Puerta del Sol*, qué duda cabe, constituye un nuevo eslabón en la trayectoria literaria de Fernán-Gómez, sobre todo en lo que concierne al referente autobiográfico.

[37] Es curioso que el tipo de relato con el que el autor compone la segunda parte de la novela, sustancialmente diferente a la primera, nos recuerde no sólo en el estilo sino incluso en el contenido al artículo que Fernán-Gómez publicó en *Tiempo de historia* y en el que recapitulaba la vida de los personajes de *Las bicicletas son para el verano* después de la Guerra Civil. Es notoria, por ejemplo, la semejanza de Mariana, la protagonista femenina de *La Puerta del Sol*, con la trayectoria biográfica de doña Dolores, quien tampoco había visto nunca con claridad la cuestión política, pero que, después de la condena de su marido, don Luis, *"era de izquierdas, rabiosamente de izquierdas, aunque no podía ir gritándolo por las calles"*, o que *"en los tiempos en que don Luis pasó en la cárcel, quizá como amoroso homenaje, como recuerdo a la época en que estuvo en las Bodegas, doña Dolores empezó a beber demasiado anís"* (párrafo del que el autor realiza prácticamente una copia textual. *La Puerta...*, ed. cit., pág. 238). "¿Qué fue de aquella gente?", *Tiempo de historia*, núm. 92-93 (1982), pág. 118.

III. 3. EL AUTOR TEATRAL

III. 3. 1. Los primeros tanteos: *Pareja para la eternidad* o el teatro de vanguardia y *Marido y medio* o el éxito fácil

La primera comedia que Fernán-Gómez escribe para ser representada, *Pareja para la eternidad*, surge, si recordamos, como un proyecto vinculado a uno de los jóvenes grupos de literatos que se reunían en el Café Gijón, guiados por Alfonso Sastre, y que pretendían organizar unas sesiones de teatro de vanguardia en el Teatro Beatriz a finales de los años cuarenta. Un encargo que, sin embargo, nunca llegaría a ser representado, publicándose finalmente en la revista literaria *Acanto*, dirigida por José García Nieto.

A propósito de esta comedia Fernán-Gómez comentaba a Juan Tébar en 1984:

> "F.F.G.: Tenía como muchas pretensiones, pretensiones poéticas. Alguien me dijo que había influencias en el diálogo del teatro de Giradoux. Lo que yo había tratado de hacer era lo que entonces se llamaba, y me parece que hoy se sigue llamando, "teatro de vanguardia".
>
> J.T.: ¿En qué sentido?
>
> F.F.G.: En el sentido de teatro de vanguardia. Todos sabemos lo que es: en el primer cuadro hablaban un hada y un boxeador, y en el segundo, una domadora y un paralítico. Eso es teatro de vanguardia."[38]

Ésta es la primera obrita que Fernán-Gómez reconoce como propia, una vez desechado todo su trabajo anterior.

> "ESCENA PRIMERA.
>
> (Lugar bonito y apartado de un parque. En un banco está sentado un boxeador, vestido con el escueto atuendo de sus peleas. Lleva puestos los guantes, y suponemos que ya se ha despojado de la bata. Es alto, bien proporcionado, de músculos desarrollados y elegantes. Su piel, tersa, brilla

[38] *Fernando Fernán-Gómez, escritor...*, cit., pág. 83.

a la luz de un sol agradable, de atardecida, y tiene tonalidades doradas. Su cabello, corto, es castaño y rizoso; luce en su pecho una revoltosa espumilla de vello, como la cabecita de un niño pequeño. Su cara no presenta características de brutalidad, la nariz no ha sido deformada, y los ojos son claros y de mirada despierta. La fuerza física y la firme voluntad están de manifiesto en su mandíbula.

En el preciso momento de comenzar la acción sale por uno de los laterales un hada. Lleva un vestido vaporoso de plata y de jirones de cielo. Al primer golpe de vista debe advertirse que es hija de un ángel y una sirena. Su cabellera, larga y ondulante, es dulcemente dorada; sus ojos, azules; sus labios, rosa; su piel, como la leche con fresas; su cuello quizás peque de flaco, pero es como un suspiro; sus pechos, dos pequeños globitos enhiestos preparados para el mejor de los vuelos, envueltos en papel de plata, bombones para un dios viejecito y glotón [...]).”[39]

Pieza dramática en un acto, *Pareja para la eternidad* se quedó en un juego escénico entre la poesía y el absurdo, la excentricidad de una situación más que el desarrollo de una acción. Y aunque las circunstancias impidieron finalmente su representación, sin duda la obra tuvo más mérito en la radiación -y, por lo tanto, en la lectura- que en la hipotética puesta en escena. Quizá lo más interesante fuera que, en el fondo, de lo que se trataba era de la eterna confusión entre los sueños y la realidad, entre la esperanza y la desesperanza de nuestras ilusiones y entre la verdad y la mentira del teatro, esa cuarta pared que separa definitivamente el escenario y la vida real:

“**LA DOMADORA.-** Y... ¿no ha probado a escapar por ahí?

(Lo dice como quien habla de algo que era preferible callar. Señala la sala, ocupada por los espectadores)

EL PARALÍTICO.- ¡No! ¡Por ahí, no! ¡Ni pensarlo!

[39] *Pareja para la eternidad*, Madrid, *Acanto*, núm. 14 (1947), págs. 5-6.
En lo sucesivo, las textuales de la comedia irán acompañadas únicamente del número de página, de acuerdo con la presente edición.

(Gira su silla de ruedas. Avanza y queda frente a la sala, encarado con los espectadores.)

Eso es un mundo oscuro y desconocido, poblado por seres absolutamente distintos a nosotros. Están sentados cada uno en su butaca y no sufren ni padecen. Contemplan impertérritos nuestra tragedia y nunca hacen nada. Sólo mirarnos, mirarnos con sus miradas mudas. Nos miran siempre, nos ven por delante, por detrás, por fuera y por dentro. Nos conocen más que nosotros mismos. Por ahí no hay huida posible; sólo mirar sus rostros y sus miradas frías ya me llena de terror. Además..., entre nuestro mundo y el suyo hay un salto... un salto en el que nadie sabe lo que puede suceder." (pág. 17)

Pero el "teatro de vanguardia" no fue más que un aparte circunstancial; nada más alejado, por un lado, de las inclinaciones literarias de su autor, y, por otro, menos acorde con sus proyectos más inmediatos.

Poco tiempo después, a principios de los años cincuenta, y creyendo poseer las claves del éxito comercial, Fernán-Gómez escribe junto con Manuel Suárez Caso el guión cinematográfico de *El mensaje*, siguiendo *"un esquema clásico de novela de aventuras"*, con la que los autores pensaban tener prácticamente asegurada la difusión y la buena acogida del film. En palabras de Fernando Fernán-Gómez *El mensaje "es uno de mis varios proyectos en que yo creí tener el secreto del producto barato y comercial"*, pero que, finalmente, resultó un absoluto fracaso[40]. A pesar de lo cual, *"repetí inmediatamente en lo del error": Marido y medio. "Parecido planteamiento, en lo de creer que yo me sabía las fórmulas del éxito fácil. Esta vez en teatro"*[41].

En el caso de la pieza teatral, el autor había seguido también un esquema muy preciso:

"Me atuve a unas obras que no eran las de los autores españoles de éxito del momento -que podían ser Jardiel o Torrado- sino a las de Oscar

[40] Juan Tébar, *Fernando Fernán-Gómez, escritor...*, cit., pág. 88.

[41] *Ibidem*, pág. 89.

> Wilde, cuya estructura interna yo estudié, mezclado con obras de Martínez Sierra, y la influencia siempre humorística no sólo de Jardiel, sino de Tono y Mihura...
>
> De Oscar Wilde sólo tenía la estructura, y yo pensaba: Si él -que yo ya lo sabía- copió la estructura de sus obras de otro autor inglés inferior a él, pero que construía muy bien, si copio yo las de Wilde, pues estará muy bien construida... Lo otro, Martínez Sierra y eso, pues ya ni me acuerdo, a lo mejor es que en mi obra llegaba una visita, y en alguna de las suyas pues también llegaba una visita..."[42]

Marido y medio constituye el primer estreno de Fernán-Gómez como autor teatral; una obra que no alcanzó las cotas de calidad deseables y que la crítica acogió modestísimamente[43], aunque con la entidad suficiente como para entrever el talento de un autor prometedor[44]. En este sentido, como conclusión a su crítica del estreno, Alfredo Marqueríe comentaba: *"Creemos que Fernán-Gómez, por su juventud y su talento, puede hacer en el teatro algo más ambicioso e importante"*[45].

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[42] *Ibidem*, págs. 90-91.

[43] En la crítica del estreno, Alfredo Marqueríe escribía: "Fernando Fernán-Gómez, excelente actor y además escritor joven de sanas y elevadas inquietudes literarias, no ha querido ofrecernos en su primer estreno teatral la obra que de él seguimos esperando. "Marido y medio" es -el autor lo dice- una "comedia frívola". La adjetivación de intrascendente y trivial corresponde exactamente a esta farsa vodevilesca, con el consabido juego de parejas, que no encierra ninguna variante notoria. Las escenas son, en su mayoría, reiterativas y farragosas. Los personajes cuentan y recuentan lo que el público sabe ya de sobra. El final del primer acto pretende tener una dimensión granguiñolesca que no se halla debidamente justificada. El movimiento escénico es ingenuo. Con los inevitables "invitados en el salón", y las situaciones están mejor ideadas que resueltas. Les falta tensión y vigor. Queda sólo en pie algún tipo cómico bien visto, especialmente los criados "Marcela" y "Pepe"; ciertas frases humorísticas de nuevo cuño que fueron muy celebradas, y algún rasgo de ingenio en el diálogo, así como el buen gusto de hacer una comedia sin juegos de palabras y sin alusiones a los temas de actualidad". *ABC* 18.VI.1950.

[44] Acerca del estreno recordaba la actriz Ana Mariscal en *Cincuenta años de teatro en Madrid*: *"En 1949 aparecía Fernán-Gómez como autor con -casi- un vodevil: "Marido y medio". Empezaba.* Y como actor no empezaría muchos años antes. Yo me recuerdo a mí misma, sentada en la butaca de un teatro de Barcelona, puede que el Poliorama, abriendo el programa y, al tenue resplandor de la batería, buscar el nombre de aquel actor que en el largo reparto de "Madre, el drama padre", de Jardiel Poncela, hacía un papel en la compañía de Guadalupe Muñoz San Pedro: Fernando Fernán-Gómez". Madrid, Lavapiés, 1992, pág. 95.

[45] Art. cit.

Escarmentado y enmendado, el autor teatral no reaparecerá sino después de más de veinte años (*La coartada* recibe el accésit del Premio Teatral Lope de Vega en 1973), momento a partir del cual sus obras teatrales se atendrán siempre a su propio criterio, respetando, en cualquier caso, sus limitaciones y, cómo no, las intenciones del autor, independientemente del estilo de la obra o del éxito que pudiera alcanzar.

II.3.2. El teatro memorialista: *Las bicicletas son para el verano* y *La coartada*

III.3.2.1. *Las bicicletas son para el verano.*

a. Un largo proceso de creación.

Fernando Fernán-Gómez ha declarado en muchas ocasiones que el estímulo que le incitó a escribir *Las bicicletas son para el verano* era dedicar algunas páginas, como habían hecho tantos otros escritores, al mundo de su adolescencia. Lo de menos era escribir una especie de memorias, un libro, una narración o una pieza teatral, y si finalmente se decidió por esta última fue porque pensó que este tipo de reflexión sobre uno mismo, esta sinceridad impuesta y compartida, aunque gozaba de cierta presencia en otros géneros, era prácticamente inexistente en la literatura dramática.[46]

La obra teatral fue escrita tras años de gestación. En 1975, aprovechando el declive y la muerte anunciada del General Franco, Fernán-Gómez pensó que el tema podía resultar adecuado para una serie televisiva por prestarse a una narración en episodios aislados que durasen los tres años de la Guerra Civil. Cuando después de 1975 ofreció el proyecto a TVE, no se consideró adecuado resucitar el tema de la Guerra Civil española justo en el momento en que se iniciaba el período de transición política, y fue este rechazo lo que finalmente le decidió a realizar la adaptación al teatro con la idea ya concreta de presentarlo al Premio Teatral Lope de Vega[47].

Como vemos, Fernando Fernán-Gómez había encontrado estímulos suficientes para escribir *Las bicicletas son para el verano*[48], pero, sobre todo, tal y como apunta Eduardo Haro

---

[46] Fernán-Gómez a Mónica Campoamor, s.d., 22.VIII.84.

[47] *Idem.*

[48] Acerca del proceso de creación, quizá no sea aventurado afirmar que la idea de la bicicleta aparece ya como referencia en uno de los primeros guiones escritos por Fernán-Gómez, *La vida por delante*, película estrenada en 1953. Así, por ejemplo, al comienzo de la historia, cuando el protagonista masculino, Antonio, debe aprobar todas las asignaturas pendientes de Derecho para licenciarse y poder casarse con su novia, Josefina, le promete: "Descuida, Josefina. Estudiaré... estudiaré más que nunca... como... como de chico cuando me iban a comprar la bicicleta. Bueno, perdona... Más, mucho más..." (pág. 37). Ya al final de la película, Josefina habla sola en el interior de un taxi y de nuevo comenta: *"Yo te conozco bien, Antonio. Tú*

Tecglen en su introducción a la obra, encontró el estímulo propio del escritor semiclandestino: *"el de contarse pudorosamente a sí mismo y su tiempo"*[49]

b. El plano histórico y el plano intrahistórico.

La República se había llevado consigo la posibilidad de hacer de España un Estado moderno, pero también acabó con las ilusiones y los proyectos inmediatos de mucha gente, de gente común, de esos *sobrevivientes* que suelen ser protagonistas de sus obras, y que tras la tensa angustia, el miedo y el hambre, perdieron sus trabajos, su dignidad, e incluso su vida en esa última oportunidad de avanzar junto a la Historia, en ese último verano.

El contexto histórico en el que se desarrolla la obra de Fernán-Gómez comprende la situación prebélica, inmersa en momentos de confusión, de miedo, de revueltas y amenazas, y los tres años de contienda civil con la resistencia de la capital española. Un desconcierto inicial que se refleja especialmente a través de los medios de comunicación: se cita el periódico *Ahora* (pág. 60)[50] y el *C.N.T*[51], pero se subraya, ante todo, el papel fundamental de la radio como medio de comunicación de masas, cuando ya en los primeros meses de la insurrección militar, las diferentes ideologías en conflicto tienen en las radios nacionales y republicanas su mejor

lo que necesitas es un impulso, un empujón... Como de niño, cuando la bicicleta; o como más adelante, cuando me conociste a mí. Aprobaste cuatro asignaturas en septiembre, ¿no?" (pág. 201). Incluso es posible hallar también alguna referencia al personaje del zangolotino, que en *Las bicicletas...* será representado por el joven Luisito y que en *El viaje a ninguna parte* encarnará Carlitos, el aprendiz de cómico con acento gallego: una vez establecido como profesor, Antonio considera que sus alumnos *"a esa edad son unos zangolotinos... Y cuidado que están ridículos, ¿verdad? Unos con pantalón corto y pelos... Otros con pantalón largo, que parecen enanos..."* (pág. 104). Ejemplar microfilmado cedido por la Biblioteca Nacional.

[49] Intr. a *Las bicicletas...*, ed. cit., pág. 31.

[50] El periódico *Ahora*, de ideología republicana, señala asimismo la política del protagonista, don Luis.

[51] Tal como indica Haro Tecglen en su introducción, *CNT* fue el título de un diario fundado en la Guerra Civil que reflejaba la ideología del sindicato libertario. Ed. cit., pág. 140.

medio de expresión, y también la mejor manera de controlar -y manipular- la información. *Las bicicletas...* hace, pues, del "locutor de radio" un personaje más:

> "LOCUTOR DE LA RADIO: ...una parte del Ejército de Marruecos se ha levantado en armas contra la República. Nadie, absolutamente nadie, se ha sumado en la Península a este empeño..." (pág. 88)

> "LOCUTOR DE LA RADIO: ...y heroicos núcleos de elementos leales resisten a los sediciosos en las plazas del Protectorado. El Gobierno de la República domina la situación. Última hora: Todas las Fuerzas de la Península mantienen una absoluta adhesión al Gobierno. La escuadra ha zarpado de Cartagena hacia los puertos africanos y pronto logrará establecer la tranquilidad" (pág. 90)

Es, efectivamente, la radio republicana la que oyen los protagonistas de la obra nada más iniciarse los rumores del alzamiento:

> "LOCUTOR DE RADIO: Transmitimos ahora un comunicado de la U.G.T.: Camaradas, en estos momentos cruciales para el destino de la clase obrera de España y de los compañeros obreros de todo el mundo, os pedimos serenidad. Las fuerzas de la reacción de nuevo se han alzado contra nosotros...
>
> [...] permaneced todos en vuestros puestos atentos a la voz de mando que os puede pedir de un momento a otro el máximo esfuerzo, el esfuerzo definitivo, que os lleve a terminar con vuestros enemigos, con los opresores y con los colaboradores de la opresión...
>
> [...] *(En la radio suena ahora el "Himno de Riego")*" (págs. 90-91)

Sin embargo, según avance el ejército rebelde, se hará cada vez más difícil conseguir información fidedigna (doña Antonia le sugerirá a don Luis oír la radio de "la otra zona"

porque *"me han dicho que Unión Radio no dice más que mentiras. Como están con el agua al cuello..."* -pág. 129-), por lo que los protagonistas, aún partidarios de la República, deciden enfrentarse a la gravedad de la situación y asumir el triunfalismo del que se hace eco el bando nacional:

> *"(Suena una explosión más cercana que las otras)*
>
> VECINA: Éste ha caído muy cerca.
>
> DOÑA ANTONIA: Esto de los bombardeos es un crimen, un crimen...
>
> DOÑA MARÍA LUISA: ¿Qué dice usted, doña Antonia? Si no bombardean las ciudades, esto no acabará nunca. En las ciudades están los centros de aprovisionamiento, los almacenes, los mandos...
>
> DOÑA ANTONIA: ¿Y usted cree que así... acabará esto pronto?
>
> DOÑA MARÍA LUISA: Días contados, doña Antonia. ¿No oye usted la radio de los nacionales?
>
> DOÑA ANTONIA: Sí, en casa de don Luis.
>
> *(Don Luis se levanta de golpe del cajón en el se había sentado)*
>
> DON LUIS: ¡Doña Antonia!
>
> DOÑA ANTONIA: Ay, perdone, don Luis... Pero yo creo que eso no es ningún secreto.
>
> DOÑA MARCELA: *(A DON LUIS)* No se preocupe. Hasta mi marido la oye. Hay que estar informado." (pág. 162)

La historia de la República trasmite todo su trágico y agonizante recorrido a través de una serie de acontecimientos emblemáticos, que servirán de trasfondo para la historia personal de los protagonistas. Se cita, así, el Acuerdo de No Intervención de las potencias democráticas firmado el 28 de agosto de 1936 y el cierre de la frontera francesa (pág. 105), la reunión de intelectuales antifascistas de julio de 1937 pidiendo solidaridad con el pueblo español (pág. 122), un discurso de Dolores Ibárruri, la Pasionaria, dirigido al pueblo de Madrid (pág. 123) y el traslado del Gobierno a Valencia (pág. 129).

No obstante, como ya hemos adelantado, el marco histórico es tan sólo uno de los dos planos en los que se desarrolla la obra y no precisamente el de más interés, al menos para su

autor, pues desde un principio éste focaliza su atención en un plano que podríamos definir como intrahistórico, en el que la realidad exterior, la Guerra Civil española, determina las vivencias cotidianas, la convivencia y las relaciones humanas de un grupo de vecinos, más allá de sus ideologías[52].

Precisamente, una de los episodios clave para la comprensión de la obra es la primera escena, en la que se contrasta la gran luminosidad que desprende la época esplendente y vital de los jóvenes protagonistas (el verano representaría un símbolo de plenitud), frente a un invierno metafórico que transcurre en la oscuridad plena de un sótano.

También será en esa primera escena donde el autor recree excepcionalmente el ambiente de inconsciencia generalizada ante la catástrofe que se avecina, y de la que nadie sospecha lo más mínimo (las malas noticias que trae don Luis sobre la situación política y social merecen el siguiente comentario de doña Dolores: *"Pues ya ves lo que son las cosas, aquí estábamos tan contentos... Va a ser mejor no salir de casa"* -pág. 61-). Ya en el Prólogo, dialogan dos de los jóvenes protagonistas:

> "LUIS: *(Se ha quedado un momento en silencio, contemplando el campo)*. ¿Te imaginas que aquí hubiera una guerra de verdad?
>
> PABLO: Pero ¿dónde te crees que estás? ¿En Abisinia? ¡Aquí qué va a ver una guerra!
>
> LUIS: Bueno, pero se puede pensar.
>
> PABLO: Aquí no puede haber una guerra por muchas razones.
>
> LUIS: ¿Por cuáles?
>
> PABLO: Pues porque para una guerra hace falta mucho campo o desierto, como en Abisinia, para hacer trincheras. Y aquí no se puede porque estamos en Madrid, en una ciudad. En las ciudades no puede haber batallas.
>
> LUIS: Sí, es verdad.
>
> PABLO: Y, además, está muy lejos la frontera. ¿Con quién podía España tener una guerra? ¿Con los franceses? ¿Con los portugueses?

[52] Francisco Umbral comentaba precisamente en el Programa de mano publicado a raíz del estreno de la obra que, aunque ésta se planteaba como una comedia invadida por la guerra, no llegaba nunca a los límites de la ideología, sino de la existencia.

Pues fíjate, primero que lleguen hasta aquí, la guerra se ha acabado." (págs.48-49)

Cuando se desate la guerra lo hará fuera de todo pronóstico, desbordando incluso las previsiones más pesimistas sobre la resolución del conflicto. Así, en el cuadro V, cuando María, la asistenta, y doña Dolores deciden comprar provisiones extras, es lógico que en opinión de esta última *"por lo menos debemos comprar para quince días. Yo no me fío de que esto termine antes"* (pág. 95).

Las bicicletas son para el verano es, ante todo, la historia de una familia media española que verá alterada su vida por las circunstancias de la guerra. De ahí que desde un principio los personajes muestren sus aspiraciones, sus ilusiones y sus esperanzas por cambiar su vida (el valor simbólico de la "bicicleta", anhelo de juventud, es también la fuente del deseo, de la ilusión y de la vida), para después perderlas en una trágica experiencia. Y son aspiraciones que comparten no sólo los miembros de la familia protagonista, la familia de don Luis, sino todos los inquilinos del edificio en el que viven, así como otra serie de personajes, conocidos o familiares. Tal sería el caso del primo Anselmo, el anarquista, viva encarnación de una utopía que se estaba gestando desde los inicios de la revolución obrera:

"ANSELMO: Que está acabando y que todo va a ser distinto. Distinto y mucho mejor que antes. Vendrá la paz, pero una paz cojunuda y para mucho tiempo. [...] Se terminó ya lo de los explotadores y los explotados.

[...] Primero, a crear riqueza; y luego, a disfrutarla. Que trabajen las máquinas. Los sindicatos lo van a industrializar todo. La jornada de trabajo, cada vez más corta; y la gente, al campo, al cine o a donde sea, a divertirse con los críos... Con los críos y con las gachís... Pero sin hostias de matrimonio, ni de familia, ni documentos, ni juez, ni cura... Amor libre, señor, amor libre... Libertad en todo: en el trabajo, en el amor, en vivir donde te salga de los cojones...

[...] Pero, ya os digo, nada de eso de los hombres y las mujeres es pecado. Se acabó el pecado, joder. Únicamente hay que respetar, eso sí, el mutuo acuerdo entre la pareja. Que uno se quiere largar, pues se

> larga. Pero nada de cargarse a la chica a navajazos. Cada uno a su aire. Y en la propiedad, ni tuyo. ni mío. Los mismos trabajadores organizan la distribución de los frutos del trabajo, y ya está. Y la educación, igual para todos, eso por descontado. Tendrás todos los libros que quieras, Luis, para que sigas con tu manía. Y para que enseñes a los demás trabajadores, que ahí está la madre del cordero." (págs. 144-145)

Sin embargo, las ilusiones de los personajes al comenzar la obra (Luis pretende no hacer más exámenes, Manolita desea ser actriz sin que nadie la critique, doña Marcela quiere divorciarse después de cuarenta y ocho años de matrimonio por incompatibilidad de caracteres"...), no serán refrendadas por la realidad. Sus deseos y esperanzas, sus vidas en general, se verán profundamente afectadas por la guerra: la incautación de las Bodegas y la creación del Sindicato de distribución vinícola que forma Don Luis en los comienzos del conflicto, acabarán conduciéndole a un proceso de "depuración"; los proyectos de estudios de Luisito terminarán con su colaboración como "chico de los recados" y la hija mayor, Manolita, que había abandonado su trabajo de profesora en una academia para ser actriz, quedará viuda con un hijo"[53].

c. Una realidad recordada.

Ese constante fluir de personajes -muy semejante a la estructura propia de la llamada "novela-río"- sería una más de las características que, sin duda, la aproximan a esa otra historia de vecindario, asimismo hito en la historia de nuestro teatro contemporáneo, que es *Historia de una escalera*, de Antonio Buero Vallejo. Obra con la que además compartiría no sólo un estruendoso éxito y un Premio Teatral "Lope de Vega", sino, *grosso modo*, una misma estructura circular y un desenlace en cierta medida esperanzador.

[53] En el citado artículo "¿Qué fue de aquella gente?", Fernán-Gómez recreaba las vidas de los protagonistas de *Las bicicletas...* una vez concluida la Guerra Civil, y, como consecuencias más inmediatas, informaba sobre el encarcelamiento de don Luis en un *"juicio sumarísimo de urgencia"*; doña Dolores, después de la condena de su marido, *"era de izquierdas, rabiosamente de izquierdas, aunque no podía ir gritándolo por las calles"*; Luis compaginó el servicio militar con el trabajo en la oficina, donde dejó de ser el chico de los recados y pasó a ser un empleado bastante apreciado por sus jefes, *"que cariñosamente le llamaban 'el rojete'"*, mientras Manolita *"pudo seguir trabajando en el teatro pero casi siempre en giras por provincias, que en los primeros años se alternaban con largos meses de parada. Nunca pensó que terminada la guerra le fuera tan difícil alimentar a su hijo"*. Art. cit.

Una semejanza que en opinión de Haro Tecglen la convertía en un claro antecedente de la obra de Fernán-Gómez, al que sumaba también la obra de Elmer Rice, *La calle*, pues, salvando todas las distancias, estas tres obras *"podrían dar una línea teatral, una dinastía del género"*, en el sentido de que *"es un sistema de corte escénico de un fragmento de realidad y un teatro de antihéroes"*[54].

Ciertamente, *Las bicicletas...* surge asimismo como recreación de un período preciso de la historia española, a través de una familia que, dentro de la posible cotidianidad de sus existencias, nos va mostrando ese contexto. Pero, por otra parte, y así lo advierte también Haro Tecglen, la diferencia fundamental entre esas dos obras y el texto de Fernán-Gómez estriba en su carácter de recuerdo o evocación.

En el programa de mano publicado a raíz de la representación de la obra en 1982, el propio autor afirmaba:

> "La fotografía no ha podido ser una instantánea porque está realizada muchos años después. Los personajes se han movido, los contornos se han borrado, muchas cosas ya no son. Desde la ventana junto a la que escribía, sin haber viajado yo, la ciudad ya era otra.
>
> He mirado hacia atrás -sin ira-, y toda esta realidad es una realidad recordada. Este ver a la gente, las cosas, los sucesos, a través de la niebla luminosa del recuerdo, a pesar de los fallos de la memoria, creo que no ha perjudicado mi proyecto, sino que me ha servido de ayuda.
>
> Hace muchos años leí, creo que en un artículo de Pérez de Ayala, que el sentido etimológico de la palabra "recordar" es "acercar de nuevo al corazón".
>
> Eso es algo de lo que he intentado con este trabajo: acercar aquellos tiempos al corazón. Por lo menos, al mío."

[54] Intr. a *Las bicicletas...*, ed. cit., pág. 32.

En ese mismo programa, y como definición de la obra, Fernán-Gómez hablaba también de *Las bicicletas...* como de *"una comedia de costumbres, aunque a causa de la guerra estas costumbres resultaran algo insólitas"*. Una opinión que completaría en sucesivas declaraciones con la calificación de obra de "antihéroes"[122].

Era curioso porque precisamente el afán por situar la obra en un determinado género o estilo sería una constante en las diversas interpretaciones y valoraciones críticas. Recordemos, a este respecto, opiniones como la de Miguel Bayón, quien en un artículo titulado "Las bicicletas serán para el otoño" analizaba la obra como una comedia de costumbres que nunca deriva exclusivamente hacia el drama o la comedia, sino que consigue integrarlos[123]; asimismo, el interesante y un tanto polémico estudio de Robert L. Nicholas en torno al "sainete serio"[124] o el "sainete trágico" de carácter retrospectivo de Juan Emilio Aragonés[125].

Pero más allá de lo acertado de dichas críticas, la definición del propio autor había sabido sintetizar muy bien la idea primigenia, apuntando los dos aspectos que habían sido -y seguirán siendo- fundamentales en el texto: la figura del antihéroe, el personaje que puebla tanto el celuloide de sus películas como sus mejores páginas literarias, y su alusión al costumbrismo "algo insólito". En el primer caso, el personaje del antihéroe estaría encarnado en *Las bicicletas...* por el protagonista principal, don Luis, aunque aquí se dé la circunstancia añadida de que además de enfrentarse con el problema de vivir y con las urgencias de lo cotidiano, don Luis deba hacerlo en un contexto tan desagradable y casi irreal como es una guerra civil.

En el segundo caso, hemos visto cómo todas las definiciones críticas insistían en el carácter costumbrista de la obra, y, ciertamente, el sainete, en una especial vertiente tragicómica en la cual el humor está presente incluso en los momentos más amargos, vertebra la existencia de esta familia madrileña de clase media que ve pasar la vida antes, durante y después de la Guerra Civil.

---

[122] Declaraciones a *La Vanguardia*, 21.IV.1982.

[123] *Cambio 16*, 7.VI.1982, págs. 149-151.

[124] *El sainete serio*. Murcia, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1992.

[125] "Un gran sainete trágico de Fernando Fernán-Gómez", *Nueva Estafeta*, núm. 42 (Mayo), págs. 117-120.

Sin embargo, el planteamiento de la obra, apuntado por algún crítico y sostenido por el propio autor, como rememoración creativa de un momento histórico, dotaba de un matiz algo difuso a la caracterización del texto teatral. De hecho, buena parte de la mencionada crítica se detuvo especialmente en analizar su carácter realista-costumbrista y, a partir de ahí, la relación con la propia autobiografía del autor e, incluso, con su posición ideológica.

Así pues, ¿cuál había sido el papel de la memoria en el proceso de creación?, ¿qué importancia adquirían los elementos autobiográficos presentes en el texto?, ¿cuál era su significado?, ¿de parte de quién estaba?.

Indudablemente, el carácter realista de la obra se veía reafirmado con la presencia de numerosas referencias a personajes o episodios reales, huellas autobiográficas que se hacían cada vez más evidentes a medida que avanzábamos en la lectura de las memorias de Fernán-Gómez, *El tiempo amarillo*. Reconocíamos, pues, la adolescencia de Luisito, rodeada de libros, de sueños de escritor, de política, niñas, poemas y criadas, y las relacionábamos con la vida de un Fernán-Gómez que se recuerda amante de la calle, a la que considera su "paraíso perdido", o que anhelaba ser como Salgari porque poseía una gran imaginación para inventar historias[126]. Un Fernán-Gómez que gustaba de libros, de recitar versos[127], que pasaba el tiempo discutiendo sobre "política y mujeres" con sus amigos -las niñas de la portera fueron su debilidad- y que no dudaba de la gran influencia que ejercían las oscilaciones políticas en los resultados de los exámenes de bachillerato[128]. Y vivió la guerra y sufrió su paulatina inmersión en la vida cotidiana, confundiendo el terror, el hambre y el disparate[129], como vivió también el episodio de las lentejas, aunque sustituidas esta vez por unos "garbanzos guisados"[130]. Además, María, la criada, nunca permitió que abriera por las noches la puerta de su cuarto[131], y sus abuelos también decidieron separarse cuando doña Carola tenía ya sesenta años por

[126] Véase *El tiempo...*, I, epíg. "En el paraíso", pág. 27.

[127] *Ibidem*, epíg. "Espronceda, Bécquer, Campoamor, Gabriel y Galán", pág. 144.

[128] *Ibidem*, epíg. "Bachillerato", pág. 160. Véase asimismo Juan Tébar, *Fernando Fernán-Gómez, escritor...*, cit., pág. 24.

[129] *Ibidem*, epíg. "Hacia una anormalidad normal", pág. 197.

[130] *Ibidem*, pág. 269.

[131] *Ibidem* epíg. "Rosalía, María, Francisca, María", pág. 266.

"incompatibilidad de caracteres"[132]; mientras, su vecina y los torpes de sus hijos acudían a casa a escuchar Radio Burgos[133]. Por último, su futuro también se verá truncado por la guerra, y su brillante porvenir como abogado, tal y como deseaba su madre, quedará reducido a unos humildes comienzos como comparsa en la dificil situación del teatro español de los años treinta[134].

Sobre la citada relación de Fernán-Gómez con alguno de sus personajes, José Carlos Plaza opinó en su día que el autor se proyectaba a la vez en cuatro protagonistas del texto dramático: el padre, el hijo, un anarquista y un vecino que encarnaría la parte tímida de Fernán-Gómez: "Don Luis", "Luis", "Anselmo" y "Julio". Por otra parte, hay quien ha observado cierta semejanza entre el personaje de Manolita con la propia Carola Fernán-Gómez, pero quizá esta semejanza sea también con el propio autor y sus inicios en el mundo del espectáculo teatral, puesto que doña Carola era una actriz plenamente consagrada cuando estalló la guerra.

¿Por qué entonces el autor no había definido la obra como un texto autobiográfico o, al menos, como un texto de "marcado carácter autobiográfico"? Era evidente que estaba buena parte de su vida en esas páginas -hemos realizado tan sólo un análisis superficial-, y, sin embargo, el autor consideraba que *"No, en esta obra no hay elementos autobiográficos; lo que sí hay son muchos datos de la observación inmediata, pequeñas anécdotas... Lo que sí hay es un intento de hacer una obra ambientada en mi adolescencia"*[135].

Pensemos, por un lado, que Fernán-Gómez no había escrito la obra con el propósito de crear un texto autobiográfico, y, en consecuencia, estaba libre de exigirse a sí mismo cualquier tipo de compromiso, incluyendo, por supuesto, el que un texto autobiográfico debería establecer con el lector, aunque fuera de manera tácita. Por otro, la época de su adolescencia no era más que el estímulo creativo, pues, según sus propias palabras:

---

[132] *Ibidem*, pág. 255.

[133] *Ibidem*, epíg. "Mi tío, la guerra y el vecino", pág. 226.

[134] *Ibidem*, epíg. "La decisión", pág. 212. Véase asimismo Juan Tébar, *Fernando Fernán-Gómez, escritor...*,cit., pág. 28.

[135] Santiago Tarancón, "Fernando Fernán-Gómez. Reconciliarse con el público". *Primer Acto*, núm. 196 (Nov-Diciembre, 1982), págs. 12-15.

> "Desde tiempo atrás sentía el deseo de escribir algo -novela, cine, teatro- que sucediese en la época de mi adolescencia. Para los hombres de mi edad aquellos años de transición coinciden con el suceso más trágico de nuestra historia cercana. Pero yo no quería hacer una tragedia, ni siquiera un drama, sino algo sencillo, cotidiano, en que las situaciones límite, si existían, no lo parecieran. Pretendía que la tensión no estuviera nunca cerca de las candilejas, sino en el telón de fondo de la historia."[136]

Fernán-Gómez hace siempre de la retrospección, de la vuelta al pasado, un método de trabajo, de modo que la remembranza, como estímulo fundamental del proceso creativo -ya sea consciente o inconscientemente- es la que convierte todos esos "signos realistas" en sólo un punto de partida, a los que el autor considera, con toda lógica, meras anécdotas tomadas de la vida cotidiana. Pero incluso eso forma parte del recuerdo y, por lo tanto, ha sido desvirtuado por un lado, y, por otro, se ha utilizado con la clara intención de "literaturizarlo", definiéndose más como "evocación" que como huella autobiográfica propiamente dicha. La conclusión a la que llegamos es, de nuevo, que lo pretérito le proporciona un material, por sí mismo, subjetivo, al que añadir su propia conciencia de escritor que escapa siempre disimuladamente de lo consabido, intentando ofrecer una visión particular lo más cercana posible a la sinceridad de sus sentimientos, de sus recuerdos, de su vida. Una concepción del arte en la que el tiempo y la memoria crean una nueva realidad, inventada, imaginada, deseada.

Coincidimos, pues, con Eduardo Haro Tecglen, el cual bajo el expresivo epígrafe de "Las dudas del realismo" consideraba *Las bicicletas...* como una obra de difícil adscripción genérica -como veremos, no sólo por su carácter de obra recordada, sino incluso por su difícil inserción en los parámetros espacio-temporales tradicionales-, y compartimos asimismo esas tres razones fundamentales que, según el crítico teatral, argumentan su desvinculación de la estética realista convencional:

1.- La vida diaria del Madrid de la guerra civil era real, pero no realista: *"La introducción de algunos factores tremendos en lo cotidiano forzaban una imaginación, una*

[136] Programa de mano para el estreno de *Las bicicletas son para el verano*.

torsión de comportamientos en quienes la vivían. Era fantástica"; es decir, la condición de "insólito" del fragmento de vida recordado y teatralizado en lugar de ser "característico".

2.- Su condición de recordada, de escrita desde otra época y mentalidad, y sabiendo el resultado del esfuerzo. Un carácter de recuerdo o evocación que no sólo actúa en el autor, sino también en el lector o espectador, *"puesto que se mezclan acontecimientos directamente conocidos o escuchados de viva voz por quienes los conocieron"*[137].

3.- La traslación en el tiempo de los personajes, no propia de las obras del realismo social:

> "Los personajes de Fernán-Gómez comienzan su vida escénica en días indudablemente amenazadores, pero de cuyos acontecimientos no se sospecha que van a producir una alteración tan profunda y tan dramática, y al mismo tiempo tan relativamente pausada -sobre tres años- en sus propias vidas. El enlace de la primera y la última escena en un mismo lugar de acción, la inversión de las palabras que las mismas personas pronuncian en el mismo lugar con menos de tres años de diferencia, dan una versión de la profundidad no realista de la obra."[138]

Para Haro Tecglen lo que resulta, en cualquier caso, es una situación límite que modifica los comportamientos. Poco importa, pues, que esas fuerzas que provocan el trance extremo sean naturales o sobrenaturales. Esto sólo serviría para calificar al autor.

d. El compromiso del autor: los personajes.

El último verano, la ilusión perdida y simbolizada en la bicicleta que da título a la pieza teatral, es la consecuencia del devenir histórico, cómplice y verdugo de las esperanzas de una familia que, como tantas otras, se ve inmersa sin quererlo en luchas ideológicas que lo único que aportan es desolación, hambre y muerte.

---

[137] Véase Bernardo Antonio González, "The Civil War at a distance: space and the language of desire in *Las bicicletas son para el verano* by Fernando Fernán-Gómez", *Gestos*, núm. 12 (Noviembre, 1991), págs. 71-84.

[138] Intr. a *Las bicicletas...*, ed. cit., pág. 32-33.

Aunque *Las bicicletas son para el verano* no se pueda considerar una obra de teatro social en sentido estricto, existe un posicionamiento claro del autor, si bien se expresa, más que en una defensa incondicional de una ideología, en unos personajes que sobresalen precisamente por su calidad humana. Y es un tipo de compromiso coherente en todo momento con el propio proceso creativo, un juego entre la invención y el recuerdo que pocas veces obedece a intereses concretos por parte del autor. A estas alturas podemos afirmar que las críticas que han minusvalorado su compromiso ideológico en alguno de sus textos exigían de él algo que entra en contradicción tanto con su concepción literaria, artística en general, como con su pensamiento. La prueba más evidente es que Fernán-Gómez nunca ha intentado alguna justificación, sino que ha escrito lo que en ese momento quería escribir y de la manera en que lo estaba haciendo, no sirviéndose, además, de la futilidad de tópicos fáciles y de lo engañoso de verdades absolutas. El fin no es la crítica corrosiva de una situación injusta -imposible, pensamos, si se trata de un recuerdo "dulcificado" con los años-, no lo ha sido nunca, en ninguno de los géneros o medios en los que se ha expresado, sino plasmar esa injusticia tal y como es vivida por los personajes, por los "inocentes", como los define Haro Tecglen, por la gente común con que se hace la pequeña historia y con la que el autor ha convivido y sufrido en su adolescencia, cuando *"aquellos años de transición coinciden con el suceso más trágico de nuestra historia cercana"*. De ahí la necesidad del recuerdo.

La verosimilitud y la humanidad con que han sido creados los protagonistas de *Las bicicletas...* tiene quizá su mejor reflejo en la figura de don Luis, un personaje al que el autor define por el modo de abordar los problemas y los aconteceres de la vida diaria, mostrando un espíritu dialogante, tolerante y congruente en todo momento con sus propias ideas. Por lo tanto, un personaje progresista no sólo por lo que dice sino por lo que hace, por su manera de entender y hacer entender la vida a sus hijos: es un ejemplo de coherencia la manera en que afronta la decisión de que Manolita quiera ser cómica -cuadro V-, o la valoración de las relaciones de la criada, María, y su hijo, Luis:

> "DON LUIS: [...] María: Luis, mi hijo, tiene ya quince años. Afortunadamente, he podido comprobar que le gustan las mujeres. A su madre, hace tiempo, la espiaba cada vez que iba a bañarse, y cuando le agarra un brazo se lo deja con más manchas que el lomo de una pantera; a su hermana, cuando se la tropieza por los pasillos le da unos

achuchones que ya tienen hoy las paredes; y a ti se te mete en la cama una noche sí y otra no.

MARÍA: *(Levantándose de golpe)* ¡Señor! ¿Pero, qué...?

DON LUIS: Y la noche de en medio debe de ser para tomar fuerzas, porque como ahora se come tan poco...

[...] Cada uno a su aire. Afortunadamente también... [...] tú estás estupenda y te gustan, como es lógico y natural, los hombres, y Luisito ya lo es.

[...] Bien, bien, cálmate. Si no es para llorar. A este valle de lágrimas hemos venido a llorar lo menos posible. Y a gozar y a divertirnos lo más que podamos. Lo que ocurre es que, de momento y hasta que las cosas no cambien del todo, es costumbre que en estas diversiones de hombres y mujeres haya por medio algo de dinero o algo de amor, y en vuestro caso no hay ni lo uno ni lo otro. Vosotros hacéis lo que hacéis porque estáis bajo el mismo techo, porque la casa es pequeña y os tropezáis a cada momento... y nada más. [...] Tienes que irte, María. Todo esto es una injusticia, pero estoy convencido -y tú también- de que tiene que ser así." (págs. 119-120)

A pesar de todas las penurias, don Luis mantiene siempre una actitud vitalista, porque la vida sigue más allá de la adversidad y de la guerra, porque *"Hay que hacerse a todas las circunstancias. Hay que vivir siempre"* (pág. 124)[139]. Así se lo enseña a su hijo en la última escena de la obra, delegando en él la responsabilidad familiar ante el posible proceso de "depuración":

"LUIS: Papá, hablas como si ya te hubieran detenido.

DON LUIS: Bueno, yo lo que quiero decirte es que, si pasa, no será nada importante. Pero que, en lo que dure, tú eres el hombre de la casa.

[139] Acerca de las posibles semejanzas con el personaje de don Luis, Fernán-Gómez ha afirmado: *"Bueno, mi intención era que el personaje del padre fuera el que más se pareciese a cómo podría haber sido yo en esas circunstancias, a cómo podría haber sido yo con su edad con ese empleo y esa familia"*. Juan Tébar, *Fernando Fernán-Gómez, escritor...*, cit., pág. 43.

> Tu madre y tu hermana calcula cómo se pondrían las pobres... Tú tendrías que animarlas." (pág. 204)

Precisamente el personaje de Luis tiene su importancia como testigo directo de todo lo que sucede (es el último confidente de su padre), siendo quizá el protagonista más pasivo. La guerra le hará madurar más rápido de lo normal, privándolo de su adolescencia, del ocio, del tiempo perdido, de los amigos y las bicicletas, de las lecturas de Sabatini, Salgari, Victor Hugo (pág. 127), de Eduardo Zamacois, Pedro Mata y Felipe Trigo (pág. 134), y de la composición de versos. Curiosamente, son éstas las mismas aficiones que tenía don Luis cuando era joven, pues, de hecho, son muchos los puntos en común que lo unen a su padre: la vocación literaria, el respeto a la libertad individual, la integridad ética,... Tal vez por eso haya sido interpretado por la crítica como una especie de personaje simétrico, como un doble de don Luis.

Manolita, la hija mayor, podría ser interpretada asimismo como reflejo de don Luis, o, al menos, reflejo de sus enseñanzas y del valor y el buen sentido de sus apreciaciones. Es el propio padre quien emite el juicio cuando comenta:

> "DON LUIS: Pues... no sé... Tiene razón Manolita. Me gusta, me gusta esta hija. Es muy justa de ideas, muy moderna... Tiene una mirada muy clara, sabe ver..." (pág. 116)

A pesar de ser una de las mayores perjudicadas por la guerra, Manolita da muestras durante toda la obra de su valentía, de su decisión e integridad, y, ante todo, de su absoluta falta de prejuicios.

Precisamente, el carácter liberal de Manolita contrasta con el de su madre, doña Dolores, perfecta semblanza de la mujer práctica y conservadora, que defiende ante todo el bienestar de la familia.

Sin embargo, aun siendo mucho más tradicional que don Luis en sus valores morales, doña Dolores es capaz de superar sus recelos y prejuicios cuando entra en juego la dignidad de las personas, y la mejor muestra de ello es la conversación que mantendrá con su vecina, doña Antonia, sobre las relaciones del hijo de ésta con Rosa, una novia de muy mala reputación:

> "DOÑA DOLORES: Doña Antonia... Ahora las cosas han cambiado... Algunas han cambiado ya del todo... Y hay problemas que antes parecían muy gordos y ahora ya no son nada... Fíjese usted, lo que hacía esa chica, Rosa, por ejemplo, dentro de nada, cuando esto acabe, ya nadie lo hará. Y entonces, ¿quién se va a acordar de que ella lo hacía? Y aunque se acuerden, ¿a quién le va a importar? Éste ya no es nuestro mundo, doña Antonia. Y el mundo que va a venir, mucho menos. Nosotras hacemos una tormenta de lo que ya no es más que una gota de agua. [...] ¿No ha dicho usted siempre que Rosa es una buena chica, y muy limpia y muy trabajadora? ¿No dice usted ahora que los dos se quieren, y que ella se ha encariñado con usted? Pues, hala, a vivir... De ahora en adelante el amor es libre, doña Antonia. ¡Lo que nos hemos perdido usted y yo!" (pág. 157)

Por su parte, Eduardo Haro Tecglen elude la caracterización de *Las bicicletas...* como obra de teatro "social" porque *"los personajes no están especialmente oprimidos y explotados, no luchan por unas determinadas conquistas de clase, ni siquiera luchan, ni sus ideologías están claramente definidas al comenzar la obra: al comenzar la guerra"*. Por ello, el compromiso ideológico del autor trascendería los propios personajes, para centrarse más en lo que es el desarrollo mismo de la obra y su desenlace, en ese *"cambio paulatino, que al principio parece incluso asombrarles, que aceptan con miedo, con reserva pero que acaba por ganarles"*[140]:

> "La representación de una toma de partido por parte de Fernán-Gómez puede estar no sólo en la expresión de ideas y pensamientos por parte de los personajes -dos o cuatro, da igual- en los que parecen contenerse sus vivencias sino en la misma gradación interna de la obra: un aumento considerable de las esperanzas en cada uno de los personajes esenciales, una mejora espiritual de la vida -simultáneamente a la degradación de la vida material- que claramente

[140] Intr. a *Las bicicletas...*, ed. cit., pág. 14.

termina con los últimos acontecimientos de la obra y del fragmento de historia que relata o que trasciende sobre la casuística de una docena de vidas humanas. Lo importante, y lo que puede inducir a error, incluso a una ceguera deliberada, es el contraste de esa ideología profunda con el amor, el respeto y la solidaridad con los inocentes, con los compañeros de hambre, de muerte, de incertidumbre y miedo que pueden llegar por las acciones de los dos bandos: la razón o la sinrazón de cada uno de esos bandos transcurre en la obra por otra vía de expresión."[141]

La degradación de la vida material a la que hace referencia Haro Tecglen adquiere un papel protagonista en la segunda parte de la obra, reflejo a su vez de la situación extrema a la que ha llegado el cerco de Madrid. Pero incluso en esos momentos tan delicados y trágicos para la historia de nuestro país, en los que se evidencia la magnitud de una causa perdida, el ideario político queda siempre en un segundo plano ante el imperativo del sobrevivir. La penuria económica se ha ido acrecentando con el discurrir de la guerra hasta convertirse en una situación insostenible, en la que lo más difícil es subsistir. El nivel de vida de los protagonistas se va reduciendo hasta límites grotescos, pero sin duda el episodio más dramático -no exento tampoco de comicidad- es la conocida escena de las lentejas, en la que los personajes llegan a perder toda dignidad. La situación que se crea cuando se descubre que toda la familia ha robado de la miserable cacerola de las lentejas es la siguiente:

"DON LUIS: *(Sobreponiéndose a las voces de los otros.)* Pero ¿qué más da? Ya lo dice la radio: "no pasa nada". ¿Qué más da que lo comamos en la cocina o en la mesa? Nosotros somos los mismos, las cucharadas son las mismas...

MANOLITA: ¡Qué vergüenza, qué vergüenza!

DON LUIS: No, Manolita: qué hambre.

DOÑA DOLORES: *(Desesperada.)* ¡Que llegue la paz! ¡Que llegue la paz! Si no, vamos a comernos; unos a otros.

[141] *Ibidem*, pág. 36.

DON LUIS: Si hubieran ayudado las potencias democráticas, hace dos años que esto estaría liquidado.

DOÑA DOLORES: Si los revolucionarios, al principio, no hubieran hecho tantas barbaridades...

DON LUIS: Pero ¿quién tenía la razón?

DOÑA DOLORES: *(Sonándose la nariz.)* No sé, no sé...

DON LUIS: Pues yo sí.

DOÑA DOLORES: *(Revolviéndose)* Tú nunca has tenido ideas políticas, y ahora que todo está perdido...

DON LUIS: Sí las tenía. Pero me di una tregua hasta que éstos crecieran... *(A LUISITO)* Yo quería ser Máximo Gorki, ¿sabes?" (pág. 178)

El tema del compromiso del autor podría alcanzar, incluso, límites extremos si realizáramos una caracterización de todos y cada uno de los personajes, observando que es posible también un planteamiento en el que *Las bicicletas...* enfrentara, por una parte, una serie de personajes que de algún modo salen beneficiados de la contienda, que han sabido sacar partido de cualquier circunstancia, los vencedores (Basilio, viva encarnación del oportunismo -cuadro XIII-; doña María Luisa, que pasará de pedir favores a prestarlos -cuadro XIII-Epílogo-; todos aquellos que según se agrava la situación renuncian a sus propias ideas, como los compañeros de las Bodegas de don Luis que en los últimos meses se habían apuntado ya en la Falange clandestina -pág. 183-, o como la familia de Pablo que comenzó la guerra siendo republicana -pág. 134-, pero que, como les pilló en "la otra zona", acabaron también apuntándose a Falange, incluso el hijo mayor, Jerónimo, que se confesaba un ardiente comunista, consiguiendo así que al padre le hicieran director de Correos en La Coruña -cuadro XV-), y, por otra, los perjudicados, los vencidos (los idealistas convencidos: Anselmo y, sobre todo, don Luis, que aunque en la última escena acepta la situación con dignidad, es el único que, como indica doña María Luisa, *"es el único que no veía muy claro el final"* -pág. 183-).

e. La función teatral: un hito en la historia del teatro español.

Con el antecedente de *Los domingos, bacanal*, obra estrenada en Madrid en el verano de 1980 que permaneció muy poco tiempo en cartel y que la crítica calificó de "obra menor",

alcanzando un exiguo eco, no es de extrañar que el estreno de *Las bicicletas son para el verano* en la temporada 1982-83 viniera precedido por una débil expectación. Teniendo en cuenta, además, que el texto iba a ser representado como estreno preceptivo del premio teatral Lope de Vega. Pero la puesta en escena de *Las bicicletas...* constituyó un auténtico hito y, tal como apunta Alberto Fernández Torres, "*atrajo al teatro a personas que no pisaban un local comercial, sobre poco más o menos, desde que José Tamayo pusiera en escena* Luces de bohemia"[142]. Tras este éxito arrollador, Fernán-Gómez estrenó en la temporada siguiente, 1983-84, la tragicomedia *Del Rey Ordás y su infamia*, y la expectación despertada por *Las bicicletas...* se vio entonces amargamente desengañada. No porque se equivocara el autor, sino porque el público, los espectadores que habían atribuido a Fernán-Gómez la etiqueta de "autor", esperaban que éste respondiera con un producto semejante. Si no hay lógica ninguna entre los estrenos de estas obras de Fernando Fernán-Gómez -continúa Fernández Torres-, es por la sencilla razón de que él no tiene interés por presentarse como autor teatral y, por lo tanto, no precisa responder a la curva de interés del público[143].

El hecho fue que *Las bicicletas son para el verano* se convirtió en el acontecimiento teatral del año y en uno de los éxitos más importantes del teatro español contemporáneo[144]. Una acogida excepcional que no se puede considerar como un fenómeno aislado, pues precisamente en esas mismas fechas coincide otra serie de acontecimientos culturales, teatrales y cinematográficos, que se lanzan también a la revisión histórica de la Guerra Civil. Tengamos en cuenta que ambos medios, cine y teatro, fueron los más controlados por la censura franquista debido a su repercusión pública, mientras que dicha revisión ya se había producido en la novela y la poesía española. *Las bicicletas...* compartía, pues, un interés de toda una corriente cultural, sumándose a esa necesidad por compartir recuerdos y apelando, pues, a la memoria colectiva. Aunque en el caso concreto de la obra de Fernán-Gómez hablar de

[142] Alberto Fernández Torres, "Retrato del autor inexistente", *Contracampo*, núm. 35 (Primavera, 1984), pág. 34.

[143] *Ibidem*, página 36.

[144] Moisés Pérez Coterillo en *Los teatros de Madrid 1982-1994* (Madrid, Fundación FAES, 1995) aporta los siguientes datos de representación de *Las bicicletas son para el verano* durante la temporada teatral 1982-83 en el Teatro Español y el Centro Cultural de la Villa de Madrid: nº de espectadores: 99.250; recaudación: 32.107.050; nº de representaciones: 127. En la lista de espectáculos con mayor número de representaciones en las fechas indicadas, del 82 al 94, ocupa el nº 48.

memoria histórica sea referirse ya, necesariamente, a valores intrínsecos del texto teatral, en cuanto *Las bicicletas...* es un magnífico ejemplo de cómo subrayar una experiencia colectiva a través de algo muy concreto.

Por otra parte, el enorme éxito de la función teatral contribuyó sin duda a revalorizar el Premio Teatral Lope de Vega del Ayuntamiento de Madrid, que se concedió por primera vez en 1932 y que contaba en su palmarés con nombres como Alejandro Casona y el gran éxito conseguido con su *Sirena varada* en 1933 -obra que Margarita Xirgu mantendría siempre como una de las piezas clave de su repertorio-, y Antonio Buero Vallejo. Este último consiguió el premio en 1948 con *Historia de una escalera*, obra emblemática que no sólo consagraría el Lope de Vega, sino que iniciaría una nueva etapa en el teatro español, y que incluso podría servir también de antecedente a *Las bicicletas... "por su temática testimonial y conmovedora humanidad de unos personajes que llevan sobre sus espaldas el peso de la angustia y de la tragedia de dos momentos culminantes de la vida española"*[145].

Cuando Fernando Fernán-Gómez ganó el premio Lope de Vega en 1978, éste estaba dotado con una cuantía económica de 500.000 pesetas, más la cláusula que aseguraba su representación en el Teatro Español de Madrid y que, por cierto, sería suprimida en convocatorias posteriores.

Los tres últimos premios Lope de Vega, *El desguace*, de Alfonso Vallejo, *El engañao*, de José Martín Recuerda y *De San Pascual a San Gil*, de Domingo Miras, en 1978 todavía no se habían representado, negociándose su próximo estreno con la intervención del Ministerio de Cultura. Esta situación provocó críticas sobre la mala gestión de los organizadores, el propio Ayuntamiento de Madrid, que retrasaba los estrenos año tras año y que había llegado al extremo de suprimir la mencionada cláusula del estreno preceptivo en el Teatro Español[146].

Pero esta circunstancia, que postergaría la representación de la obra de Fernán-Gómez durante cuatro años, no sería el único impedimento que dificultara su estreno, pues éste vino acompañado, simultáneamente, tanto por el favor del público como por las circunstancias adversas.

El estreno oficial de la obra ya hubo de posponerse hasta el día 21 de abril debido a una huelga de tramoyistas en el Teatro Español. Y, tras su estreno, la decisión tradicional de

[145] Francisco Álvaro, *El espectador y la crítica*, Valladolid, 1983, pág. 32.

[146] Véase Domingo Miras, "El Premio Teatral *Lope de Vega*. Es necesario restituir la cláusula de su estreno", *Primer Acto*, núm. 196 (1982).

no programar los textos ganadores del Premio Lope de Vega por más de dos meses en el Español, propició su súbita desaparición de los escenarios, cuando estaba consiguiendo "llenos" diarios y contaba con el beneplácito general de la crítica (excepto algunos juicios aparecidos en la prensa conservadora). El propietario del local, el Ayuntamiento de Madrid, retiraba la obra para dar paso a una programación especial relacionada con el Mundial de Fútbol. Y el entonces Concejal de Cultura, Enrique Moral, excusándose ante los medios informativos, hacía responsable absoluto de la programación del Teatro Español a su director, José Luis Gómez, pero prometía la reposición del espectáculo en el mes de septiembre, después de dar comienzo la temporada con una obra "aún no definida"[147].

La obra se programó de nuevo para el 6 de octubre de 1982, pero una inoportuna caída del actor Agustín González retrasó la fecha de reposición, que tendría lugar finalmente el 2 de noviembre. La obra permaneció en cartel hasta el 15 de diciembre, fecha en la que el Teatro Español debía quedar libre para dar paso al montaje *Flor de otoño*, de José María Rodríguez Méndez. Pero llegada la hora de retirar la obra surgió de nuevo la protesta, a la que respondió el Ayuntamiento de Madrid trasladando el espectáculo a otra de sus salas, el Auditorio del Centro Cultural de la Villa de Madrid.

f. Una de las claves del éxito: una apuesta por el teatro de autor.

En primer lugar, los elogios de la crítica hacían referencia, de manera general, a la *función* teatral, precisando el término "función" y no "obra", porque el éxito obtenido en el escenario del Español debía tanto al autor del texto, Fernando Fernán-Gómez, como al excelente montaje dirigido por José Carlos Plaza.

Las bicicletas son para el verano supuso una nueva revalorización del denominado "teatro de autor", y destacó, de hecho, en el panorama teatral del momento, pues su autor dictó de nuevo las reglas de una obra cerrada y fija, de una creación clásica.

En la edición publicada en 1984 por Espasa Calpe, Eduardo Haro Tecglen dedicaba parte de su estudio introductorio sobre *Las bicicletas...* a hacer un breve recorrido por la historia del teatro español, incidiendo en la idea de que *"la creación del teatro en España está impregnada por el tema de la "vida imposible" por una razón histórica y por una razón de*

[147] Ramón Bellas, *"Las bicicletas son para el verano"*. *Reseña*, núm. 139 (Julio-Agosto, 1982).

la vida del arte teatral. Son la misma razón. La razón del poder"[148]. En el caso concreto de Fernando Fernán-Gómez, Haro Tecglen resaltaba el hecho de que hubiera conocido y vivido la organización teatral bajo el dominio burgués, en una época en la que el autor de la comedia hacía y deshacía en el texto y en el escenario -como su querido y admirado Enrique Jardiel Poncela-, y sus decisiones trascendían las puramente literarias, participando activamente junto al empresario de la compañía -que solía ser también el empresario del local-, en cuestiones de reparto de papeles o selección de actores. Un tiempo en el que los actores tenían su puesto fijo y el autor escribía de acuerdo a esa plantilla determinada.

Lo que ocurrió después es que tanto el autor como el actor fueron poco a poco dejando paso a otra hegemonía, la del director, favorecida tanto por la última decadencia en que se vio sumida la burguesía ya en plena época franquista, como por el auge creciente del cine, la aparición de la televisión y el avance de los medios técnicos, los cuales impusieron, naturalmente, nuevos protagonistas. Surgieron formas diferentes de representar, nuevos métodos de trabajo que exigían elevados costes y que hacían de la figura del director y del escenario las piezas clave de la representación. Todo ello condujo a una progresiva disminución del valor del texto.

Eduardo Haro Tecglen subrayaba asimismo el que Fernán-Gómez escribiera *Las bicicletas...* con el deseo expreso de presentarla al Premio Teatral Lope de Vega, lo cual indicaría que *"las dificultades de reparto, escenografía, tema, sentido contra la corriente actual del teatro requerían, aun en una persona tan introducida en el medio, un teatro institucional e incluso la existencia para llegar a él de un concurso abierto"*[149].

No obstante, aunque fueron importantes los condicionamientos por presentar la obra al Lope de Vega no llegaron a ser determinantes. Tal vez el autor tuviera en cuenta el jurado al que debía dirigirse, el local al que iba destinada la obra y la entidad que lo promocionaba, el Ayuntamiento de Madrid anterior a las elecciones democráticas de 1979; e incluso es posible que todo ello constituyera, como opina Liborio López García, un indicador claro de que no podía tratarse de un teatro innovador, con un lenguaje nuevo o con un aire de vanguardia.

[148] Intr. a *Las bicicletas...*, ed. cit., pág. 16.

[149] *Ibidem*, pág. 39. Véanse los artículos publicados por Fernán-Gómez en *El País Semanal*, Sección "Impresiones y depresiones", donde comenta, en clave irónica, algunos de los problemas estructurales del teatro español, las dificultades de estreno y los "peligros" del éxito: "La ordenación de los acontecimientos" (6.IV.86) y "Mi amigo el autor novel" (11.V.86).

Debía ser un teatro de factura clásica, que siguiera la línea de lo premiado anteriormente y teniendo en cuenta sobre todo lo que supuso en su momento el también Premio Lope de Vega *Historia de una escalera*, de Antonio Buero Vallejo[150]. Pero, por otra parte, nada más alejado, como sabemos, de la poética de nuestro autor que el "teatro innovador". El hecho de que Fernán-Gómez apostara por un teatro de autor, por un teatro de texto en el sentido clásico, es decir, con su dramaturgia perfectamente construida, era cuestión tanto de convicciones personales como de preceptiva poética. De hecho, podríamos hablar incluso de evidentes resonancias de la novela clásica decimonónica. En declaraciones a la revista *Primer Plano* en 1982, el autor opinaba que *"los hombres de teatro han de reconciliarse con el público"*, que a pesar de la existencia de numerosos géneros y estilos, *"lo importante es conseguir llegar a esa comunicación con el público que en definitiva es a lo que aspira siempre la literatura y el arte"*. Para Fernán-Gómez, una de las causas que ha propiciado la pérdida del público mayoritario en el teatro

> "[...] ha sido un problema que ya se planteó hace bastantes años y que todavía no está resuelto, y es la gran diferencia de gusto que hay entre la mayor parte de los que hacen teatro, y el público. Desde hace bastante tiempo se ve que es necesario algo así como una reconciliación entre autores, actores, directores y críticos por un lado, y el público mayoritario por otro. Cómo se conseguiría eso yo no lo sé, pero habría que intentarlo. El público no ha ido evolucionando en la misma medida que han ido evolucionando las gentes de teatro."[151]

Esta reconciliación Fernán-Gómez la encaminó hacia el teatro de texto, hacia el realismo costumbrista, consiguiendo esa comunicación con el público que redundó en un enorme éxito.

---

[150] *"Las bicicletas son para el verano"*, *Monteagudo*, núm. 78, 1982, pág. 34.

[151] Santiago Tarancón, "Fernando Fernán-Gómez. *Reconciliarse con el público*", art. cit., pág. 15. Sobre este tema, véanse los artículos publicados por Fernán-Gómez en *El País Semanal*, Sección "Impresiones y depresiones", "Los clásicos y el humor" (31.XII.78); "Viejas tendencias" (7.XII.86); "El ocaso de las novedades" (14.XII.86); "Experimentos teatrales" (21.XII.86) y "Texto y decorado" (8.VII.90).

g. Las críticas al texto: un caso de teatro cinematográfico.

Tal y como ha indicado Liborio López García, quien haya tenido la ocasión de ver la película de Fernando Fernán-Gómez *El extraño viaje* (1964), habrá podido comprobar cómo su autor *"entra de lleno en el conocimiento de la cotidianidad del pueblo español"*, siendo éste el mismo tratamiento que recibirá *Las bicicletas son para el verano*, aunque situada en otro tiempo y en otro espacio. En consecuencia, ambos casos aparecerían, pues, como momentos sucesivos y complementarios en la configuración de un pueblo, independientemente de su expresión artística, teatral o cinematográfica[152].

Una opinión que muestra, de nuevo, claramente, que la diferencia genérica no se plantea nunca como sustancial, sino que el tema de la obra tiene suficiente entidad como para trascender cualquier imperativo formal, y dejarse influir fácilmente, casi con indiferencia, por métodos y técnicas diversas. Y aunque las influencias son múltiples, en el caso concreto de *Las bicicletas son para el verano*, intentaremos mostrar cómo fue concebida desde un principio con la clara intención de crear un texto de marcado carácter cinematográfico.

La opinión del director de la función teatral, José Carlos Plaza, sobre el texto de Fernando Fernán-Gómez fue, no ya elogiosa, sino un tanto indiferente.

En el programa de mano que se distribuyó para su estreno en el Teatro Español, José Carlos Plaza definía la obra como "galería de nuestra vida", afirmando, curiosamente, que había tomado como base de su trabajo el tiempo perdido, la recuperación de los recuerdos y el amor hacia los personajes. En entrevistas sucesivas, el director recalcó el carácter de encargo del montaje, que había aceptado únicamente por razones económicas y con el cual no se sentía mínimamente identificado, sobre todo desde el punto de vista político. El texto, falto de compromiso, resultaba simpático y respetable, pero no era una obra en la que él hubiese puesto el corazón, sino la técnica. Naturalmente, Plaza elogió la colaboración de Fernán-Gómez durante el montaje, así como el apoyo de los magníficos actores, todo lo cual restó dificultad a las importantes deficiencias que, según él, presentaba el texto dramático[153].

Y aunque la opinión de José Carlos Plaza era más bien una cuestión de trayectoria personal, inclinada a otros modos de representación, e inmersa también en un contexto histórico determinado, algunas de sus reservas sobre el texto dramático -lo consideraba

---

[152] *"Las bicicletas son para el verano"*, art. cit., pág. 34.

[153] José Ramón Díaz Sande, "José Carlos Plaza logra el triunfo de lo normal", *Reseña*, núm. 139, julio-agosto 1982.

excesivamente explicativo, con demasiadas escenas y personajes- coincidieron, en general, con la mayoría de la crítica especializada.

Alberto Fernández Torres opinaba desde la revista *Contracampo* en 1984 que las deficiencias del texto eran de una considerable importancia, resaltando con ello el hecho de que el éxito de *Las bicicletas son para el verano* se debió, ante todo, a la gran labor de dirección de José Carlos Plaza.

Por una parte, el texto resulta excesivamente largo y, según el propio Fernández Torres, *"con una auténtica inflación de palabras"*, mediante las cuales los personajes se definen más por lo que dicen que por lo que hacen. Por otra parte, a esa mínima acción hay que añadir los hechos que ocurren normalmente "fuera de campo", incluyendo no sólo los referidos al conflicto bélico, sino también hechos de la vida cotidiana, como, por ejemplo, el robo de las lentejas, que también ocurre fuera de escena. Y si algunos de estos recursos, en opinión de Fernández Torres, pueden ser en ocasiones fruto de una hábil elipsis del autor, en otras, es simple inercia.

Se censuraban, además, algunos pasajes que resultaban demasiado melodramáticos, provocando una falta de credibilidad emocional de los personajes.

Y finalmente se llegó a la conclusión de que el gran acierto de José Carlos Plaza había consistido en realizar una inteligente labor a contrapelo: había potenciado los aspectos melodramáticos menos explícitos del montaje y, mediante una acertada dirección de actores, había limado también los más explícitos, aplicando esta misma técnica con la vertiente realista de la obra, que de este modo había visto multiplicada su gradación emocional. Todo ello supuso -en palabras de Fernández Torres-, *"que los excesos en uno u otro sentido funcionaran como antídotos de sus contrarios"*[154]. Una solución garantizada, además, con un gran reparto de actores (Agustín González, Berta Riaza, María Luisa Ponte, Mari Carmen Prendes, Pilar Bayona, Enriqueta Caballeira, Gerardo Garrido, Fernando Sansegundo,... hasta un total de veintitrés magníficos profesionales de la escena), y con una escenografía que, realizada por Javier Navarro, se propuso como una acertada "lectura del realismo".

Como veremos, precisamente esta última propuesta, la de "lectura del realismo", no hará, en realidad, sino seguir la línea general del texto dramático, una obra de *tono realista*

[154] A. Fernández Torres, "Retrato del autor inexistente", art. cit., pág. 36.

que Fernán-Gómez había concebido como una "historia de antihéroes", y que escapaba de la pura realidad por el mero hecho de ser una historia recordada y, por lo tanto, inmersa en el mundo inestable y engañoso de la propia memoria. Como en el resto de su producción literaria, en *Las bicicletas son para el verano* el recuerdo parecía erigirse de nuevo en el auténtico impulso creativo.

Otro de los problemas que hubo de solventar José Carlos Plaza fue, según él mismo ha indicado, el tener que inventar algunas escenas de unión, de enlace, de las que carecía un texto que se asemejaba más a un guión cinematográfico que a una obra dramática[155]. En opinión de la crítica, el director teatral supo aprovechar muy adecuadamente dicho tratamiento cinematográfico, consiguiendo una densa teatralidad en un texto que se consideraba carente de acción y una efectiva gradación emocional del modo en que se registraban los acontecimientos históricos en la conciencia del sujeto colectivo que protagoniza la obra. El recurso cinematográfico venía, pues, a aligerar y vivificar el exceso verbal del texto dramático.

En este sentido, acerca de la estructura cinematográfica de *Las bicicletas...*, fue el mismo autor quien comentó a Juan Tébar las grandes sorpresas que hubo entre algunos de los miembros del jurado del Premio Lope de Vega, cuando descubrieron que él era el autor de la obra ganadora, pues pensaban que sería alguien no vinculado al medio teatral; afirma:

> "[...] el hecho de que realmente el texto no parezca una obra de teatro -y por eso el Jurado podía pensar que la había escrito alguien ajeno a esta profesión- era deliberado porque yo -y no es ninguna novedad- trataba de hacer un estilo de teatro fundamentalmente cinematográfico."[156]

Y es ésta una afirmación que corrobora muy por extenso Mariano Martín en el estudio que presentó en su día en Burdeos, en el citado Coloquio Internacional sobre Fernando Fernán-Gómez, donde analizó la obra como un caso evidente de teatro cinematográfico, entendiendo el teatro como una especie de ente híbrido o puente e la literatura y el cine, cuya estructura se basaría en un entrelazamiento de signos simbólicos -los puramente lingüísticos- permanentes

[155] José Carlos Plaza, "En defensa del trabajo en equipo", *Primer Acto*, núm. 195 (Septiembre-Octubre, 1982).

[156] *Fernando Fernán-Gómez, escritor...*, cit., pág. 122.

y de signos icónicos variables[157]. Y si el texto fílmico del director cinematográfico Jaime Chávarri realizado en 1984 era de hecho una copia exacta del texto teatral, es porque éste poseía ya la estructura propia del texto fílmico (estructura permanente e imbricada de símbolos e iconos).

Mariano Martín partía del estudio de la enunciación textual como base de los recursos cinematográficos utilizados por Fernán-Gómez en *Las bicicletas...* Su pormenorizado análisis de las indicaciones escénicas, por un lado, y de la puntuación demarcativa y el montaje, por otro, desvelaba toda una serie de recursos típicamente cinematográficos para unir y entrelazar los cuadros, los cuales, por su propia naturaleza, quedarían identificados como planos-secuencia[158]. Mariano Martín concluye:

---

[157] "*Las bicicletas son para el verano*, un caso de teatro cinematográfico", en *Fernando Fernán-Gómez. Acteur, réalisateur...*, cit., págs. 91-103.

[158] El estudio de Mariano Martín se inicia, por una parte, con el análisis de las mencionadas indicaciones escénicas o texto secundario, base material de la propuesta teatral al que Fernán-Gómez confiere una importancia considerable. Esto dotaría al drama, en consecuencia, de un carácter de relato directamente relacionado con la tendencia de la dramaturgia épica actual, que en este sentido no haría sino seguir los dictámenes del medio cinematográfico. En concreto, algunas de estas indicaciones escénicas, referidas a detalles más o menos explícitos sobre la expresión de los actores, acrecienta el carácter melodramático del texto, y en opinión de Mariano Martín, recuerda en ocasiones la intervención del narrador en los seriales radiofónicos, caracterizados precisamente por las indicaciones o comentarios redundantes e innecesarios. Además, el texto secundario abundan también en indicaciones sobre la dirección de actores, con lo que el autor asumiría, aunque subrepticiamente, el papel de un director de cine.
El segundo aspecto de la enunciación estudiado por Mariano Martín es la puntuación demarcativa, es decir, la división en actos. En el caso de *Las bicicletas...* se presenta una sucesión de cuadros o escenas, el modo de división propio de las acciones que no poseen una continuidad armoniosa y que imponen de este modo la división en actos según la acción y la época. Las escenas o cuadros se corresponderían a su vez con la descomposición del texto fílmico en secuencias autónomas. De nuevo, es un tipo de transición del acto al cuadro relacionado con el paso de lo dramático a lo épico.
Por último, en lo referente al montaje, la obra de Fernán-Gómez *Las bicicletas son para el verano* aparece dividida en dos partes de siete y ocho cuadros respectivamente, cuya autonomía los podría asimilar al capítulo de una novela. La transición entre uno y otro se hace, siguiendo la técnica teatral, mediante corte directo, de modo que *"cada cuadro viene a ser una escena que ha sido resuelta en un solo plano, un plano-secuencia, pero también podemos asociarlos entre sí; de hecho la relación que tienen entre sí algunos de ellos no deja lugar a dudas y crea, por atracción, otros sintagmas"*. Entre éstos estarían: el sintagma paralelo (el cuadro VIII expone un ingenuo ideario comunista, y en el IX se hace lo mismo con el anarquista, que a su vez hace una crítica del comunismo. Ambos cuadros se motivan uno a otro y además está la presencia de Luis para unirlos, que, sin que haya corte temporal, sale de uno para meterse en otro); el sintagma alterno (el cuadro X nos habla del noviazgo de Pedrito, con Rosa, una mujer de la vida, y el XI muestra que Manolita está encinta; acontecimientos de los que son protagonistas, simultáneamente, las dos vecinas. Aparecen vinculados por un efecto de montaje, a través del contraste, pues mientras uno termina con humor el otro comienza con un drama); un enlace por contraste (se da entre el cuadro IV, que termina con la posible compra de la bicicleta, y el V, que empieza por la venta de provisiones a María por parte de Basilio); una secuencia ordinaria (en los cuadros VI y VII, pues la acción del segundo -se despide a María- es la lógica continuación del primero -las relaciones entre Luis y María-); escenas distintas conectadas mediante una similitud de forma (el cuadro III acaba con doña Marcela diciendo "me callo" y el IV empieza con Julio sugiriendo que debió callarse. Y algo similar ocurre con el XIII, que termina con un *"yo no sé cómo..."* y el XIV empieza por un *"no sé por qué..."*). A todo ello se añaden también correlaciones estilísticas propias del cine, cuyo mejor ejemplo sería el cuadro VI, cuando, en el cuarto de María, ésta le dice

> "La teoría y la estética del montaje se han asentado sobre la articulación entre plano y plano; a través de él, el cine se emancipó del teatro. Y por él tiende el teatro a disolverse en cine, empujado por los adelantos técnicos. No olvidemos que el montaje restituye las condiciones de selectividad de la percepción y de la memoria humana, que son discontinuas y privilegian ciertos espacios-tiempo significativos (en palabras de Román-Gubern)."[159]

Así pues, *Las bicicletas son para el verano*, ateniéndose a los cánones clásicos, fue concebida desde un principio bajo criterios de carácter cinematográfico, que fue lo que la crítica teatral tanto elogió en la labor de dirección de José Carlos Plaza y, paradójicamente, también será, como veremos, lo que más se criticará en la versión cinematográfica realizada por Jaime Chávarri en 1984.

El texto dramático, más allá de sus posibles deficiencias o faltas estructurales, y aparte de sus indudables recursos cinematográficos, estaba destinado a la escena, y prueba de ello es que el trabajo de Chávarri, básicamente una copia del material teatral, no obtuvo los resultados esperados.

La hibridación de medios, en su deseo por huir de los patrones genéricos convencionales, impone, en cualquier caso, un estudio de la obra en su singularidad, propia de un escritor que, como indica Mariano Martín, fue actor antes que dramaturgo:

---

a Luis *"no respires tan fuerte, que se oye todo"*, y la respiración del muchacho, que va en aumento, se relaciona con el combate que se está desarrollando en la calle, también *in crescendo* hasta llegar al tiroteo generalizado. El final del cuadro con corte directo nos haría pensar por asociación de imágenes en el orgasmo del chico. Y como afirma Mariano Martín, éste era un recurso que ya había inventado Hollywood.

[159] *Ibidem*, págs. 101-102.

> "Las bicicletas son para el verano es algo más que un texto literario, pero bastante menos que un texto fílmico. Sin embargo está cargado de posibilidades cinematográficas que pudieran incitarnos a calificarlo de cine, en el teatro. Y ello, fundamentalmente, por dos razones: la primera es que el teatro del Siglo XX evoluciona por su propio peso hacia formas cada vez más cinematográficas, y la segunda, que Fernando Fernán-Gómez, antes de ser dramaturgo fue actor, y luego fue director, y necesariamente sus textos habían de tener la huella de los lenguajes icónicos que no tiene la literatura pura.
>
> Por eso no es un escritor como los otros."[160]

h. ¿Qué hizo de todo ello Jaime Chávarri en la adaptación a la pantalla?

La adaptación cinematográfica de *Las bicicletas son para el verano* se realizó cuando la obra acababa prácticamente de estrenarse y, además, contaba todavía con un éxito de público considerable. Al productor, Alfredo Matas, le había fascinado la obra de Fernán-Gómez y apenas concluido su anterior proyecto, la versión al cine de la novela de Llorenç Villalonga, *Bearn, o la sala de las muñecas*, dirigida también por Jaime Chávarri, comenzó el trabajo.

El film pretendió aprovechar no sólo el material teatral del que partía, sino también la resonancia que en su momento alcanzó. De ahí que en un artículo como *"Bicicletas con soda"* Ignasi Bosch considerara más procedente hablar de una "película de productor" que del producto altamente personal de un cineasta, circunstancia por la cual, aunque el film hubiera podido encargarse a otro director, el resultado hubiese sido prácticamente el mismo[161].

Una visión de productor que aceptaba sin condiciones el reduccionismo según el cual debe ponerse el acento de la especificidad de una práctica artística -en este caso la cinematográfica- en uno solo de sus elementos formales: el ritmo, la variedad.

---

[160] *Ibidem*, pág. 103

[161] "Bicicletas con soda". *Contracampo*, núm. 35 (Primavera, 1984), págs. 28-31.

Aplicar estos criterios simplificadores como base de la adaptación al cine supuso para Ignasi Bosch hacer caso omiso a las virtudes esenciales de la obra dramática de Fernando Fernán-Gómez[162].

Pero hubo también otras opiniones, como fue el caso, por ejemplo, de Román Gubern, para quien los recursos escenográficos (el cambio de marco del comedor de doña Dolores a espacios abiertos permitió operar con gran profundidad de campo, con fondos muy trabajados, además de añadir alguna escena bulliciosa difícil de reproducir en un escenario, como el caso del café cantante) y los abundantes *travellings* utilizados por Chávarri, supieron, sin duda, dinamizar el ritmo del original, al tiempo que procuraron siempre no sacrificar su intimidad, que era acaso su más eficaz elemento dramático: *"Siguiendo la técnica del retablo con diferentes historias personales que se entrecruzan, Chávarri efectuó un trabajo aplicado, de*

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[162] En principio, Ignasi Bosch consideró acertada la reducción de la obra original con un recortado general de parte de muchas escenas. No hay que olvidar que la guionista, Lola Salvador, tuvo que enfrentarse a un espectáculo de unas tres horas de duración del que surgió una película de una hora y cuarenta y tres minutos. Critica, sin embargo, la obsesión de ésta por huir del decorado en que transcurría la acción de la función teatral. El comedor de doña Dolores fue sustituido por un mercado, una terraza, un chiringuito y una alcoba. Y los cambios se efectuaron sobre todo durante la primera parte de la obra, cuando resultaba más fácil sacar la acción a la calle, pues transcurriendo ésta en el Madrid de antes de la guerra, era mucho más viable su reconstrucción histórica (los exteriores se localizaron por la zona más antigua de Madrid, el barrio de la Morería, entre el Viaducto y la Plaza de la Paja). Pero en opinión de Ignasi Bosch esto redundó negativamente en el enfoque global de la historia, pues la acción se dispersaba en el momento en que el espectador debía centrar su atención en los personajes, debía empezar a conocerlos. Así, en la representación teatral, en la que texto y actor mantenían su primacía, el espectador, conocido el decorado y la organización espacial a los pocos minutos de comenzar el espectáculo, podía concentrarse en los personajes. En la película, en cambio, su atención era reclamada por los aspectos más anecdóticos, menos esenciales, de la historia. Este hecho se debió -continúa Bosch- a dos motivos fundamentalmente: por un lado, el productor parecía empeñado en subrayar el alto presupuesto de la película y se complacía exhibiendo lo aparatoso de la escenografía. Hay que tener en cuenta que el film, con ocho semanas de rodaje y sonido directo, costó más de noventa millones de pesetas, más los que se gastaron -se comentaba entonces que unos siete millones- en el extraordinario montaje promocional, con su hollywoodiana presentación en la Gran Vía madrileña [Véase Miguel Bayón, "Las ilusiones perdidas", *Cambio 16*, núm. 634 (Enero, 1984), pág. 88]. No fue ajena a ello la 20th Century Fox, que en junio de 1983 había firmado un acuerdo con la productora In-Cine, de Alfredo Matas, con el fin de coproducir y distribuir películas españolas por todo el mundo. La película de Chávarri fue la elegida para inaugurar la experiencia, con la que culminaba la estrecha y antigua vinculación comercial entre la empresa de Matas y la compañía multinacional norteamericana. Por otro lado, Ignasi Bosch critica asimismo el empeño de la guionista por airear la obra, por darle movilidad, variedad, todo lo cual contribuiría a distraer al espectador, disipando su atención y creando una confusión generalizada.

un excelente nivel industrial y de un look que lo hacía perfectamente idóneo para su explotación internacional"[163].

Según Ignasi Bosch, la primera parte del film puede ser considerada casi como modelo canónico de la forma en que no debe ser adaptada una obra teatral: por una parte, las modificaciones presuntamente cinematográficas aguan el resultado y, por otra, hay un excesivo respeto hacia el original. Es a partir del momento en que se va conociendo realmente a los personajes y la acción queda recluida en lugares cerrados, cuando la película adquiere otro sentido. El actor ha pasado a primer término, de forma que el personaje se nos hace familiar, y toma también protagonismo la ejemplar actitud moral y política del sujeto que enuncia el relato, Fernando Fernán-Gómez: *"Aquello que parecía casi-sainete costumbrista pasa a fuerte contestación frente a una agresión fascista y expresión de una solidaridad"*[164].

En este sentido, Enric Ripoll y Freixes realizó una singular crítica de la versión cinematográfica, calificándola de film reaccionario que traicionaba la comedia original, absolutamente objetiva, para falsificar la más pura realidad de la época que se pretendía reflejar[165].

---

[163] *1936-1939: la guerra de España en la pantalla*, Filmoteca Española, Madrid, 1986, página 170. Véase asimismo Peter L. Podol, "*¡Ay, Carmela!* y *Las bicicletas son para el verano*: comparaciones a través de las versiones cinematográficas", en John Gabriele (ed-), *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*. Frankfurt am Mam, Vervuert Verlag, 1994, págs. 196-203.

[164] Art. cit., pág. 31.

[165] Según Enric Ripoll, *"la película centra el drama del enfrentamiento entre pueblo-ejército popular defensor y los atacantes pretendidamente liberadores en un esquemático problema de hambre y libertinaje, y no en un problema de legalidad, sacrificio y heroísmo. Las consecuencias de aquel ataque y cerco, bien uniformado y bendecido, quedan reducidas, no a la crónica de su repercusión y paulatina agravación en el seno de una familia representativa, sino a una especie de sainete grotesco, casi cómico por la abundancia de situaciones chistosas, con unos personajes de una sola pieza, que no evolucionan, a diferencia de lo que ocurre en la obra de teatro, y que se mueven según el tópico y el artificio"* (pág. 156). La narración no consiguió tampoco la fluidez deseada, *"dando tumbos de uno a otro cuadro desligados entre sí"*; el film no se sostenía a niveles formales, resultando pobre, por insuficiente, la ambientación urbana; el ritmo parecía casi inexistente, debido a su carácter tambaleante; resultó deficiente también la dirección de actores, los cuales *"navegan entre la monotonía monocorde y la inadecuación"*; y, finalmente, respecto al sentido último del film, Enric Ripoll opina que éste, curiosamente, parecía atribuir a las libertades concedidas por la República, la responsabilidad absoluta de los males que habrían de sufrir los protagonistas en la inmediata posguerra: *"Debido a estas libertades, la hija queda embarazada y será una madre soltera más que la sociedad burguesa repudiará; el hijo podrá dedicarse al desenfreno sexual con una ciudadana de segundo orden, la criada, a la que se despedirá para que aquella relación no pueda convertirse en algo más serio y formal; el pensamiento libre del padre le condenará a perder su empleo, al acabar la guerra, y tal vez a algo peor, que la obra de teatro especifica y la película se calla; la mujer incorporada a la milicia no es otra cosa que una vulgar prostituta de baja estofa, mal disimulada bajo el mono de uniforme"* (pág. 158). Una frase terminaría por definir el carácter partidista y falso de la versión cinematográfica, una frase pronunciada por el protagonista, don Luis, y refiriéndose a la guerra: *"Creo que, al final, nadie saldrá ganando"*. Esta frase intencionada, opina Enric Ripoll, a hacernos olvidar que sí salieron ganando, y con diferencia, los inductores, mantenedores y vencedores de la guerra. Pero esto era algo que no había olvidado el mismo personaje en la obra teatral. Y fueron varias, en este sentido, las frases que, presentes en la pieza teatral, no aparecieron recogidas en la película. *100 películas sobre la Guerra Civil Española*, Barcelona, Centro de

En cualquier caso, las críticas contrarias a la versión cinematográfica aducían, como el mismo Enric Ripoll, que de hecho había sido el propio Fernando Fernán-Gómez quien en un principio la había repudiado, aunque luego se limitara a calificarla de *distinta*, eludiendo toda pregunta al respecto. Recordemos, en este sentido, cuáles son sus palabras en un artículo ya citado y publicado recientemente: "...sólo una vez he pasado por la experiencia de que una obra mía, escrita por mí, una obra teatral, fuese adaptada al cine por otras personas. Y qué profundo dolor, qué tremendo padecimiento. Qué sensación de haber sido incomprendido, y de estar siendo traicionado..."[166].

Para Enric Ripoll la heroica defensa de Madrid quedó reducida a una larga agonía familiar presidida por el libertinaje y el hambre, que, tal y como lo mostraron los cineastas, parecía consecuencia directa de la excesiva libertad concedida por la República[167].

De todos modos, no abundó este tipo de críticas acerca de la vertiente política de la obra cinematográfica, tal vez porque opiniones como la de Enric Ripoll sobrevaloraron el posicionamiento crítico del autor en el texto teatral[168]. Pues si bien Fernando Fernán-Gómez desarrolla la obra, fundamentalmente, a partir de un protagonista partidario de la República, don Luis, el ideario político queda siempre en un segundo plano ante el imperativo del sobrevivir.

Acerca de su actitud política durante la Guerra Civil y los primeros años de posguerra, Fernando Fernán-Gómez ha escrito:

> "[...] Los otros, los neutrales, los que en el Madrid republicano nos sentíamos más bien de derechas, por la actitud de los revolucionarios, y

Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, 1992, págs. 155-162.

[166] "Las adaptaciones literarias en mi experiencia profesional", en *Desde la última*..., ed. cit., pág. 137.

[167] *Op. cit.*, pág. 161.

[168] *Cfr.* las opiniones del director teatral José Carlos Plaza.

> en la iniciada posguerra la actitud de los vencedores nos iba transformando en izquierdistas, nos agarrábamos a la esperanza. Queríamos permiso para vivir."[169]

Ésta podría ser también la situación en la que se desenvuelven los personajes de *Las bicicletas son para el verano*.

El resto de las críticas cinematográficas, elogiando en general el trabajo realizado, solían incidir más en el aspecto de la adaptación, y censuraron precisamente el excesivo respeto a la fuente original, que convirtió la película en un buen ejemplo de "teatro filmado"[170].

Miguel Bayón afirmaba en un interesante artículo publicado en *Cambio 16* a raíz del estreno de la película, que tanto en teatro como en cine, el éxito de *Las bicicletas son para el verano* se cimentaba en un inteligente retrato de la clase media, de esa capa social cuya

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[169] "Permiso para vivir", *El País Semanal*, Sección "Impresiones y depresiones", 1.X.89.

[170] En este sentido, Ignasi Bosch sí que elogió la capacidad demostrada del director, Jaime Chávarri, para asumir su papel de "encargado", su carácter de mero intermediario que desaparecía casi totalmente detrás de la poderosa presencia de otro autor. En su opinión, fue esta humildad frente al material lo que favoreció, en última instancia, la calidad del producto. Chávarri realizó un trabajo funcional y, cuando las circunstancias lo permitieron, obtuvo muy buen resultado, en un esfuerzo digno de ser reconocido. En la primera parte de la cinta su trabajo no fue muy acertado, discurriendo por derroteros que no eran nada habituales en sus propias películas, sus películas "de autor". Pero cuando pudo, o le dejaron, su acertado respeto al autor y al texto original le permitió, por un lado, que el excelente trabajo de los actores pasase a primer término, y, por otro, que reprodujera fielmente los magníficos diálogos, por lo que elevó la calidad de un producto que, por sí mismo, era proclive a la banalización. Art. cit., pág. 31.
No obstante, las críticas a Jaime Chávarri se sucedieron, reprochándole su dedicación a estos "productos de encargo" que oponían claramente su creatividad y sensibilidad demostrada en el campo del cine de autor, a su supuesta sumisión posterior al cine de productor a través de la fórmula del encargo, argumento al que se asoció también el elevado coste de la producción. Así le atacaba, por ejemplo, Miguel Marías desde las páginas de *Casablanca* [núm. 39 (Marzo, 1984), pág. 52. *Apud* Román Gubern, *Op. cit.*, pág, 170].
Por su parte, Jaime Chávarri defendió en todo momento su posición de "cineasta de encargo" de un proyecto por el cual estaba muy interesado [Jaime Chávarri a Enrique Alberich, *Dirigido por...*, núm. 112 (Febrero, 1984), pág. 19]. En diversas declaraciones, Chávarri confirmó la atracción por un tipo de trabajo que rompía con su trayectoria anterior, algo nuevo y directo, sin complicaciones intelectuales ni ambigüedades y con el aliciente de poder realizar una comedia con un gran o, puesto que de nuevo participó Agustín González -el único actor que sobrevivió del montaje teatral- junto a Amparo Soler Leal, Victoria Abril, Gabino Diego, Carlos Tristancho, Marisa Paredes, Guillermo Marín, Alicia Hermida, Patricia Adriani, Aurora Redondo, Emilio Gutiérrez Caba, Laura del Sol, Jorge de Juan [Miguel Bayón, "El Madrid sitiado", *Cambio 16*, núm 612, 22.VIII. 1983].

identidad ha consistido siempre en sus aspiraciones por subir y sus batallas para no bajar[171]. Sin embargo, desde el punto de vista artístico las diferencias sí eran importantes: *Las bicicletas...* fue concebida como un texto teatral, y eso era, indudablemente, un dato favorable a la obra. La película, por su parte, fue siempre a la rémora, no llegando nunca a compararse con la gran verosimilitud del neorrealismo español de los años cincuenta o sesenta, de las películas de Berlanga, Bardem o Ferreri. Como película, añade Miguel Bayón, resultó un producto vistoso, de buena factura y con logros excelentes en la ambientación, sobre todo en los exteriores. Pero el film carecía globalmente de la fuerza e intensidad del original, e incluso tenía un cierto aire televisivo, debido tanto a su corrección formal como a su falta de profundidad. En este sentido, la versión cinematográfica de *Las bicicletas son para el verano* recordaría *La colmena*, de Mario Camus, la cual, con un planteamiento parecido y pese a la cuidada atmósfera, tampoco supo llegar a la altura de la novela de Camilo José Cela.

> "Quizá atentos a la posibilidad clara del éxito, los responsables de la película han optado por una hábil adaptación al cine de los diálogos originales y por una bien resuelta labor de teatro filmado. Pero al espectador quizá le habría interesado más ver en la pantalla lo que no se podía ver en las tablas. Saber, por ejemplo, de la vida y milagros de personajes secundarios, ver cómo se cambiaba vino por víveres, el clima de los *paseos*, la trayectoria de cierto oportunista; comprender mejor el personaje de Manolita, que se lanza de lleno a los tiempos cambiantes. Sólo sabemos lo que sucede fuera de casa porque los protagonistas lo dicen. Pero ignoramos todo cuanto no dicen, las andanzas de los vecinos que fugazmente vemos en la escalera, del primo anarquista... Claro que eso hubiera supuesto no trasladar del teatro al cine la trama, sino poner en imágenes unos hechos basados en la obra."[172]

Las opiniones fueron, como hemos visto, varias y dispares. Desde los críticos que salvaron únicamente la segunda parte de la película porque recuperaba el intimismo y la

[171] "Las ilusiones perdidas", art. cit., págs. 88-90.

[172] *Ibidem*, pág. 90.

intención esencial del texto y el autor, concentrando la cámara en los personajes; los que elogiaron los recursos escenográficos y los abundantes *travellings* como métodos idóneos para dinamizar la acción, defendiendo a un tiempo el carácter más comercial del producto y, por tanto, sus mayores posibilidades de difusión internacional; o los que pensaban que la peculiaridad del medio cinematográfico exigía una nueva versión de la obra, centrada fundamentalmente en aspectos que la pieza teatral, también debido a su propia singularidad, no mostraba en escena.

En cualquier caso, el texto dramático siempre terminó imponiéndose, pues el punto de partida había sido, desde un principio, aprovechar un éxito dado y prolongarlo en su pase a la pantalla.

La obra de Fernando Fernán-Gómez, concebida, en mayor o menor medida, con un carácter cinematográfico, y de una complejidad considerable, estaba destinada a la escena, y en ella supo dar su mejor rendimiento bajo la atenta mirada de su director, José Carlos Plaza (no olvidemos que por negación expresa de este último no se ha vuelto a realizar ningún otro montaje teatral de la obra). El cine necesitaba, sin embargo, otro tipo de planteamiento, una propuesta sin excesivos imperativos de índole económico que antepusiera al éxito seguro ya obtenido en el teatro, la especificidad del nuevo medio, en su relación con el texto y con el autor.

No fue ésta la intención del productor, y por ello -y pensamos que no a causa del trabajo de Jaime Chávarri, perfectamente construido- la calidad artística de la obra no alcanzó el nivel esperado. Otra cuestión sería hablar de los beneficios obtenidos, pues el público estuvo asegurado de antemano.

Lo deseable hubiera sido que, de nuevo, José Carlos Plaza dirigiera el excelente montaje teatral, pero que fuera el propio autor del texto, Fernando Fernán-Gómez, el encargado de la dirección de la película. El resultado habría sido muy distinto, y quizás, en este caso, el análisis del film hubiese desvelado la utilización de más de un recurso "teatral".

Ignasi Bosch es de esta misma opinión cuando comenta:

> "Que sea de lamentar el que un realizador como Chávarri, ante la dificultad de poner en pie productos más personales, tenga que verse obligado a aceptar encargos no siempre felices -y ahí está el

lamentable traspiés de *Bearn*-, éste es ya otro cantar. Como lo es especular -un deporte como cualquier otro- con los posibles resultados que se hubieran conseguido de haberse encargado el film a quien acaba imponiéndose, a pesar de todo. Quizás la taquilla hubiera perdido. Pero yo creo -y pienso que no soy el único- que el cine hubiera salido ganando."[173]

III.3.2.2. *La coartada*

Con *Las bicicletas son para el verano* Fernán-Gómez se adentró en uno de los más trágicos y delicados períodos de nuestra historia reciente, convirtiendo el propio recuerdo en un singular e inestimable reencuentro con la memoria histórica. *La coartada* sustituía, por su parte, en opinión de Eduardo Haro Tecglen, la metáfora de la lucha por la libertad, presente en *Las bicicletas...* y en un texto como Del *Rey Ordás y su infamia*, por la lucha de conciencia; dos obras emparentadas en las que el autor *"aparece directamente comprometido con sus personajes; no por la vía autobiográfica, sean cuales puedan ser sus comparecencias, sino por una toma de partido"*[174]. El elemento común que uniría todas ellas sería su carácter de obras históricas: *Del Rey Ordás...* como reflejo de antiguos romances y reconstrucción de una época medieval fronteriza; *Las bicicletas...* en cuanto que relata acontecimientos sucedidos casi medio siglo antes de su escritura y en la que se narra la aspiración de un grupo familiar, compendio de un amplio sector social, a la libertad; y *La coartada* como una reflexión en torno a la Historia, no ya de una manera pública, sino privada, mostrando dos seres con serios problemas de conciencia.

La trama sobre Maffei y Montesecco que inspiró la obra, con la sustitución del hombre que ha de matar, es real y forma parte de la historia del Renacimiento, de su mentalidad y sus costumbres. Por ello, su condición histórica estaría más en todo ese conjunto de ideas y comportamientos de la Florencia de finales del siglo XV, que en los sucesos en sí, esto es, en la lucha de poder. Se trataría -continúa Haro Tecglen- de un drama de soledad emparentado con el teatro del absurdo, pues éste más de una vez se ha valido de fondos

[173] Art. cit. pág. 31.

[174] Intr. a *La coartada. Los domingos, bacanal*, Madrid, Espasa Calpe, 1985, pág. 13.

históricos para su angustia: *"No es precisamente un drama existencialista, pero está impregnado de existencialismo. Hay en él un valor de náusea"*[175].

También Alberto Fernández Torres, en un artículo titulado "*La coartada*, de Fernando Fernán-Gómez: desconcierto", inscribía la obra en la línea del teatro histórico, en el sentido de producción dramática que aprovecha la Historia como materia prima para construir un texto que pretende reflexionar sobre comportamientos sociales determinados, más o menos intemporales[176].

Resulta especialmente interesante encontramos, de nuevo, con una materia histórica reconstruida, con un texto que no se atiene tampoco a los cánones realistas convencionales. De hecho, el punto de partida no posee sentido en sí mismo, sino como estímulo para la creación de algo diferente, para una "nueva" versión de los acontecimientos históricos, vividos tal y como se recuerdan, tal y como los recrea la memoria, engañada siempre por el paso del tiempo. Es Fernando Fernán-Gómez quien ha comentado:

> "El benévolo, apacible olvido, todo lo envuelve, lo confunde; nos envuelve y nos confunde ayudado por su compadre el tiempo. La caprichosa memoria contribuye con su veleidad femenina a que creamos que fue lo que no fue; y que no fue lo que sí fue. La odiosa responsabilidad se desvanece..."[177]

En *La coartada* la agonía del protagonista, Esteban Maffei, es la que crea el juego escénico. Haro Tecglen lo define no sólo como el protagonista, sino también como el escenario

---

[175] *Ibidem*. Pág. 19.

[176] A. Fernández Torres, "*La coartada* de Fernando Fernán-Gómez: desconcierto", *Ínsula*, núm. 464-465 (1985), pág. 25. En este sentido, es curioso que Haro Tecglen apuntara la posibilidad de que *"estos negocios de conciencia y pureza puedan estar reapareciendo hoy de una manera algo parecida a lo que podían valer en la ciudad-estado de esa época, quizá como fruto de situaciones de transición en la que todo es inseguro. En el largo centro de estos dos tiempos ha habido un poderoso intento de normalizar la conciencia o "concienciar", establecer una moral colectiva, laica o sacra, con unas normas idénticas: en ésta como en aquella época la noción de pureza y de justificación de comportamiento resultan de una individuación, de un hallazgo personal ante la inseguridad de la norma: podrían verse, para entonces, las ideas de Maquiavelo; para hoy, las de Genet". Ibidem*, pág. 15.

[177] "Septiembre del 36", *El País Semanal*, 21.IX.1986.

y toda la acción: *"lo que pasa, pasa en él; o, apurando el acertijo, lo que pasa fuera de él, se ordena y desordena en su conciencia como si él pudiera rehacer el tiempo y los hechos"*[178]. Maffei crea la obra desde su memoria y su continuo debate y agonía, al tiempo que lo convierten en un personaje teatral nato, lo hacen también presa del tiempo y de su propia conciencia:

> "La dificultad de conseguir este intrincamiento de sucesos, de forma incluso que no haya diferencia entre realidad fingida y realidad real -si se puede decir- es considerable. Y, como ejercicio de teatro, de una gran brillantez. El tema se aparece desde las primeras líneas, desde que irrumpe la declaración de Maffei de que él no es nadie: ni está ni ha estado allí; ni estaba en ningún lado; ni ha existido nunca. Y se cierran al final: Maffei no se conoce a sí mismo, y ha de pedir perdón a un Maffei, que sería él si él fuese alguien, por haberle convertido en asesino. Podría decirse que la obra entera es un monólogo, y que todos los otros personajes son entonadores de ese monólogo, dobladores o desdobladores de esa larga oración de Esteban Maffei, con la que irrumpe en el escenario y con la que se va de él."[179]

Recordemos también la opinión del propio autor, para quien el interés de la historia se centraba, sobre todo, en *"poner de manifiesto la idea de si uno debe seguir los dictados de su conciencia, o se debe amparar en un determinado grupo, en un dogma, en un partido político..."*[180]; un tema que en el caso de *La coartada* adquiere profundas connotaciones filosóficas -él mismo considera el enfoque de un acusado dramatismo-, pero que, como sabemos, ha sido argumento y preocupación constante de otro tipo de composiciones, como puedan ser los artículos en prensa, o, si interpretamos el personaje como un ejemplo de individualismo en pugna, podríamos relacionarlo con otros muchos de sus protagonistas, llámense "pícaros" en general, o desclasados como los actores de *Los domingos, bacanal*.

[178] Intr. a *La coartada...*, ed. cit., págs. 15-16.

[179] *Ibidem*, pág. 16.

[180] Véase I.4., pág. 178.

En esta ocasión, no es el autor el que opta directamente por un proceso creativo "memorialista", sino que otorga esta capacidad a uno de sus personajes, y hace de ella la verdadera protagonista del drama.

Interpretado de esta manera podrían justificarse algunas de las críticas del estreno que la consideraban una obra confusa y desconcertante en cuanto que su autor se recreaba excesivamente en los problemas de identidad de Esteban Maffei, olvidándose de otras materias dramáticas más ricas que sólo aparecían fugazmente en el desarrollo de la obra y que el escritor había despreciado. Se trataba, por ejemplo, de temas como la relación entre Iglesia y poder, entre carisma y tiranía, o incluso el conflicto de Montesecco, asesino a sueldo contratado para matar a los Médicis y que rehúsa finalmente cometer su crimen en el interior de una iglesia. Fernán-Gómez concentra prácticamente toda la atención del drama en los largos, repetidos y angustiosos monólogos de Maffei, porque la intención es otra. No se trata de aprovechar el juego dramático de los conflictos mencionados, sino de recrear la conciencia de un fraile que asesta una fallida puñalada en el cuello de Lorenzo de Médicis. Las causas y las consecuencias políticas de este hecho no interesan demasiado, son tratadas superficialmente porque la reproducción de los acontecimientos nunca se plantea como el objetivo último de la creación literaria. Esta vuelve a acercarse a la realidad -siempre pretérita- para pasarla por el filtro de la subjetividad, que es tal y como funciona la memoria. De ahí que el interés de *La coartada* se concentre, fundamentalmente, en el tratamiento del tiempo, confuso y desordenado como el recuerdo de los acontecimientos y como la propia conciencia, en una infatigable lucha entre el deber y el creer.

III. 3. 3. Una apuesta por el juego escénico y el lenguaje literario: *Los domingos, bacanal.*

Con esta comedia Fernando Fernán-Gómez insiste en un proceso creativo semejante a otras de sus composiciones literarias, pues, si recordamos, *Los domingos, bacanal* es una obra pensada años antes de ser escrita y que ha disfrutado, por tanto, de un largo período de gestación y de una fecha de representación algo tardía. Había sido, por otra parte, una obra escrita con anterioridad al estreno de *Las bicicletas son para el verano*, y, en consecuencia, ajena por completo a la posibilidad de un gran éxito comercial como lo sería el que acompañó al Premio Teatral "Lope de Vega". Circunstancias que influyeron, sin duda, en su recepción, y

no precisamente a favor de la obra, aunque, en este sentido, la mala acogida por parte de público y crítica en las dos ocasiones en que ha sido llevada a escena (en 1980 *Los domingos, bacanal* se estrenaba en un teatro de barrio madrileño, en pleno verano y sin ningún tipo de promoción, pero en 1991 su estreno a nivel nacional tampoco contó con el beneplácito del público) pudo deberse más, como ya apuntamos, al tema mismo de la obra. Fernán-Gómez llega a hablar de "género", inscribiendo el texto en el denominado "teatro-juego", una tendencia teatral muy en boga a finales de los años setenta y principios de los ochenta, que resultó tan efímera e inconsistente como cualquier otra moda cultural. En su "Nota Final" a la edición de Espasa Calpe, el autor advertía:

> "No puedo alardear de haber sido muy original en el tema de esta comedia. Pertenece a algo que ya, cuando la pensé, podía considerarse como un género. El que podríamos denominar teatro-juego, y, que si uno fuera a ponerse pedante, diría que tiene resonancias de Huizinga".

En concreto, esta referencia a Huizinga hacía pensar a Eduardo Haro Tecglen que posiblemente el escritor neerlandés tuviera más parte en la configuración de la obra que la cuestión del teatro-juego mencionada por el propio autor[181]. Haro Tecglen recuerda, así, su definición del llamado "puerilismo", un fenómeno por el cual el hombre de una colectividad en gestación parecería comportarse según la escala mental de la pubertad o la adolescencia, distinguiéndolo del juego como actividad propia del *homo ludens*:

> "...Este grupo español puerilizado, esta colectividad en gestación, juega insatisfactoriamente en *Los domingos, bacanal* y no se realiza. La idea del hombre que juega según Huizinga requiere un paso más y se ha definido así: "Sólo cuando logra liberarse de sus obligaciones cotidianas para la supervivencia, el hombre se descubre a sí mismo y encuentra satisfacción en un juego libre de propósitos [...] Los

[181] Johan Huizinga, *El hombre y el juego* (1938).

personajes-retrato de *Los domingos, bacanal* ni están liberados ni encuentran satisfacción."[182]

La insatisfacción de los personajes es también la del fragmento social que representan, una "nueva" burguesía, o, al menos, una nueva manera de entender la burguesía, que Haro Tecglen se ocupa muy bien de definir y emplazar en un momento histórico preciso: cuando, entumecidos por la dictadura, los burgueses creyeron vivir una nueva época de permisividad y tolerancia cuyo exponente más claro era el consumo; una *"absoluta ficción de la libertad individual"* que se derrumbará con las primeras crisis económicas, con el retroceso del consumismo, y, unido a él, el cierto abandono de las ideologías y las creencias: *"Gastronomía, sexo y toda la gama de las drogas, a partir del alcohol, han ido tomando formas de libertad que antes se confiaban a entes abstractos"*[183].

Una de las pocas alusiones a la situación política del momento e, indirectamente, al "desarraigo", la poca convicción y el desengaño con que se iban aceptando los fuertes límites y las contradicciones que revelaba poco a poco la anunciada "sociedad del bienestar", es la siguiente intervención de una de las protagonistas:

> "JESUSA: Y todo está muy bien, y la vida es maravillosa, y los seres humanos somos la madre que nos parió de divertidos, y esta reunión puede ser la hostia de agradable. *(Vuelve a reírse sin motivo. Se desplaza hacia donde está JORGE)*. Pero si tú, con tus bromas de cementerio, remueves los recuerdos... [...] pones a Carlos y a Jesusa, a Jesusa y a Carlos en una situación muy jodida. Y eso no está ni medio bien en una etapa de distensión y reconciliación como la que, según dicen los que leen los periódicos, estamos atravesando. [...] No existe el pasado, métetelo en el tarugo de una puñetera vez. *(Le golpea con el puño en la frente)*. La vida no es como la moviola esa de la tele, en la que los goles vuelven para atrás. La vida es una leche, que cuando se

[182] Intr. *La coartada...*, ed. cit., pág. 28.

[183] *Ibidem*, pág. 27.

derrama ya no hay quien la recoja. Sólo existe este domingo y los proyectos que hagamos para el domingo que viene."[184]

Pero todo queda en la palabra. La ironía y la exasperación resultan totalmente improductivas cuando deciden encerrarse en un juego superficial que no es más que un sinsentido. Una opinión expresada en la obra a través de uno de los personajes que aparece prácticamente al final de la obra, un fotógrafo que se supone ajeno a la vida y el juego de los cuatro protagonistas:

"FOTÓGRAFO: Ustedes son unos burgueses.

JORGE: Sí, afortunadamente.

CARLOS: Gracias a Dios.

CONCHA: Y usted que lo vea.

FOTÓGRAFO: Y te tienen miedo a todo. A lo que ha pasado, a lo que va a pasar, a ustedes mismos, a que todo cambie, a que todo siga igual. Pero sobre todo le tienen miedo ¿saben a qué? *(Hace una pausa en la que los otros no contestan.)* A la burguesía." (pág. 203)

"FOTÓGRAFO: No, yo soy fotógrafo. [...] No puedo perder tiempo en estos jueguecitos. Ustedes sí que son unos niños; unos niños que no saben qué hacer con su tiempo ni con sus cuerpos. ¡A ver si crecen de una vez!" (pág. 208)

En la obra abundan las referencias a esa clase fuertemente consumista, y no sólo porque el autor los defina en un principio por su propia presencia (para caracterizar, por ejemplo, el personaje de Concha, escribe: *"Concha va a la última moda. A primera vista se advierte que las telas son caras y el corte de alta costura. [...] Según opina Jesusa, es una ordinaria por mucho dinero que se gaste"*) sino, sobre todo, por localizar la acción en *"una moderna y confortable sala de estar en la planta baja de un chalé de lujo"*. En opinión de Haro Tecglen:

[184] *Los domingos...*, ed. cit., pág. 144. En lo sucesivo, las citas textuales de la comedia irán acompañadas únicamente del número de página, de acuerdo con la citada edición.

> "...el chalé en que se desarrolla la acción es característico y no supone solamente el aislamiento o la distancia de la aglomeración urbana, sino también el escenario propio de ese grupo social en un día de ocio -domingo-, el remedo de castillo (una visión irónica podría identificar el lugar de acción de esta obra con una versión doméstica del castillo de Sade), la culminación del sentido de la propiedad."[185]

En la "Nota Final" Fernán-Gómez comenta el malestar que causó la representación de la obra a algunos de los espectadores que acudieron al Teatro Maravillas de Madrid en 1980. Según sus palabras *"una familia de asistentes a una de las representaciones previas me agredió verbal, pero muy violentamente, en plena calle"*. Y quizá la obra pudiera resultar especialmente molesta para una burguesía que de algún modo se veía retratada *"con una crueldad amable"*[186], lo cual influiría también negativamente en su recepción. Un estrato social que, por cierto, años más tarde no tendría nada que ver con la obra y con sus personajes y que así lo dio a entender con la indiferencia con que la acogió en 1991.

Pero, aparte de los posibles problemas de identificación, el fracaso de *Los domingos, bacanal* era el fracaso de un tipo de teatro determinado, el teatro-juego, que se quedaba muy lejos, por una parte, de una composición como *La coartada*, una comedia introspectiva, intelectual, de carácter histórico y, por otra, de la tragicomedia costumbrista, del "sainete serio", tal como lo define Robert Nicholas, que había sido el enorme éxito de *Las bicicletas son para el verano*.

Sin embargo, también hay que tener en cuenta que los propósitos del autor en estas obras habían sido muy diferentes. La discrepancia fundamental estribaba en que *Los domingos, bacanal* había sido concebida, ante todo, como ejercicio de actores:

> "En principio esta comedia es sólo el pretexto para un ejercicio de actores. Así se concibió. Como una disculpa para que un grupo de ellos

[185] Intr. a *La coartada*..., ed. cit., pág. 26.

[186] *Ibidem*, pág. 23.

> pudieran hacer eso que tanto les tienta y que muy pocas veces pueden conseguir: interpretar varios personajes dentro de uno solo. Como si ninguno de ellos fueran verdad del todo, o como si todos fueran verdad."[187]

Se trataba, pues, de un juego constante entre la realidad y la mentira, de un trueque de identidades y un fingimiento de personalidades contrapuestas (José Luis García Sánchez utilizaba en el programa de mano la expresión inglesa *to play*, en el doble sentido de "representar" y de "jugar", para definir lo que suponía poner en escena el texto de Fernán-Gómez).

Por último, comentar brevemente el hecho de que la versión representada en 1980 descubría al final con un breve monólogo explicativo que todo había sido un truco, un engaño, y que esto, en opinión de Haro Tecglen, *"le quitaba a la obra bastante de su fuerza"*. Fue atendiendo precisamente dicha opinión del crítico teatral, por lo que Fernán-Gómez modificó el desenlace, planteando el juego de principio a fin, sin concesiones, y creando con ello una sintaxis dramática propia, mucho más pronunciada que en *La coartada*, y que la convertía en *"la más audaz y la más original que se haya empleado en el teatro español contemporáneo"*:

> "Es bastante más que un juego. No es un texto inocente, y en esta versión escrita se restablece su originalidad, como consecuencia de algunas reflexiones y contrastes de su autor. La decisión de hacer desaparecer este acto de descubrimiento del truco parece coherente con todo su lenguaje escénico. Durante toda la obra se trata precisamente de que no haya signos visuales ni orales que den cuenta del paso del tiempo, del cambio de lugares imaginarios de acción, de la identidad de los personajes."[188]

[187] Fernán-Gómez, "Nota Final" a *Los domingos, bacanal*. Ed. cit.

[188] Intr. a *La coartada...*, ed. cit.

III. 3. 4. El romance como fuente de inspiración: *Del Rey Ordás y su infamia* y *Ojos de bosque.*

A pesar de que en el caso de *Del Rey Ordás y su infamia* debamos, a falta del texto original, confiar nuestro análisis en fuentes indirectas -programas de mano y críticas de estreno aparecidas a raíz de su representación en el Palacio del Progreso de Madrid en 1983-, es curioso que este tipo de material sea más que suficiente para confirmar toda una serie de semejanzas o coincidencias con otros de sus textos: su novela *El mal amor*, pero, sobre todo, una comedia estrenada sólo tres años después, *Ojos de bosque* (línea que cinematográficamente tendría, incluso, su paralelo en su adaptación de *La venganza de don Mendo*).

¿Por qué hablar de semejanzas? En primer lugar, porque la fuente de inspiración es un viejo romance judeo-español (como lo será también *Ojos de bosque*), y porque se establece también el mismo juego escénico de presentar la historia a través de un juglar que inicia y cierra el relato (en *Ojos de bosque* será un trovador y en *El mal amor*, un narrador de excepción, Juan Ruiz, Arcipreste de Hita). Por otra parte, porque entre los elementos analizados por la crítica destaca, de nuevo, una historia que *"ronda la astracanada sin llegar a sus tintas demasiado negras"*[189], pero que, al mismo tiempo, trasciende el género simple de la parodia, introduciendo de manera simultánea *"la pasión y la burla, el humor cortante y el lirismo"*[190]. Naturalmente, también están presentes las frases distanciadoras y anacrónicas que hacen participar al espectador del juego escénico y acentúan el efecto crítico de la obra[191].

En cuanto a las críticas, el texto *Del Rey Ordás y su infamia*, definido en el programa de estreno como "divertimento", sin mayores pretensiones, Pablo Corbalán acusaba errores tales como la concepción lineal, la falta de tensión dramática, las alargadas escenas no fundamentales y una tenue contextura teatral. Eduardo Haro Tecglen, por su parte, achacaba el débil esqueleto teatral de la obra a la pretensión del autor, casi deliberada, *"de prescindir de recursos escénicos, de confiarlo todo a la manera en que se dice (está escrito)"* (recordemos el planteamiento de *Los domingos, bacanal*). Una renuncia que, en opinión de Haro Tecglen, *"no siempre ayuda al experimento"*, puesto que *"se añora el libro, la lectura, bien que el*

[189] Mauro Armino, "Fernando Fernán-Gómez, viejo actor, autor nuevo", s.d., 21.III.1984.

[190] Eduardo Haro Tecglen, "Un juguete literario", *El País*, 21.VIII.1983

[191] Pablo Corbalán, "Un entretenimiento de Fernán-Gómez", *Hoja del lunes*, 29.VIII.1983.

verso esté perfectamente medido para la dicción y algunas réplicas suenen con el debido latigazo".

Un juego literario que no salió del todo bien a juzgar por el tono general de las críticas, pero, sobre todo, porque venía precedido de un éxito teatral como el de *Las bicicletas son para el verano*, lo que contribuyó a aumentar el desconcierto y, al mismo tiempo, a acentuar la singularidad de la obra:

> "El problema está en que *Las bicicletas...* hicieron sentir a muchas personas algo muy importante: la sensación de la vigencia, de la validez, de la utilidad del teatro, de su carácter de imprescindible frente a otros medios. Como era una sensación perdida, la importancia de la obra fue grande. En *Del Rey Ordás...* vuelve la perplejidad. El bello, el inteligente juguete es inútil. Como mero entretenimiento se queda corto; como producto literario excelente quizá pierda sus mejores valores."[192]

Con *Ojos de bosque* el autor retoma un tema habitual en el teatro clásico, inspirándose en el romance de *La doncella guerrera*. El resultado es, nuevamente, una fábula superficial que el autor encauza por los modestos límites del entretenimiento; es, en palabras de Lorenzo López Sancho, una *"obra sencilla, casi sin estructura dramática, un cuentecillo sin trastienda en busca sólo de la risa por caminos cercanos a la parodia"*[193].

Como contrapunto de la parodia o, incluso, de la astracanada, se utiliza el elemento irónico, distanciador -cómo no mencionar un príncipe protagonista que finalmente rechaza a su "princesa", Leonor, dudando de su propia homosexualidad-, que se conjuga con una especial soltura coloquial y con esas referencias anacrónicas que desvirtúan la ficcionalidad y convierten al espectador en un cómplice del autor y a la obra en una propuesta de juego:

> "**TROVADOR**: Hizo preparar las tropas
> muy duro el rey de Aragón;

[192] E. Haro Tecglen, "Un juguete literario", art. cit.

[193] "*Ojos de bosque*, de Fernán-Gómez, en las gradas de la Almudena", *ABC*, 11.VII.1986.

se trajo del extranjero
tres masajistas y dos
técnicos de pre-batalla,
un teórico y un doctor
en cirugía y un crítico
y un inglés entrenador...”

“**TROVADOR**: Una tienda de campaña
del campo de entrenamiento
en el que están concentrados
los que forman el ejército.
Hay varias sillas plegables
y una mesa, y un espejo
para que los capitanes
puedan cuidar de su aspecto.
[...] Aquí juegan a los dados
practicando un juego nuevo
que ha llegado de la India
con el último viajero,
y dentro de algunos siglos
el parchís lo llamaremos.”

Tanto *Ojos de bosque* como *Del Rey Ordás y su infamia* fueron obras que compartieron no sólo una particular aproximación al tema medieval, sino el desconcierto que provocaron sus respectivos estrenos -quizá más acusado en el caso de *Ojos de bosque*-. Tal y como comentamos acerca de *Los domingos, bacanal*, las expectativas sobre el autor teatral Fernando Fernán-Gómez quedaron, de nuevo, truncadas. A pesar de que también en estas dos últimas comedias el autor se había ceñido a unos propósitos muy concretos, totalmente alejados de los grandes estrenos y acordes, por otra parte, con su intención de llevar a escena -pensemos que ninguno de los dos textos ha sido publicado ni pensamos que haya sido concebido con esa intención- obritas divertidas, desarrolladas en torno a un sencillo juego

literario con el que se intenta, básicamente, entretener, complicando al espectador con una constante ruptura de la ficcionalidad -el anacronismo-.

Un juego literario que no llega a ser una parodia, aunque roce en ocasiones lo extremado de la astracanada, porque la comicidad, el efecto lírico o la sutil ironía carecen siempre del sentido de imitación burlesca y jocosidad hiriente, que es lo que quizá se desprende de la sensación de cartón-piedra de estas historias medievales. Claramente el autor se sirve del cuentecillo popular convirtiéndolo en una sencilla fábula para representar sobre unas tablas; no tanto en lo que sería una concepción lúdica del teatro, sino del teatro popular: teatro del pueblo para el pueblo. En realidad, ésta había sido la base de todo su trabajo anterior, con la circunstancia añadida de que *La coartada* surgiría como un reto personal, difícil de superar tras el estruendoso fracaso de *Marido y medio*, y que *Las bicicletas...* se había concebido para ser presentada al prestigioso Premio Teatral "Lope de Vega". Un teatro popular que, como veremos, seguirá siendo el fundamento de su labor como autor teatral.

III. 3. 5. La picaresca: *Lucas Maraña* y *El Lazarillo*

Cuando Fernando Fernán-Gómez, escritor, decide abordar el género picaresco en su versión dramática, ya había sido publicado su ensayo *Historias de la picaresca* (1989) y había sido estrenada la serie para TVE *El Pícaro* (1974), en la que fueron adaptados algunos textos de Cervantes, Quevedo, Mateo Alemán, Vicente Espinel, Salas Barbadillo y Alain René Lesage. Proyectos que consagraron a su autor como un verdadero especialista del género.

Es muy interesante el hecho de que Historias de la picaresca no se ciñera a una serie de estampas, fragmentos o comentarios sobre los pícaros del Siglo de Oro español, sino que su recorrido abarcara desde la Antigüedad hasta el siglo XX, introduciendo, además, un punto de vista global, esto es, tanto la picaresca literaria como la de la vida real.

Si en la primera parte del ensayo aparecen, como indica el propio autor, seres que uno no sabe si llamar reales o imaginarios, seres mitológicos, algunos personajes literarios (se menciona el Satiricón y cuentos de Chaucer y Boccacio) y personajes reales (Pericles y Aspasia), en la tercera parte, salvo uno de los más entrañables personajes de la literatura francesa, el pilluelo Gavroche, y los personajes ficticios del último fragmento, *"todos los demás que aparecen en esta tercera parte, ministros, obispos, generales, agentes secretos, poetas, inventores, fabricantes, santos, emperadores, papas, han sido, o son, personas de*

carne y hueso"[194]. Referencias a la "pícara realidad" entre las que no falta el capítulo dedicado a "Lo que llamaron bohemia" (y su atención a pícaros y cómicos)[195] con la mención, cómo no, a la tertulia literaria del Café Gijón, así como a la anteguerra y la posguerra española, bajo el expresivo epígrafe de "Los mercaderes del hambre":

> "En la larguísima posguerra española era imposible prosperar sin pasar por el estraperlo. No me refiero como cliente, sino como traficante. Como cliente era necesario pasar por él simplemente para no morirse. El que pretendía prosperar -y en aquellos tiempos era dificilísimo defenderse sin "ser alguien"-, sin estraperlar de un modo u otro, o sin meterse a torero, era un ingenuo. Como lo fue, siglos atrás, el buscón don Pablos desde el punto de vista aristocratizante de Quevedo, cuando pensaba que podía medrar sin ser de la clase alta. En la posguerra española la situación era igual por un lado y distinta por otro: se podía medrar aunque no se fuera aristócrata, pero era imposible si no se pasaba por el estraperlo."[196]

La picaresca no ha estado nunca en desuso, sino que ha formado parte -y sigue formándola- de nuestra realidad más inmediata:

> "...Tal género, la picaresca, nace de una realidad histórica; y cuando falta a ella, por buscar apoyo en fuentes literarias o en leyendas o consejas, vuelve irremediablemente a caer -o a elevarse- a los niveles de la realidad, del realismo, incluso del costumbrismo."[197]

---

[194] F. Fernán-Gómez, *Historias de la picaresca*. Barcelona, Planeta, 1992[3] (1989).

[195] Capítulo refundición de dos artículos publicados un año antes en *El País Semanal*, Sección "Impresiones y depresiones": "Homenaje a la bohemia" (28.II.1988) y "Cómicos, bohemios, pícaros" (20.XI.1988).

[196] *Historias...*, ed. cit., pág. 180.

[197] Fernán-Gómez en el programa de mano de *El Pícaro. Aventuras y desventuras de Lucas Maraña.*

Un tipo de planteamiento que, como anunciábamos, resulta interesante, porque será el que defina también sus trabajos sobre *El Lazarillo* y *Lucas Maraña*, en el sentido de que, aunque no en la misma medida ni de la misma manera, el autor se sirve igualmente de las referencias a la picaresca de la vida real como parte del argumento, bajando a los niveles de realidad del propio espectador y manteniendo con él un juego constante -y una constante llamada de atención- entre la identificación (se trata de nuevo de un personaje que sobresale por una dimensión humana singular), y la distanciación, producida a través de la ruptura con el relato y del diálogo directo con un personaje que se revela espectador y conocedor de nuestra propia época y que compara, incluso, las lacras del pasado con las del presente.

Es la segunda parte de *Historias de la picaresca* la que Fernán-Gómez dedica de modo concreto al pícaro español de los Siglos de Oro, reproduciendo o glosando la historia de algunos de los personajes emblemáticos del género y dedicando al final de cada relato lo que denomina "añadimiento", un último comentario o reflexión sobre aportaciones críticas o valoraciones personales acerca de la obra en cuestión. Se suceden, así, algunos fragmentos de *La Celestina* (Cap. X, "Un error en el vuelo"), del *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán (Cap. XII, "La florida picardía"), de *La ingeniosa Helena, hija de Celestina*, de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, y del *Tartufo*, de Molière (Cap. XIII, "La ingeniosa Elena), de la *Historia de la vida del Buscón*, de Quevedo (Cap. XIV, "Yo, señor, soy Segovia"), y de la *Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras del doctor don Diego de Torres Villarroel* (Cap. XV, "El Gran Piscator de Salamanca"). Este último, personaje al que parece unirle una especial estima y al que dedica el siguiente párrafo:

> "Mientras rememoraba los años de mocedad al escribir su autobiografía, deseaba el catedrático y subdiácono Torres Villarroel, en una imposible repetición kierkegardiana, por añoranza de Pablos, la imaginaria criatura del maestro Quevedo, o por valorar en mucho más sus logros posteriores, haber sido un pícaro redomado en aquellos lejanos, irrecuperables tiempos.
>
> No podemos nosotros, hombres de dos siglos después, incapaces de penetrar en su conciencia, saber si advertía que lo estaba siendo entonces, que por fin estaba siendo un pícaro; en cuyo caso, al mojar la pluma en el tintero y pensar en nosotros, los posibles lectores de aquel

> siglo o de dos siglos después, se dibujaría en sus labios una sonrisa volteriana."[198]

Como es natural, entre estos pícaros ilustres no podía faltar Lázaro de Tormes, protagonista de un breve y denso capítulo que viene a ser síntesis de toda la novela y al que el autor titula "El aprendiz de pícaro" (Cap. XI).

Precisamente, sólo un año después, en 1990, se estrenará en Madrid su adaptación teatral de *El Lazarillo*, aunque sabemos que Fernán-Gómez tenía terminada la versión ya a finales de 1988, con más de cuarenta folios y tres horas de espectáculo[199].

Recordemos asimismo que nuestro autor siempre ha considerado esta obra como la de más fácil lectura de entre la literatura de los Siglos de Oro, lo cual, según él, facilitó en mucho su labor de adaptación, que se redujo a *"actualizar algo el lenguaje, precisamente para que no pierda fluidez y ritmo al ser escuchado, para que conserve su claridad y su transparencia"*[200]. Pero también es cierto que, por otro lado, la figura de Lázaro, como "aprendiz de pícaro" -como "anticipador" del antihéroe- se hacía especialmente atrayente porque carecía del sarcasmo tan acentuado, por ejemplo, en don Pablos, de forma que sus ruindades no llegaban tampoco a las bellaquerías, engaños y vilezas más genuinas de los pícaros que le sucedieron. Ello lo acercaba más al tipo de protagonista que Fernán-Gómez recreaba en sus obras, más al desheredado, al "pícaro de poca convicción", al perdedor que figura, por ejemplo, entre los cómicos deambulantes de *El viaje a ninguna parte*.

Ayudándose, según explica el propio Fernán-Gómez, de los comentarios de Juan Antonio Maravall, Fernando Lázaro Carreter y Francisco Rico, *"el adaptador se ha limitado a convertir la carta en declaración -más o menos pública- y ha resultado un monólogo. Pero no un soliloquio"*[201]. Una observación fundamental, en opinión de Joan-Anton Benach, pues

> "...atañe a la naturaleza misma de esa propuesta en la que el narrador no se limita a hilvanar la objetivación de sus cuitas, sino que

---

[198] *Historias...*, ed. cit., pág. 144.

[199] Pedro Valiente, "Pícaro y Brujo". *El Público*, núm. 79 (1990).

[200] Fernán-Gómez en el programa de mano de *El Lazarillo*.

[201] *Idem*. Véase I.6., pág. 248

> es el fabulador que cuenta y persuade, explica y justifica su trapisondismo ante unos testimonios presentes -"vuestras mercedes"- de quienes espera comprensión cuando no una plena complicidad."[202]

Eduardo Haro Tecglen, a pesar de las modestas declaraciones del autor, no consideró sencillo su trabajo de adaptación, y, matizando que si bien desde algún punto de vista podían criticarse ciertos aspectos de la misma (censuró las excesivas carcajadas del texto y un retorcimiento demasiado pronunciado), llegó a la conclusión de que *"está conseguido así, y difícilmente se podía llegar a más desde otra manera"*. De ahí que fuera más una creación que una simple labor de adaptación:

> "No es tan sencilla la labor del adaptador [...] El original está respetado, con la disminución naturalmente precisa para la representación y con la riqueza de aportaciones que él reconoce a Francisco Rico, Maravall y Fernando Lázaro Carreter [...]; pero hay una teatralidad que no está, naturalmente, en el Lazarillo-relato y sí en esta dramatización; en la doble figura de autor-actor de Fernán-Gómez. La insistencia en alguna palabra, la colocación escénica de una frase, la comicidad de efectos verbales y prosódicos no se consiguen más que con un instinto natural dentro o con una profesión tan sabia que es ya instinto."[203]

En opinión de Francisco Umbral:

> "Fernando lo ha puesto todo y ahí está, puesto que la obra, pareciendo monologante y lineal, no es nada apta para el teatro, y menos en fórmula de monólogo.

[202] "Véanlo vuestras mercedes", *La Vanguardia*, 14.IX.1991.

[203] "Vive Lázaro de Tormes", *El País*, 26.IV.1992.

> Sólo la picardía de este gran pícaro en pícaros que es Fernando Fernán-Gómez consigue un delicioso y deslumbrante recital escénico a partir de novela tan remetida en la literalidad.
>
> [...] El primer acierto de Fernando Fernán-Gómez es intuir las posibilidades teatrales de texto tan literario como *El Lazarillo*. El segundo acierto, reforzar sabiamente esas posibilidades, hasta hacemos olvidar que estamos "viendo" un libro y no una comedia."[204]

En la versión dramática de *El Lazarillo* Fernán-Gómez se enfrentó con el enorme problema de transformar una narración, propia de la forma novelesca, a la forma dramática, en la que lo normal no es que el protagonista cuente su vida, sino que la viva. Labor para la que pensamos que fue decisiva su experiencia como actor y director teatral, sobre todo en lo que se refería a la aguda combinación entre los episodios en los que el pícaro habla con el público y aquellos otros en los que lo narrado se convierte en acción.

Además, el texto debía llegar plenamente al público, para lo cual realizó una magnífica obra de adaptación del lenguaje (José Monleón escribiría en su crítica: *"Versión: las epístolas se convierten en un lenguaje directo; el castellano viejo, en un castellano de hoy teñido de los elementos arcaizantes, que permiten, a la vez, situar la obra en el pasado y entenderla en el presente"*[205]), donde se observaba realmente la valía del autor-adaptador, convirtiendo un protagonista del siglo XVI en un personaje cercano al público de hoy, en un personaje popular.

De ahí también que le interese especialmente la humanidad de una figura como la de Lázaro de Tormes. En este sentido, es curioso que Emilio Mona afirmara en su crítica para *ABC* que el trabajo realizado por Fernán-Gómez connotaba una mayor atracción por el personaje de Lázaro que por la propia novela:

> "...Fernán-Gómez siempre sintió una especial predilección más por el personaje de Lázaro que por el libro en sí. Quizá en ello influyó siempre su calidad de actor y, si se observa analíticamente el

[204] "Un genio", *El Mundo*, 25.IV.1992.

[205] "*El Lazarillo*, de Fernán-Gómez", *Diario 16*, 28.IV.1990.

> trabajo realizado, comprobaremos que lo que ha hecho es, precisamente, una traducción actoral y no una adaptación teatral."[206]

Por último, cómo no mencionar también entre las dificultades un problema relacionado más directamente con el actor responsable, en el sentido de que, planteada la versión como de un solo personaje, éste debía interpretarse no sólo a sí mismo (Lázaro y Lázaro-niño) sino a todos aquellos que se encuentran con él (morito, padrastro, ciego, madre, clérigo, vecino, ensalmadora, beata, escudero, escribano, alguacil de Toledo, vecino de Toledo, vecina, bulero, cura, alguacil, pueblerino, pueblerina, arcipreste y mujer). Fernán-Gómez hacía referencia a la fórmula clásica del bululú, donde el verdadero encanto de la representación consistía precisamente en que un solo actor representara narraciones en las que se incluían muchos personajes distintos.

De nuevo, el autor apostaba, pues, por el teatro de texto, por el actor, y también por el espectador[207].

El reto, en cualquier caso, era un desafío de interpretación, y nunca mejor satisfecho que a través del actor Rafael Álvarez, "El Brujo", que recibió a lo largo de los cuatro años de representaciones magníficas críticas.

En 1992 Fernando Fernán-Gómez decide crear su propio personaje literario y se estrena *El Pícaro. Aventuras y desventuras de Lucas Maraña*. Una comedia que no se atiene del todo a los cánones literarios del género picaresco, pues esta vez sí busca de manera evidente la complicidad del público, hasta tal punto que los guiños al espectador forman parte de la historia que se representa. El anacronismo hace del personaje de Lucas Maraña un intermediario entre el pasado y el presente, en una continua comparación entre nuestra sociedad y los aconteceres de los siglos XVI y XVII.

Ya en el Prólogo el protagonista inicia su soliloquio con el público y comenta:

---

[206] "Fernando Fernán-Gómez presentó con éxito su *Lazarillo de Tormes*, *ABC*, 12.VII.1990.

[207] En el texto cedido por Pentación, "*Lazarillo de Tormes*. Versión teatral para un solo personaje, de F. Fernán-Gómez", se indica la sobriedad escenográfica, *"un escenario vacío"*, y los escasos útiles de escena: una corneta, un arca, un cayado, un poyete o banco de piedra. Un montaje confiado, pues, absolutamente al texto y al actor.

"... Una parte enorme, enorme de España sí tenía hambre, hambre, ¡hambre! Es verdad. Imagino que en estos tiempos de ustedes aquella injusticia o mal azar se habrá remediado por el colosal adelanto de las ciencias y la buena voluntad de los cristianos, pero en aquellos mis tiempos, como les digo, una parte enorme de España tenía ¡HAMBRE! y otra parte pequeña, pequeñita de España no lo tenía."

y continúa su relato:

" Dieron algunos escritores y otros estudiosos de los escritores en llamamos pícaros [...]. Yo estoy en ese saco por ser poco habituado al trabajo permanente; de ninguna manera hubiera querido ser lo que ustedes llaman "obrero cualificado", aunque dichos habilidosos esclavos -pringados dicen ahora, ¿no?- cuenten con mi admiración y respeto. En la sociedad que ustedes con el paso del tiempo han establecido sí me hubiera gustado ser "hijo de obrero cualificado". ¡Eso ya es otra cosa!"

Al finalizar el cuadro VIII, Lucas Maraña vuelve a dirigirse al público:

"...De las habitaciones libres, el posadero dispuso el alojamiento de Alonso y yo en la que consideraba mejor, la que tenía vistas al camino real y era más amplia, ya que nosotros éramos varones y las hembras aún no habían iniciado esa confusa revolución que tan trastornados les tiene a ustedes..."

Fragmento que aprovecha para plantear también el que *"algunos de ustedes se preguntarán por qué pierdo tanto tiempo, con lo caro que está en sus tiempos, en estas referencias a la decoración..."*.

Alusiones directas que retoman el hilo novelesco y que aparecen de forma más o menos evidente a lo largo de toda la comedia. Es incluso el propio discípulo de Lucas Maraña, Alonso, quien, antes de desaparecer de escena, en el cuadro XII, comenta:

> "Dios quede con ustedes, curiosos espectadores del siglo XX. Alonso de Zamora se despide de este drama. No nos veremos más. Abandoné por segunda vez -o por tercera o cuarta, no lo sé bien- el mundo de la picaresca, que no llegó a parecerme del todo rentable, pues si todas esas veces caí en él fue más bien por resentimiento, por encono infantil, que por otra causa. Siempre pensé que el bienestar, el confort, ya que no el lujo, se hallaban por el camino de las finanzas, aunque era éste camino difícil de emprender..."

El autor mantiene, pues, el carácter autobiográfico que caracteriza el género, pero utilizando también esos recursos teatrales de distanciación que consisten, fundamentalmente, en dirigirse al público y romper la acción en primera persona.

Una complicidad que se advierte, asimismo, en el estilo de la prosa, en unos diálogos sabiamente construidos entre la coloquialidad y el arcaísmo, y que no son sino un claro ejemplo de su conocimiento del género picaresco en particular, y de la literatura clásica en general. En palabras de Francisco Umbral:

> "Fernando Fernán-Gómez sabe hacer muy bien esta prosa que trenza el hilo de oro de los clásicos con su propia escritura, llegando a una simbiosis que no tiene nada de pastiche, y sí mucho de creación a partir de la creación (Azorín y el citado Cela también consiguieron algo parecido, cada uno por su camino)."[208]

Para Eduardo Haro Tecglen, Fernán-Gómez

[208] "La España pícara", *El Mundo*, 28.XI.1992.

> "...es un erudito de esa terrible época española del hambre, del reparto de casi nada entre pocos ricos y muchos pobres; sabe utilizar el vocabulario arcaizante con la gracia del anacronismo ligero y bien empleado y con su sabiduría de hombre de teatro."[209]

Por último, el acercamiento al público se asegura también por la inevitable identificación con lo entrañable de un personaje que es perfecto arquetipo del eterno perdedor. Ya lo era Lázaro, "aprendiz de pícaro", y lo será su primo, compañero de aventuras y desventuras, Lucas Maraña, aunque quizá acentuando un tanto el dramatismo, por no decir la melancolía.

En este sentido, es curioso cómo algunas de las críticas del estreno supieron apreciar en el personaje de Fernán-Gómez un mayor acercamiento a los ideales imposibles de Cervantes que a los de Quevedo, llegando incluso a hablar de un *"pícaro quijotesco"*:

> "La pareja de pícaro-aprendiz, maestro-discípulo, idealista y zampabollos, viene a ser otro "Quijote" con "Sancho" que desfallece en la cama de un convento, abandonado de su escudero dedicado a las finanzas, con la intención de hacerse lego para así poder comer. "Lucas Maraña" no tiene nunca suerte, pierde una y otra vez y siempre de cada trapisonda extrae una conclusión positiva para autocomplacerse."[210]

Tan entrañable resultaba Lázaro como Lucas Maraña, precisamente por su carácter de personaje idealista poco pendenciero, de personaje enamorado de la luna, cuya filosofía de la vida no era otra que la de gozar de la enorme libertad de no poseer nada (en algún momento llega a confesar que vivió muchas de sus aventuras de pícaro sólo por el deseo de contárselas a su amigo el hermano portero). Haro Tecglen llegaba a definirlo como "libertario" (recordemos que ya Vidal Estévez nos hablaba del "higiénico anarquismo" presente en la novela picaresca española[211]):

---

[209] "Hambre y melancolía", *El País*, 28.XI.1992.

[210] Jesús Vigorra, "Un pícaro quijotesco", *El Correo de Andalucía*, 10.IX.1992.

[211] Véase I.5., pág. 228.

> "No sé si será mi propio mesmerismo el que me hizo ver en el saludo de Fernán-Gómez al público, con las dos manos estrechadas sobre su cabeza, el de los antiguos -y, ya se ve, no tan antiguos- anarquistas; y esta acracia se revela en todo el texto, que es, más que libre, libertario."[212]

Enrique Centeno como *"canto a la libertad"*:

> "Lo quiera o no su autor, este texto es un canto a la libertad, como lo fue en su momento la novela picaresca desde *El Lazarillo*, a mediados del siglo XVI, porque el desheredado, el marginado, vivía igual en la aparente opulencia de Felipe II que en el consumismo de este fin de milenio."[213]

Especie de personaje antológico del que Fernán-Gómez ya había dado excelentes muestras en la dirección e interpretación de la serie *El Pícaro*, Lucas Maraña es un personaje creado a partir de trazos sacados de la novela picaresca del siglo XVI y del teatro barroco. Así, comparte y padece la misma lacra endémica que hizo nacer la picaresca, y que igualmente inicia y cierra la obra teatral de Fernando Fernán-Gómez: el hambre, en una sociedad dividida entre los que comían y los que luchaban para sobrevivir.

Lorenzo López Sancho, en su crítica para *ABC*, consideraba que la obra de Fernán-Gómez apenas explicitaba aquel sentido satírico y crítico de los pícaros emblemáticos de nuestra literatura, incluido *El Lazarillo*, a pesar de lo cual, la representación inducía

> "...a cierto amargo sentimiento de que secretamente se denuncia un presente, el nuestro, en el que viene a decirnos que ahora, como hace cinco siglos, somos un pueblo de hambrientos, de hampones, de aventureros míseros..."

[212] "Hambre y melancolía", art. cit.

[213] "La España hambrienta", *Diario 16*, 28.XI.1992.

y añade:

> "...aunque no se puntualice que en aquellos siglos España era el más grande imperio del mundo, descubría mundos nuevos, navegaba de oriente a occidente uniendo por vez primera los caminos de la Tierra, teníamos un glorioso Siglo de Oro y que en fin de cuentas la misma novela picaresca era más el resultado de la fantasía creadora de tipos humanos que serían imitados por otros pueblos en copias tan ricas como la del *Gil Blas de Santillana*, de los franceses."[214]

Una opinión que también parecía elucubrada desde la *"fantasía creadora"* de López Sancho y que, en cualquier caso, no era compartida por un autor como Fernán-Gómez, que considera, como hemos visto, que el género picaresco *"nace de una realidad histórica"*; que, además, dicha realidad parece haberle servido siempre como fiel estímulo; al cual podríamos definir incluso como autor realista-memorialista, y que, por otra parte, ha sido un escritor totalmente alejado de los tópicos y las convenciones universalmente aceptadas. En definitiva, Fernán-Gómez ha sido una apuesta clara por el sentido común, por la coherencia y el humanismo, cualidades que no sólo se reflejan en el conjunto de su obra, sino en sus propios personajes. En el caso del pícaro, éste poseía, además, el enorme atractivo de haber sido creado con el arte, esto es, de estar a medio camino entre la ficción y la realidad.

En el último párrafo del programa de mano realizado con motivo de la representación de la obra, escribía el autor:

> "Y sin olvidar que todos, creadores de los siglos XVI y XVII, autor beneficiario del siglo XX, director, auxiliares, cómicos y espectadores, pueden tener el alma y la imaginación en las nubes, pero los pies siempre en el suelo."

[214] "*Lucas Maraña* el nieto teatral de los pícaros de los siglos de Oro", *ABC*, 28.XI.1992.

Lógicamente, el personaje de Fernán-Gómez aparece exento también de teorías moralizantes, y su manera de vivir es, tal y como indicaba Haro Tecglen, la de un libertario, que no posee nada y que tampoco hace nada:

> "...como el trabajo empezaba a escasear, no queríamos quitárselo a otros. Además, hay que respetar las vocaciones. Tanto respetábamos las vocaciones de ebanista, albañil, curtidor, tonelero, como la de sicario, o sea: asesino a sueldo; huíamos de las cuchilladas, no porque tuviéramos en mucho las vidas ajenas, sino porque es trabajoso matar y aprender a defenderse." (Prólogo)

Siendo su pereza, el *"vicio más visible"* y *"el que menos daño causa al prójimo"*, una muestra más del escepticismo con que enjuicia las pasiones terrenales.

Lucas Maraña es, como todo pícaro, y como el antihéroe de *La vida por delante* o de *El malvado Carabel*, como los personajes de *Las bicicletas son para el verano* o *El viaje a ninguna parte*, como el protagonista de *El vendedor de naranjas* o *El mar y el tiempo*, un hombre *"maltratado por la vida, pero que todavía no ha perdido del todo las esperanzas"*, que es tal y como lo caracteriza Fernán-Gómez al comienzo de la comedia.

Con su adaptación teatral de *El Lazarillo* y con su obra *El Pícaro. Aventuras y desventuras de Lucas Maraña*, Fernán-Gómez se apoyaba, de nuevo, en las raíces del teatro popular, inspirándose así en lo que había sido el fundamento tanto de su concepción literaria como cinematográfica (en su doble vertiente de realizador y actor): la comunicación con el público. Recordemos, a este respecto, cómo Fernán-Gómez ha reprochado siempre a las corrientes vanguardistas no ya que avanzaran de espaldas a la realidad, sino de espaldas al propio público, o cómo, por otra parte, él mismo ha definido la claridad de conceptos como una de las más firmes aspiraciones de su estilo literario[215].

Pensemos también que nuestro autor nunca ha aceptado del todo la interpretación crítica según la cual sus películas *El mundo sigue* (1963) y *El extraño viaje* (1964) eran consideradas sus productos más personales, cuando, obviadas las presiones y las

[215] Véase F. Fernán-Gómez, "Aclaración obligada", Sección "Impresiones y depresiones", *El País Semanal*, 5.VIII.1990.

circunstancias que lo apartaron de esa línea oscura tan cercana -y tan genial- al humor negro y al esperpento, él parecía decantarse por cualquier otro de sus films, especialmente *La vida por delante* (1958) y *La vida alrededor* (1959).

De hecho, lo que sí podemos considerar como su línea más personal son los trabajos en los que ha logrado compaginar sus propios gustos y los gustos del público mayoritario. Es curioso, incluso, cómo él mismo parece reconocerse más en lo que ha denominado la *"dorada medianía"*:

> "En esta dorada medianía, quien ame verdaderamente el oficio de director de cine, o el de escritor cinematográfico o el de actor, puede serenamente realizar su obra, vivir de lo que le causa placer, pasar su tiempo en lo que le produce gozo, sin verse constantemente rechazado, como los que no son medianos, sino inútiles, ni tener que cargar con la tremenda responsabilidad del gran éxito en cada nuevo trabajo."[216]

Un reconocimiento que sólo ha llegado con el paso de los años:

> "En los años centrales de mi polivalente carrera, cuando el muñeco de feria debía haber estado en su plenitud, muchas veces tuve la impresión de ser uno de aquellos profesionales desdichados de los que he hablado antes, los que iban por los cafés con el guión bajo el brazo, o se pasaban las horas muertas en las mesas del triste paro de los actores o esperaban como un inverosímil maná la llegada de un productor desorientado que les encargase dirigir una película. En fin, uno de aquellos a los que no se los aceptaba en la dorada medianía, sino que se les exigía el triunfo permanente. Como digo, esa sensación me asaltaba hace tiempo; ahora, los leves soplos de serenidad y frialdad de juicio que traen los años me hacen ver que sí, que sí me habían admitido en ella y que, afortunadamente, aunque sin percibirlo con total

[216] "Las adaptaciones literarias en mi experiencia profesional", en *Desde la última...*, ed. cit., pág. 134.

claridad entonces, y ahora con plena conciencia de ello, se me ha permitido siempre desenvolverme en esa dorada medianía."[217]

No es casual que, por ejemplo, al mencionarle la extraordinaria calidad artística de *El extraño viaje*, una película a la que podemos considerar claramente como *"film de minorías"*, al menos en la época en la que fue realizada, Fernán-Gómez se apresura a limitar su responsabilidad como realizador de un guión ajeno (cediéndola en este caso a Manuel Ruiz Castillo y Pedro Beltrán, autores del magnífico guión); y, en otras ocasiones, cuando se ha dejado llevar exclusivamente por los gustos del público, por el producto comercial sin mayores aspiraciones, el resultado ha sido demasiado pobre, sin conseguir tampoco cumplir las expectativas del realizador-autor y rompiendo tanto las expectativas de buena parte del público como de la casi totalidad de la crítica, la cual se ha debatido constantemente entre las teóricas justificaciones o los simples improperios.

Esta afirmación, como sabemos, sólo tendría validez en el caso del autor y del realizador, pues en el del intérprete, Fernán-Gómez ha sido siempre una figura reconocida, un actor popular admirado y respetado, incluso en los trabajos de más baja calidad artística.

Que *Lucas Maraña* y la picaresca en general era una opción por el teatro popular era evidente en el mismo alegato que Fernán-Gómez escribía a propósito del estreno de la obra; casi un alegato también a favor de su propio teatro y su propia literatura:

"Lejos está la picaresca española, y por lo tanto la pretensión de este modesto escrito literario-teatral, del teatro poético que floreció a finales del pasado siglo y comienzos del que ya se despide. Lejos también de los experimentos de la llamada "vanguardia", cuyo tinte intelectual es inevitable. Lejos del didactismo dogmático de Berthold Brecht y secuaces.

El género pintoresco, epistolar en su inicio con *Lazarillo de Tormes* y que en esta ocasión se pretende teatralizar, podría ser, si alguna vez se acertase a llevarlo a buen fin, un género teatral del pueblo y para el pueblo. En el que los personajes serían personas, y que nunca incurriría

[217] *Ibidem*, pág. 138.

en recursos de farsa -que podrían sentar tan bien a Molière-, ni en expresionismos muy a lo siglo XX, tan adecuados para dramaturgos de Alfred Jarry en adelante y para los hoy ya clásicos del teatro del absurdo.

Del hambre, de la pereza, del afán de medrar sin mucho esforzarse, de las heridas justa o injustamente recibidas, los pícaros y los autores de la picaresca, ya que no una fiesta, que eso es imposible, quisieron hacer una diversión, una fuente de risas, un gozo. Y eso mismo pretenden el autor y el director y los cómicos y los demás partícipes de este espectáculo con la colaboración principalísima de los espectadores."

III. 4. EL ESCRITOR AUTOBIOGRÁFICO

Bajo este epígrafe se incluyen los textos escritos y publicados por Fernando Fernán-Gómez como autobiográficos: su *Diario de Cineccità* y sus memorias, *El tiempo amarillo*, aunque citaremos también, brevemente, las catorce poesías que componen *A Roma por algo*.

III. 4. 1. La vieja Roma: *Diario de Cineccità* y *A Roma por algo*

Tras la primera novela de Fernando Fernán-Gómez, *El vendedor de naranjas*, será el ámbito cinematográfico el que conozca de nuevo sus siguientes tentativas en el campo de las letras. Mientras cumple sus compromisos profesionales en Roma a principios de los años cincuenta, escribe el *Diario de Cinecittà*, un encargo de Manuel Suárez Caso para la *Revista Internacional de Cine*, y sus primeros y únicos poemas publicados hasta la fecha, *A Roma por algo*.

En el *Diario*... Fernando Fernán-Gómez se ceñía a cuestiones cinematográficas relacionadas con la película de G.W. Pabst en la que él intervenía (*La voce del silenzio*, 1952) y hacía referencia a diferentes vicisitudes sobre el rodaje y la gente que conoció y con la que trabajó durante su estancia en Roma. Quizá lo más interesante sean esos párrafos en los que Fernán-Gómez se detiene en reflexiones más personales, especialmente al expresar sus dudas,

la inseguridad que parece invadir su destino profesional, e incluso su propia vida. Reproduzcamos, aunque prolijo, el siguiente párrafo:

> "Ya veo. Ya voy viendo en qué consiste el estado de ánimo de mi joven jesuíta [Marco Revere, el personaje interpretado por Fernán-Gómez]. Como siempre, le sucede lo mismo que a mí. Como le sucedía al seductor inventado por Diego Fabbri y al misógino *Capitán Veneno*. El joven jesuíta quiere abandonar el convento, pero no está muy seguro de quererlo. ¿No pienso yo lo mismo hace más de un año respecto a mi profesión y cada vez más intensamente? El joven jesuita no comprende para qué sirve; sospecha que no sirve para nada. ¿Acaso no sospecho yo lo mismo cuando reflexiono sobre la estupidez de mi trabajo y la insulsez de mi vida cotidiana? ¿No he estado yo tentado, en estos últimos meses, a abandonarlo todo, incluso mi trabajo y mi familia? El jesuíta se siente incapacitado para el servicio que de él se espera, exactamente como me siento incapacitado yo. Pero piensa si esto no será una disculpa que le presente al demonio para incitarle a satisfacer su ansia de mundo. Yo entiendo muy bien lo que es eso. Y uno, en esa crisis, está en el centro del miedo, y es miedo lo que se siente al aceptar un nuevo contrato que le liga a la estupidez por dos interminables meses y es miedo lo que se siente cuando se rechaza el contrato. Y miedo cuando uno se cruza con la mirada familiar o cuando pasa por delante de un crucifijo o de la celda del Padre Superior. El joven asistente en crisis pregunta al Superior, que le exhorta a cumplir su misión: "¿Es una orden?" Y ¿no voy yo preguntando eso a todas mis cosas, a toda mi familia y a todos mis recuerdos?."[218]

Dudas entre las que se revela también, cómo no, el escritor frustrado:

[218] F. Fernán-Gómez, "Diario de cinecittà", *Revista Internacional del Cine*, núm. 6, (Noviembre, 1952), pág. 64.

> "Cuando el año pasado estuve en Nueva York y me encontré encerrado en mi habitación del hotel, sin permiso de las autoridades norteamericanas para pasear por las calles y ver los escaparates, pensé que para lo único que aquella ocasión era buena era para escribir una bella carta a los amigos literatos del Café de Gijón. Eran seis horas largas de encierro y soledad. Por mi ventana se veía sólo un alto patio, geométrico y carbonizado que me recordaba mucho los grabados socialistas que hay en una enciclopedia que tenemos en casa. Yo no podía hacer nada, pero traté de hacer un poco de todo: me bañé en Nueva York, me afeité en Nueva York, me duché en Nueva York y lloré un poco frente al espejo en Nueva York. Luego comencé a escribir una bella carta. "Señor don José García Nieto. Café de Gijón. Madrid. Querido amigo." Y no se me ocurrió nada más. Aquello que yo creía angustia quizá no era más que pena, o menos: fastidio. O una simple insatisfacción privada. No sé. La verdad es que Nueva York, la soledad, la clausura, no se me transformaban en palabras y me afirmé más en mi sospecha de que esto de escribir no es en mí más que una manía."[219]

Paradójicamente, ésta es la misma actitud con la que el autor emprende la composición de *A Roma por algo*[220]. Cuando en 1984 Juan Tébar preguntó a Fernando Fernán-Gómez por qué no había vuelto a escribir poesía, la respuesta fue:

> "Si la he vuelto a hacer ha sido de forma totalmente privada, y al juzgarla poco tiempo después nunca me ha parecido que tuviera la altura mínima para merecer publicarla. Tampoco la hubiese publicado

[219] Ibidem, pág. 65.
Dos días antes de dicha reflexión, en el texto correspondiente al 11 de junio de 1952, Fernán-Gómez ya había escrito en su diario: *"Tengo la impresión de que este diario no puede interesar a nadie..."*. *Idem*.

[220] Acerca del título, Fernando Fernán-Gómez comentó a Juan Tébar: *"Es una especie de paráfrasis de la célebre frase* A ROMA POR TODO. *Yo no iba "a por todo"... pero "algo" sí quería..."*. *Fernando Fernán-Gómez, escritor...*, cit., pág. 85.

aunque hubiese tenido esa altura, porque aquella vez fue sólo porque iba a la tertulia y porque esa revista, que dirigía García Nieto [*Poesía Española*], se hacía prácticamente en esa tertulia..."[221]

Lo dilatado de la estancia en la capital italiana lo sumió en un sentimiento de nostalgia, de soledad, evidente tanto en el *Diario*... como en estos catorce poemas escritos desde el barrio romano de Parioli. Poemas evocadores de la vieja Roma ("Roma", "Parioli", "Amanecer en Parioli", "El recuerdo", "El retorno"), dedicados a su hijo ("El milagro"), a su abuela doña Carola ("Recuerdo"), pero, sobre todo, invadidos por la melancolía:

"¡Qué pena saber que el cielo
está vacío!
¡Qué pena que los amigos
estén tan lejos!
Y que detrás de esas paredes
se hable el italiano.
Y que las bellas mujeres
no se adornen para mí."[222]

En los últimos versos de "La canción" escribía:

"¿A quién cantar cuando amanece?
A ti, claro, soledad,
con tus ojos transparentes."[223]

Poemas entre los que de nuevo es posible encontrar en el recuerdo el mejor motivo de inspiración:

[221] *Ibidem*, págs. 86-87.

[222] "Pena". *A Roma...*, ed. cit., pág. 13.

[223] *Ibidem*, pág. 22.

"Se me viene España de pronto como un río,

y mi calle,

y mi barrio,

y mi muriente juventud,

y mi irremediablemente cercana infancia.

Me entran por la desesperanzada ventana

de mi soledad,

como un río,

como un río que se desaborda

en está ciudad desconocida."[224]

III. 4. 2. Las memorias: un testimonio plagado de recuerdos

Fernando Fernán-Gómez dedica muchas páginas de sus memorias a preguntarse si debía o no haberlas escrito, si su vida reunía el interés suficiente como para despertar la curiosidad del lector y, por tanto, para ser relatada públicamente. De hecho, existe todo un capítulo, el IV, en el que el autor expone muy por extenso todas estas inquietudes sobre la composición del texto e, indirectamente, sobre el género autobiográfico.

Como él mismo confiesa, es ya una vez iniciado el trabajo cuando empieza a planteársele la duda de que, posiblemente, se ha precipitado, según sus propias palabras, *"al proponerme llevar a cabo algo que en realidad no sabía lo que era"*:

> "La idea de plagiar una autobiografía es totalmente descabellada, entre superrealista y borgiana; y aunque ha pasado por mi imaginación, la he aceptado como posible tema para un cuento fantástico, pero no como ayuda en este trabajo. Por ello no siento rubor cuando confieso que al enfrentarme con la preparación y posterior redacción de estas páginas he leído, o releído, unos cuantos libros de memorias de otras personas. Me siento libre de sospechas."[225]

---

[224] *Ibidem*, pág. 23.

[225] *El tiempo...*, I, pág, 77.
En lo sucesivo, las citas textuales de las memorias irán acompañadas únicamente del número de página, de acuerdo con la citada edición.

Suspendió entonces la redacción de las memorias, y se dedicó a leer y releer algunos libros del género: *Mi vida*, de Giambattista Vico; *Mi vida*, de Diego de Torres Villarroel; *Poesía y verdad*, de Goethe; *Mis recuerdos*, de Massimo d'Azeglio; las "autobiografías" de Stuart Mill, Chesterton y Charles Chaplin; *Confieso que he vivido*, de Pablo Neruda; las "memorias" de Casanova, Fouché y Azaña; *Años de penitencia*, de Carlos Barral; *Mi vida*, de Ingrid Bergman; *A libro abierto*, de John Huston; *Coto vedado*, de Juan Goytisolo; *Memorias*, de Alec Guinness; *Bailando en la luz* y *Lo que sé de mí*, de Shirley McLaine; *Memorias de una estrella*, de Pola Negri; *Lauren Bacall, por sí misma*; *Confesiones de un actor*, de Laurence Olivier.

La primera clasificación que se le ocurrió fue agrupar a todas estas personas en ricos y pobres, de forma que tan sólo Giambattista Vico, Diego de Torres Villarroel, Charles Chaplin y Pablo Neruda quedaron incluidos en la segunda lista, compartiendo sus orígenes humildes. De ellos cuatro, únicamente el pensador italiano jamás conseguiría salir de la pobreza. El resto de los textos autobiográficos habían sido escritos, pues, por triunfadores, por ricos de cuna y por los que consiguieron serlo con el paso de los años.

Ante este cúmulo de datos, la pregunta de Fernán-Gómez era la siguiente: *"¿Tendría lectores la autobiografía de un hombre que no fuera un triunfador?"*:

> "Puede tenerlos, indudablemente, la de un fracasado -a la cabeza de la inacabable lista podemos poner a Napoleón Bonaparte-, siempre que antes de su fracaso haya conocido la gloria. Pero las memorias de un hombre corriente, más bien pobre, que no haya salido de la pobreza, ¿se han publicado alguna vez? (I, pág. 85)

Una reflexión que le servía para, seguidamente, plantear respecto a sí mismo:

> "¿Soy un triunfador? ¿Soy un fracasado? ¿Puede interesar a alguien la vida de un hombre que nació hijo de cómicos y que al llegar a la edad de la jubilación sigue siendo eso, un cómico? En la segunda mitad de este siglo un actor que sólo muy excepcionalmente ha salido de su país -un país pobre y aislado como España-, aunque en él haya obtenido elogios, beneplácitos y galardones, ¿no es un fracasado? ¿O es un

> triunfador porque el cuarto de estar en que se desarrolló buena parte de su infancia medía seis metros cuadrados y el de ahora mide ochenta? Es necesario o, por lo menos, muy conveniente, al poner manos a la obra, saber si va a ser lamentosa como la de Giambattista Vico o exultante como casi la de todos los demás. Pero la respuesta a la cuestión no es fácil. Casi podría afirmarse que vale la pena realizar el trabajo para que éste pueda ser una indagación que nos ayude a resolver la duda." (I, pág. 85)

La modestia de Fernán-Gómez ya no nos coge por sorpresa, y aunque considera que fue decisiva para la redacción de sus memorias el libro *Memorias de un hombre sin importancia* (un regalo de José Luis García Sánchez aproximadamente un año antes de la publicación de *El tiempo amarillo*), debemos pensar también que en este caso nuestro autor no se limita a rechazar elogios que considera desmedidos o a empeñarse en convertirlos en alabanzas colectivas, porque lo que está haciendo no es redactar sólo su propia vida, la del reconocidísimo actor Fernando Fernán-Gómez, sino la de un cómico español que, como tantos otros, ha dedicado más de la mitad de la vida a su trabajo, y que compara su éxito -y su vida con la de otros grandes maestros de la escena mundial:

> "Nosotros, los actores, como los pintores, los músicos, luchamos durante años y años, esperamos, aprendemos, realizamos trabajos secundarios que se nos antojan insuficientes, hasta que un día a los más afortunados les -o nos- llega el éxito. Otros lo siguen esperando durante toda su vida. Lo singular de la situación de los actores afortunados en España es que después de alcanzado lo que en apariencia es el éxito, nos vemos obligados a seguir esperándolo. Esta situación podría ser la razón suficiente para no llevar a cabo esta autobiografía, puesto que las memorias de los que no han logrado triunfar no parece que le interesen a nadie. Pero, por otro lado, quizás no sería del todo erróneo pensar que en esa situación de permanente espera pueda consistir su peculiaridad, su interés o una mayor emoción del relato. En fin, ya metido en faena, me conviene aceptar este segundo supuesto." (I, pág. 88)

El tiempo amarillo no podía ser una simple autobiografía ya que su autor ofrece el relato de su vida, con todas sus circunstancias, su historia, sus compañeros de viaje, a todos los cómicos que, como él mismo, tratan de averiguar si el éxito existe realmente, o si es tan sólo una cruel invención creada para las grandes estrellas hollywoodienses:

> "Si las autobiografías que se publican son casi siempre -recordemos la excepción de Giambattista Vico- biografías de triunfadores, y en España, en el mundo del cine y el teatro, no existe esa clasificación de una manera categórica, los lectores y yo habremos de afrontar la autobiografía de un profesional que no refiere las diversas etapas que le condujeron al éxito ni cómo éste hizo posibles sus trabajos posteriores y le situó en una de las capas más altas de la sociedad, sino que indaga qué es el éxito, trata de comprobar si existe en realidad o si no es más que una fantasmagoría y, en última instancia, intenta averiguar si él lo ha obtenido o si en el momento de poner fin a este trabajo está a punto de obtenerlo o debe renunciar a él definitivamente." (I, pág. 88)

Éste es un proyecto que Fernán-Gómez llevaba en mente desde hacía mucho tiempo -él mismo recuerda haber tomado las primeras notas para la redacción de sus memorias en 1946 (I, pág. 58)- aunque lo iría postergando porque su idea era escribirlo a partir de los cincuenta años. En una entrevista concedida a Soledad Alameda para *El País Semanal*, comentaba:

> "Desde que tenía más o menos treinta años pensé que podía ser interesante para unos determinados lectores que yo escribiera mi vida. Pensé entonces que terminaría haciéndolo a los cincuenta años. Era por creer que a esa edad podría explicar cómo es la vida de un triunfador, de una persona de éxito en la rama del espectáculo. Existían numerosos ejemplos de autobiografías, todas ellas de triunfadores, como es lógico, y yo, a los treinta, pensaba que, pasados unos años, podría interesar a los lectores por lo que yo creo que les interesa de las autobiografías: saber de qué medio se ha valido el autor o en qué medida le ha ayudado

> el azar para alcanzar ese éxito que casi todo el mundo sueña. Lo que ocurre es que yo, en vez de escribir mis memorias a los cincuenta, lo fui prolongando por esa duda que tú señalas, por la inseguridad. Porque tenía la duda de si yo era o no una persona de éxito y si, por tanto, mi biografía tendría interés.[226]

Si finalmente Fernán-Gómez decide enfrentar la tarea pasados los sesenta (la obra se publica ya en 1990), es, no por haber encontrado el estímulo suficiente, por hallarse *"en la cumbre de toda buena fortuna"*, sino, sencillamente, por una necesidad imperiosa de recordar que se ha ido acrecentando con el paso de los años, y que el autor satisface cada vez más a través de la escritura, de la literatura:

> "Los recovecos de la memoria y de la desmemoria son inescrutables y todo lo que no recordamos es como si no hubiera sucedido. Quizás deberían todas las personas tener en determinado momento de su vida una necesidad tan acuciante de rememorarla como ésta que tengo yo ahora, para que la vida no fuera pareciendo momento a momento a una muerte." (II, pág. 38)

Por otra parte, también comentábamos que este mismo capítulo, titulado "Vidas paralelas", planteaba la esencia de un problema teórico que el autor irá desarrollando a lo largo de toda la obra.

Al citar la clasificación de los autores de autobiografías entre pobres y ricos, Fernán-Gómez reconocía que su excesiva afición a la riqueza, al lujo, a la buena vida, no era precisamente una actitud de la que enorgullecerse, al contrario, y que dicha confesión no le había resultado nada fácil, pero que casi la consideraba un deber desde el mismo momento en que aceptó el compromiso de contar su propia vida:

> "Bien sé que esta obsesiva afición a la riqueza, despertada a tan temprana edad, y rayana con la envidia mala, no es algo de lo que deba

[226] "Fernando Fernán-Gómez. La vida por delante", *El País Semanal*, 2.IV.1990.

> enorgullecerme, y si la consigno es porque el enfrentarse a unas memorias obliga a una relativa sinceridad. Aunque sean triviales como éstas, y no se acerquen a "confesiones", si no son más verdaderas que una simple conversación de sociedad, si no se trasluce que en ellas el autor está dispuesto a decir de vez en cuando algo que no estaría dispuesto a decir a todo el mundo en su trato cotidiano, poco derecho tiene el que las escribe a reclamar la atención del lector." (I, pág. 79)

¿Qué grado de verdad está dispuesto a otorgar el autor? Desde el momento que decide escribir unas memorias y no una autobiografía propiamente dicha, está desviando el punto de atención, ampliando el cuadro de mira, pues *"las memorias se constituyen en unas galerías parlantes en las que el autor, además de retratarse a sí mismo, pone en acción a los personajes que le rodean, [...] con el fin de que su propia historia sea comprendida y explicada mejor por aproximación a la* Historia*"*[227]:

> "He aquí la clave de las memorias: dar cuenta del *uno en los demás*, del *yo y lo que sucede*. Todo consiste en cambiar el objetivo de la cámara de filmación, en pasar de un primer plano de introspección subjetivista a una panorámica más amplia en la que tengan cabida tanto los demás hombres que conviven con el que se confiesa como los ámbitos sociales en los que éste se *articula*.[228]

En lo que respecta a su propia vida, desde un principio el autor plantea el relato como *"recuerdo de recuerdos"* (I, págs. 89 y 14l), y en ocasiones subyace la duda sobre la veracidad de alguno de los hechos narrados, a los que se considera más divagaciones rayanas en la invención o la sugestión que acontecimientos ocurridos realmente:

---

[227] José Romera Castillo, "La literatura, signo autobiográfico", en *La literatura como signo*, Madrid, Playor, 1981, pág. 43.

[228] *Ibidem*, pág. 40.

"...Recuerdo de aquella época que una niña con la que solía jugar en la escalera que bajaba al sótano, la hija de la portera, me gustaba muchísimo. Años después la evocaba con el nombre de Lucía. Siempre vestida de negro y con los ojos muy oscuros, pero sospecho que todo esto era una invención." (I, pág. 142)[229]

Acerca de "La batalla de Madrid", en plena Guerra Civil, comenta:

"En aquella época había traidores y leales; lo mismo ocurre ahora con los recuerdos, los sé. ¿Cuáles son fieles? ¿Cuáles me hacen traición? ¿Es o no es cierto que un tanque de los facciosos perdió el rumbo y llegó hasta la calle de Bravo Murillo, a doscientos metros de nuestra casa? Tendría que haber atravesado la Ciudad Universitaria, el Caño Gordo y el Campo de las Calaveras, donde íbamos a jugar los chicos del barrio meses atrás. ¿Lo soñé? ¿Sucedió realmente? ¿O es también una traición de la memoria? (I, pág. 205)

Suele suceder asimismo que limite el compromiso con el lector:

"...Al llegar a este punto debo relatar un episodio que he reconstruido posteriormente sobre la base de retazos de un lado y de otro, frases cazadas al vuelo, conversaciones medio secretas, y de cuya veracidad, por tanto, no puedo responder. Tengo a mi favor la ventaja de que a nadie puede importarle que fuera tal como lo cuento o de distinta manera." (pág. 115)

O en este otro párrafo:

"Por suerte, el compromiso que me he trazado no me obliga a la precisión y la objetividad exigibles a los historiadores, labor, además,

[229] Recordemos que Luisito, el joven protagonista de *Las bicicletas...*, también se sentía atraído por Maluli, la hija de la casera.

> para la que no estoy capacitado. Mi propósito, por el momento, es evocar algunas fugaces, ya muy desvanecidas, imágenes de aquellos años de muerte y disparate." (pág. 183)

Pero la simple llamada de atención cuando duda de la veracidad del relato apoya, sin duda, su sinceridad y el serio compromiso adquirido con el lector, además de confirmar la gran labor de documentación con que ha sido abordado el trabajo.

Tan sólo en un punto no transige el autor, y es en incluir un capítulo sobre su vida sentimental, a lo que le induce, según confiesa, *"la cobardía, los límites de mi sinceridad y el pudor, un pudor desmedido, incontrolable por mí mismo"*:

> "Sí he estado preparado desde hace mucho tiempo para hacer pública confesión de mis defectos, de mis vicios, pero no para divulgar mis desgracias, y en especial mis desgracias causadas por otras personas, por las mujeres, en el juego del amor. Envidio y admiro esa disposición, esa facilidad para descubrirse y descubrir a otros, que yo no poseo." (I, pág. 370)

Lo cierto es que este tipo de confesiones hubiera sido totalmente incongruente en una persona tan respetuosa como Fernán-Gómez y, al mismo tiempo, tampoco hubiera sido coherente con el tono general de las memorias. Lo que las mujeres influyeron en su vida profesional -que fue mucho- está debidamente referido en el relato, y eso es lo único imprescindible para conocer los veleidosos caminos del triunfo y lo caprichoso de la fortuna.

En lo que respecta a "lo otro y los demás", a los personajes y las circunstancias que le han rodeado, Fernán-Gómez les otorga la importancia que merecen desde el momento en que, como hemos dicho, opta por las memorias y no por la autobiografía. Consideradas un subgénero de la literatura íntima, las memorias estarían, de hecho, más acordes con su propia concepción del mundo, con el relativismo y el perspectivismo con que Fernán-Gómez analiza la realidad -tan alejado del puro egocentrismo- que con lo que Romera Castillo ha definido como la absoluta introspección subjetivista de la autobiografía. En las memorias, las circunstancias y el azar se erigen también en impulsos del destino y de la vida del hombre, contribuyendo a una visión escéptica y desengañada de la realidad.

La única intención que puede tener Fernán-Gómez para hacernos dudar de su propia vida, de lo trivial y desenfadado de sus confesiones es confundirnos. Ya sabemos que como actor y especialmente como autor ha hecho de sí mismo un personaje, ocultándose tras una máscara que la crítica ha luchado por desvelar, por reconocer y hacer visible y significante en todas sus contradicciones. Sin embargo, Fernán-Gómez ha sido, al mismo tiempo, un autor-actor que ha creado siempre desde sí mismo (cómo no pensar también en un escritor como Juan Marsé), que incluso ha convertido la memoria, el recuerdo, en parte decisiva del proceso creativo. De ahí que, al final, se decante por contar "abiertamente" su propia vida en un género testimonial, pero que lo haga con la suficiente picardía como para incluir un posible elemento de ficcionalidad. Así pues, en las memorias el autor mantiene asimismo un impreciso límite entre la verdad y la mentira, entre los sueños y la realidad, porque es el único modo de recordar y también la sola manera de conservar la propia libertad, y, con ella, el respeto que nos debemos tanto a nosotros mismos como a los demás.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

IV. CONCLUSIONES

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

De 1921 a 1995 han transcurrido setenta y cuatro años. De ellos, Fernán-Gómez ha dedicado más de cincuenta a una incesante actividad en el campo de las artes. Polifacético por excelencia, el autor-actor ha recorrido buena parte de la historia contemporánea a través de las más diversas y también más próximas manifestaciones artísticas. El mundo del teatro, del cine, la televisión, el periodismo y la literatura han participado de su vida y han ofrecido una peculiar visión del hombre y del artista.

En esa singular concepción y expresión del mundo la literatura ha jugado siempre un papel trascendental, hasta el punto de que sólo a través de ella es posible la comprensión global de su producción artística.

Los primeros años de actividad profesional fueron decisivos para su vida y para su trabajo, no sólo por la gente que conoció y por las inquietudes compartidas, sino por una época en la que el arte se vivía de manera diferente. La literatura parecía impregnar todos los aspectos de la vida, quizá porque su poder de transmisión, la palabra, formaba asimismo parte fundamental de la vida cotidiana. El humanismo seguía siendo una actitud vital y la relación entre las artes y los artistas, los creadores, era mucho más estrecha y dependiente. Las colaboraciones eran asiduas como también lo eran las transferencias. Todavía se dejaba sentir la agitación cultural con que España había despedido el viejo siglo y con la que se anunciaron constantes aires de renovación y de polémica; los ecos de una intelectualidad viva y abierta que había enriquecido la Edad de Plata.

El cine también formó parte de ese mundo en tanto que nueva expresión artística de la que los autores participaban plenamente. Los escritores viajaban a Hollywood a escribir guiones para la Metro o se lanzaban a la producción cinematográfica, y los cineastas, llámense Luis Buñuel, hacían la misma función que los hasta entonces llamados dramaturgos.

Hoy en día Fernán-Gómez continúa siendo uno de aquellos dramaturgos, y su trabajo también sigue siendo el mismo ya se realice en las tablas de un teatro o en los platós de cine.

De hecho, si sus obras no conocen género definido sino a lo largo del proceso de creación, es porque su manera de emprender la realización cinematográfica -como guionista y como director de proyectos ajenos- no difiere en gran medida de su experiencia como escritor, pues en ambos casos el punto de partida es el mismo: una creación literaria. Como dramaturgo concibe, por tanto, la creación artística en su globalidad, y lo hace además desde su propia concepción poética.

Si su vida escapa de todo apriorismo y asombra, precisamente, por la singularidad y la individualidad con que ha logrado huir del convencionalismo, su obra rechaza igualmente cualquier tipificación y clasificación pre-determinada. Su concepción del arte está, en efecto, lo más alejada posible del aburguesamiento y se define por la búsqueda incesante, por un íntimo desafío que se compensa con el placer de la comunicación. Su carácter abierto le brinda la posibilidad de múltiples influencias, con las que el autor se compromete y, al mismo tiempo, se distancia siempre en busca de su propia voz. Una toma de postura que en ocasiones ha sobresalido más por el fracaso que por el éxito, que ha dotado de heterogeneidad y discordancia al conjunto de su obra, pero que, en cualquier caso, nunca ha traicionado la coherencia intelectual con que el autor enfrenta la labor artística.

Como manifestaciones literarias se analizan -y censuran- sus películas (cuando él mismo ha definido su labor de realizador cinematográfico como el de un ilustrador de textos literarios); como teatro de autor se presentan también sus obras dramáticas, y como una personal fusión de vida y literatura se conciben sus ensayos y sus artículos periodísticos. En todo ello hay una elaboración de la realidad a través de la tradición literaria.

Sus referentes más inmediatos muestran igualmente una especial vinculación con la tradición. En cine, Edgar Neville, el neorrealismo italiano, Bardem y Berlanga configuran su horizonte más próximo y, con ellos, la posibilidad de que el sainete sea el modelo que entronque con la tradición. En el universo literario, a pesar del posible reduccionismo, sabemos que la trascendencia por el humor, la ironía y el puro ingenio, la habilidad para desbaratar el tópico y también la visión un tanto edulcorada del sainete y el costumbrismo conforman su visión de la realidad. De hecho, Fernán-Gómez siempre ha mostrado su predilección por Enrique Jardiel Poncela, Miguel Mihura, Alfonso Paso o Juan José Alonso Millán; en definitiva, por dramaturgos que, aunque distantes y distintos, compartían una misma

representación dramática de la realidad, asimilada y superada, en cualquier caso, de la dramaturgia arnichesca. Atracción también por escritores como Wenceslao Fernández Flórez, Ramón Gómez de la Serna, y todos aquellos autores abiertos a una nueva concepción del humor, incluidos los colaboradores de las revistas humorísticas que, como *La Codorniz*, tanto éxito tendrían en la época. A pesar de que hoy en día llamen la atención la ingenuidad de sus ocurrencias y devaneos cómicos, entonces constituían una alternativa inusual, una visión de la realidad algo más absurda e incoherente. La misma que adoptó Fernando Fernán-Gómez en alguna de sus películas (pensemos en un guión como *Yo la vi primero*, en el que Fernán-Gómez colaboró con Manuel Summers, Chumy-Chúmez y Arturo Ruibal).

Fernán-Gómez ha trabajado y se ha relacionado con gente muy diferente, sobre todo en lo concerniente a posicionamientos de tipo ideológico, pero eso nunca ha sido un impedimento, porque precisamente era gente que se encontraba muy cercana al público, y cuyas propuestas, fuesen o no transgresión de la estética realista, significaban, cuando menos, una elaboración de la realidad, una apuesta por la imaginación y el ingenio.

También resultaron fecundos sus contactos con los profesionales del cine, incluidos magníficos guionistas, como Rafael Azcona, Pedro Beltrán o Jaime de Armiñán, cuyo cine ha sido siempre, sin excepción, una evidente apuesta literaria (el mismo tipo de propuestas que un principio le llevó a colaborar con Manuel Suárez Caso o Manuel Pilares); y con directores de emprendedoras ideas, los cuales, como l "los telúricos", se aventuraron a realizar una firme propuesta de renovación formal en el cine español de los años cincuenta.

Una visión que Fernán-Gómez elabora también a través de su faceta de apasionado lector, de gran conocedor de la literatura contemporánea (citemos tan sólo, por significativa, su admiración por Azorín) y de la literatura clásica, sobre todo de nuestro Siglo de Oro, y, en concreto, de la novela picaresca.

Precisamente, de este género brota el mismo "higiénico anarquismo" y el escepticismo con que el autor ha creado su personaje cinematográfico más representativo, el perdedor que ha ido evolucionando y desarrollándose en sus propias películas como realizador, que incluso definirá su trabajo como intérprete, y que poblará las páginas de sus mejores creaciones literarias.

Ese personaje, el del antihéroe, es siempre un poco de sí mismo, al menos, eso es lo que Fernán-Gómez nos hace creer.

Por tanto, sus referentes literarios son siempre autores y directores con un marcado carácter popular, enraizados en la tradición. Autores, pues, con los que el cómico ha compartido siempre el afán por acceder al público, por entretenerlo o parodiarlo a través de sus propias costumbres, por comprenderlo en sus tachas y sus defectos y por satirizarlo con una suave ironía.

Como buen cómico, Fernán-Gómez tampoco ha estado nunca de espaldas al público. Cuando no ha conseguido conectar con los espectadores mayoritarios, que son siempre el destinatario de todas sus obras, ha sido porque el autor ha sobreestimado su capacidad de autocrítica o, por lo contrario, el público no ha respetado el carácter heterogéneo y poco convencional de su producción artística. Ha etiquetado al autor y se ha decepcionado y confundido con la falta de estilo y de unidad autoral con la que ha dirigido sus películas y ha escrito sus obras literarias. Sin embargo, Fernán-Gómez siempre parece haber cumplido sus propios objetivos, nunca se ha dejado influir ni ha hecho declaración pública de falsas expectativas.

La prueba más feaciente de que el autor está de parte del gran público es que siempre se muestra a sí mismo como ejemplo de sus vicios y sus virtudes. De ahí que hayamos podido rastrear la huella autobiográfica a través de todas sus obras, y aunque, en este sentido, es evidente que el pudor lo ha mantenido en una confusa y ambivalente posición entre la vida y la literatura, entre el hombre y el personaje, también es cierto que la impudicia es absoluta cuando confiesa sus debilidades, su posicionamiento ideológico o su inseguridad.

Como antihéroe se identifica con el pueblo y protagoniza parte de su pequeña historia, de ésa que parece no tener trascendencia más allá de uno mismo, pero que vertebra la historia común y colectiva.

Actor-escritor casi moralista, Fernán-Gómez únicamente posee una verdad: el relativismo. Sólo consigue ser filósofo de la vida cotidiana a través de su propia persona, consiguiendo desvelar así su faceta de agudo observador e ilustrador de vidas ajenas.

Actor-escritor memorialista, Fernán-Gómez ha hecho de su propia vida, de la experiencia vivida, un elemento sustancial de su producción artística. Por una parte, la

memoria, el recuerdo, se han erigido en constituyente trascendental del proceso creativo desde sus inicios como escritor, en esos artículos casi costumbristas con los que empezó escribiendo a finales de los años cuarenta. Un estímulo creativo que el autor considera fundamental a la hora de abordar el proceso de creación y que se suma, por otra parte, a una verdadera imposibilidad por desprenderse del pasado, y por la que su literatura se define como recreación de toda su vida. El escritor crea, por tanto, a partir de la abstracción de su propia vida, de su mundo, de sus experiencias, y lo hace siempre en un difícil equilibrio entre la imaginación y el recuerdo. Escribe, pues, a partir del recuerdo y sobre el recuerdo, desmintiendo y mintiéndose a sí mismo, tal y como el cómico interpreta a sus personajes.

Al mismo tiempo, el autor sustenta así un juego constante con el lector/espectador. La verdad y la mentira conforman su literatura y su existencia, haciendo de sí mismo un personaje literario al que el público se afana en desvelar, en intuir más allá del propio autor. Incluso en sus textos netamente autobiográficos, sus memorias, Fernán-Gómez se sirve del carácter selectivo de la memoria para sus fines. Así, *El tiempo amarillo*, en esa confusión entre la ficción y la realidad que el autor explicita en muchos momentos, se presenta desde un comienzo como un texto literario, en el que de nuevo el autor es la excusa perfecta para comentar el ambiente, las vicisitudes, las circunstancias y las personas que han compuesto toda una época. Se multiplican las visiones, y el perspectivismo es la opción que el autor brinda al lector, partícipe activo de la re-memoración del creador.

La complicidad con el espectador se busca por diversos medios. No es solamente un juego de semejanzas o un compromiso con la estética realista y con el personaje del antihéroe, sino que tiene su sentido también en el puro divertimento o en la apelación a la memoria histórica. Incluso formalmente, su transgresión del naturalismo y los diferentes recursos teatrales y/o cinematográficos con los que subvierte la diégesis narrativa favorecen también el contacto directo con el espectador o el juego literario ofrecido al lector.

Por último, es lógico pensar que la recurrencia temática de sus obras literarias -incluidas las cinematográficas- no es sino una consecuencia lógica de su concepción poética, de cómo el escritor memorialista se decanta siempre por los mismos temas, de forma que el cine, la farándula, el amor, el tiempo y la historia, son siempre, de una u otra manera, constante motivo de inspiración y reflexión.

En todo ello, sea cual sea el tema y el medio de expresión, no faltará alguna referencia a la experiencia vital, a todo aquello que ha ido conformando su vida y su trabajo, las personas, las circunstancias, las calles, los recuerdos.

Motivos suficientes y sobrados como para reiterarse, no sólo a él, autor y personaje de sus propias historias, sino a todos los que compartimos un trozo de la misma vida, como espectadores y como lectores de su representación, de la vida y la obra de un actor.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

V. BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

V. 1. BIBLIOGRAFÍA DE FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ

V. 1.1. FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ, AUTOR

V.1.1.1. POESÍA

A Roma por algo. Madrid, Separata de *Poesía Española* (1954); Madrid, Fernán-Gómez Arte y Ediciones, 1982.

V.1.1.2. NOVELA

El vendedor de naranjas. Madrid, Tebas (Cies), 1961; Madrid, Espasa Calpe (Selecciones Austral, 147),1986.

El viaje a ninguna parte. Madrid, Debate (Debate literatura, 32), 1990[4] (1985).

El mal amor. Barcelona, Planeta (Autores Españoles e Hispanoamericanos), 1987.

El mar y el tiempo. Barcelona, Planeta (Autores Españoles e Hispanoamericanos), 1988.

El ascensor de los borrachos. Madrid, Espasa Calpe (Espasa-Humor), 1993.

La Puerta del Sol. Madrid, Espasa Calpe, 1995.

CUENTOS

"El directivo", en *Cuentos de fútbol*. Selección y prólogo de Jorge Valdano. Madrid, Alfaguara, 1995.

V.1.1.3. TEATRO

Pareja para la eternidad. Madrid, *Acanto*, núm. 14 (1947).

*Las bicicletas son para el verano.*Madrid, Espasa Calpe (Selecciones Austral, 124), 1991[10] (1984).

La coartada. Los domingos, bacanal. Madrid, Espasa Calpe (Selecciones Austral, 140), 1985; Madrid, Antonio Machado (Colección Autores Españoles), 1987.

Lazarillo de Tormes. Adaptación. Valladolid, Castilla Eds. (Colección Campo de Marte, 4), 1994.

TEATRO INÉDITO[1]

Marido y medio. Comedia estrenada el 7 de junio de 1959 en el Teatro Gran Vía de Madrid.

Del Rey Ordás y su infamia. Comedia estrenada el 22 de agosto de 1983 en el Teatro Palacio del Progreso de Madrid.

Ojos de bosque. Comedia estrenada el 9 de julio de 1986 en la Plaza de la Almudena de Madrid, dentro de la programación de "Los veranos de la Villa".
Original mecanografiado cedido por la Fundación Juan March.

El Pícaro. Aventuras y desventuras de Lucas Maraña. Estrenada en el Teatro Central Hispano de Sevilla el 8 de septiembre de 1992.
Original mecanografiado cedido por Pentación S.A.

V.1.1.4. ENSAYO

El actor y los demás. Barcelona, Laia, 1987.

Impresiones y depresiones. Barcelona, Planeta (Documento, 227), 1987.

Historias de la picaresca. Barcelona, Planeta, (Memoria de la historia, 26), 1989.

El arte de desear. Madrid, Temas de Hoy, (Biblioteca erótica, 20), 1992.

Imagen de Madrid. Madrid, El País-Aguilar, 1992.

Tejados de Madrid. Madrid, Telefónica de España, 1992.

Desde la última fila. Madrid, Espasa Calpe, 1995.

V.1.1.5. TEXTOS AUTOBIOGRÁFICOS

"Diario de Cinecittà". *Revista Internacional del Cine*, núm. 6, Noviembre, 1952; núm. 7, Diciembre, 1952.

"El olvido y la memoria. Autobiografía de Fernando Fernán-Gómez". *Triunfo*, núm. 3, 6ª época, Enero, 1981.

El tiempo amarillo. Memorias. I (1921-1943) y II (1943-1987). Madrid, Debate, 1990.

[1] Por referencias indirectas sabemos que Fernán-Gómez entregó en 1949 una obra teatral a la Compañía de Antonio Garza del Teatro de la Comedia, texto que debería estar incluido igualmente en este apartado.

V.1.1.6. LITERATURA INFANTIL

Los ladrones. Madrid, Anaya, (Luna de papel, 1), 1987[2] (1986).

Retal. Madrid, Anaya, (Luna de papel, 28), 1988.

V.1.1.7. ARTÍCULOS

"Sobre la naturalidad". *Cine Experimental*, núm. 7, Marzo, 1946.

Colaboración en la revista *Cinema*:

"Fernando nos habla de Fernán-Gómez y de los otros". Año II, núm. 18, 1/I/1947.
"Las dos fases del contrato de un actor". Año II, núm. 21, 15/II/1947.
"Una peliculita sin pretensiones". Año II, núm. 26, 15/IV/1947.
"La admiración infantil". Año II, núm. 29, 1/VI/1947.
"El camino de la fama". Año II, núm. 36, 1/X/1947.
"Mi popularidad". Año II, XII/1947.
"La carestía de la vida". Año III, núm. 44, IV/1948.

"Polémica sobre el doblaje". Fernando Fernán-Gómez, J.L. Valle Iturriaga y Carlos Fernández Cuenca. *Revista Internacional del Cine*, núm. 1, Junio, 1952.

"El actor de cine en España". *Cinema Universitario*, núm. 2, 4º trimestre, 1955.

"Problemas del teatro español". *Primer Acto*, núm. 13, Abril-Mayo, 1960.

"El personaje se parece bastante a otro que duerme, entre otros muchos, dentro de mí". Encuesta. *Primer Acto*, núm. 69, 1965.

"Un débil grito". *Primer Acto*, núm. 105, 1969.

"El teatro lleno". *ABC*, 6/IV/1972.

"La localización del gusto". *ABC*, 12/V/1972.

"La casa por los aires". *ABC*, 2/VI/1972.

"Igualdad de derechos". *ABC*, 10/VI/1972.

"El alcalde de Zalamea". *ABC*, 10/IX/1972.

"La voz de una minoría". *El País Semanal*, 12/VI/1977.

"La risa política". *El País Semanal*, 12/III/1978.

"Lujuria y desenfreno de las actrices y los actores". *El País Semanal*, 14/V/1978.

"Lo corto y lo largo". *El País Semanal*, 11/VI/1978.

"Juventud, primavera de la vida". *El País Semanal*, 2/VII/1978.

"¡Cultura, no!". *El País Semanal*, 10/IX/1978.

"El carácter crítico". *El País Semanal*, 5/XI/1978.

"Hacienda somos todos". *El País Semanal*, 3/XII/1978.

"Los clásicos y el humor". *El País*, "Arte y pensamiento", 31/XII/1978.

"Misterios". *El País Semanal*, 11/II/1979.

"Los teatros vacíos". *ABC*, 30/IX/1979.

"El cine pobre de los ricos". *Fotogramas*, núm.1645, 18/II/1981.

"Servidumbre". *ABC*, 20/II/1981.

"¿Qué fue de aquella gente?". *Tiempo de historia*, núm.92-93 (Julio-Agosto, 1982).

"Los cómicos en el escenario español". *El País*, "Extraordinario", 17/IX/1983.

"El Escorial y el pipayo". *Diario 16*, Sección "La gente alrededor", 8/III/1984.

"La pirámide". *ABC*, 13/III/1984.

"El nombre del teatro". *ABC*, 27/III/1984.

"Después de la final". *Diario 16*, Sección "La gente alrededor", 10/V/1984.

"Los comicuchos de la tele". *Diario 16*, Sección "La gente alrededor", 17/V/1984.

"Los culos de los fotógrafos". *Diario 16*, Sección "La gente alrededor", 24/V/1984.

"El viaje entretenido". *Diario 16*, Sección "La gente alrededor", 31/V/1984.

"¡Albricias!". *Diario 16*, Sección "La gente alrededor", 7/VI/1984.

"A la Federica". *Diario 16*, Sección "La gente alrededor", 14/VI/1984.

"El amor de los viejos". *Diario 16*, Sección "La gente alrededor", 21/VI/1984.

"Periodismo". *Diario 16*, Sección "La gente alrededor", 28/VI/1984.

"La vuelta del juglar". *Diario 16*, Sección “La gente alrededor”, 5/VII/1984.

"Huelga de ricos". *Diario 16*, Sección “La gente alrededor”, 12/VII/1984.

"Veintidós besos poco más o menos". *Diario 16*, Sección “La gente alrededor”, 19/VII/1984.

"El actor González". *Diario 16*. Sección “La gente alrededor”, 26/VII/1984.

"Garci versus Calviño". *Diario 16*, Sección “La gente alrededor”, 2/VIII/1984.

"La queja y el orgullo". *Diario 16*, Sección “La gente alrededor”, 8/VIII/1984.

"*Teledeum*". *Diario 16*, Sección “La gente alrededor”, 15/VIII/1984.

"Edad Media y Modernidad: la experiencia teatral". Conferencia leída el 21.VIII.1984 en Santander, organizada por los Cursos de Verano de la UIMP. Inédito.

"Para la galería". *Diario 16*, Sección “La gente alrededor”, 23/VIII/1984.

"Morán, el de los chistes". *Diario 16*, Sección “La gente alrededor”, 30/VIII/1984.

"Ayudar al Gobierno". *Diario 16*, Sección “La gente alrededor”, 6/IX/1984.

"Vivir la vida". *Diario 16*, Sección “La gente alrededor”, 14/IX/1984.

"Lecturas digeridas". *Diario 16*, Sección “La gente alrededor”, 21/IX/1984.

"Desde un Madrid otoñal". *Diario 16*, Sección “La gente alrededor”, 27/IX/1984.

"Hablar de mujeres". *Diario 16*, Sección “La gente alrededor”, 6/X/1984.

"Se acerca don Juan". *Diario 16*, Sección “La gente alrededor”, 18/X/1984.

"Don Juan y la cuestión económica". *Diario 16*, Sección “La gente alrededor”, 26/X/1984.

"*Good bye*, don Juan". *Diario 16*, Sección “La gente alrededor”, 1/XI/1984.

"Eduardo y la libertad". *Diario 16*, Sección “La gente alrededor”, //XI/1984.

"Espías, estafadores y gente anormal". *Diario 16*, Sección “La gente alrededor”, 15/XI/1984.

"Un viejo actor". *Diario 16,* Sección “La gente alrededor”, 30/XI/1984.

"Cuando somos fantasmas". *Diario 16*, Sección “La gente alrededor”, 30/XI/1984.

"Trabajar en Marbella". *Diario 16*, Sección “La gente alrededor”, 12/XII/1984.

"Los dramas cómicos". *Diario 16*, Sección “La gente alrededor”, 26/XII/1984.

"Costumbres de otros tiempos". *Diario 16*, Sección “La gente alrededor”, 10/I/1985.

"Gitanos". *Diario 16*, Sección “La gente alrededor”, 18/I/1985.

"Los héroes torpes". *Diario 16*. Sección “La gente alrededor”, 24/I/1985.

"El mérito en el trabajo". *Diario 16*, Sección “La gente alrededor”, 1/II/1985.

"El domingo de sangre". *Diario 16*, Sección “La gente alrededor”, 8/II/1985.

"Fantasmas". *Diario 16*, Sección “La gente alrededor”, 15/II/1985.

"Larga cuaresma". *Diario 16*, Sección “La gente alrededor”, 22/II/1985.

"Vivir en el futuro". *Diario 16*, Sección “La gente alrededor”, 1/III/1985.

"Contra la excelencia". *Diario 16*, Sección “La gente alrededor”, 8/III/1985.

"Alegato en favor del actor". *Diario 16*, Sección “La gente alrededor”, 20/III/1985.

"Divagación trascendente". *Diario 16*, Sección “La gente alrededor”, 27/III/1985.

"Concluye la divagación trascendente". *Diario 16*, Sección “La gente alrededor”, 12/IV/1985.

"El trabajo invisible". *Diario 16*, Sección “La gente alrededor”, 19/IV/1985.

"El director de cine". *Diario 16*, Sección “La gente alrededor”, 3/V/1985.

"Exceso de correspondencia". *Diario 16*, Sección “La gente alrededor”, 17/V/1985.

"Cine español en la URSS". *Diario 16*, Sección “La gente alrededor”, 30/V/1985.

"El mensaje a mis nietos". *Diario 16*. Sección “La gente alrededor”, 6/VI/1985.

"Público de teatro". *Diario 16*, Sección “La gente alrededor”, 11/VI/1985.

"El tiempo nunca perdido". *Diario 16*, Sección “La gente alrededor”, 21/VI/1985.

"La familia, deshecha". *Diario 16*, Sección “La gente alrededor”, 27/VI/1985.

"El autor como peligro". *Diario 16*, Sección “La gente alrededor”, 12/VII/1985.

"La intimidad y la imagen". *Diario 16*, Sección “La gente alrededor”, 19/VII/1985.

"Naturalidad". *Diario 16*, Sección “La gente alrededor”, 16/VIII/1985.

"En defensa de la alegría". *Diario 16*, Sección “La gente alrededor”, 19/VIII/1985.

"Mujeres desnudas". *Diario 16*, Sección “La gente alrededor”, 13/IX/1985.

"Robar libros". *La Vanguardia*, Sección “Tribuna”, s.d., 1985.

"Prohibida la historia". *El País Semanal*, Sección “...son aire y van al aire”, 19/I/1986.

"Común, comunidad, comunismo". *El País Semanal*, Sección “...son aire y van al aire”, 26/I/1986.

“Una esquina bella y pintoresca”. *El País Semanal*, 2/II/1986.

“El ocio y el descanso”. *El País Semanal*, 9/II/1986.
CONTINUACIÓN. 30/III/1986.

“El porvenir de los hijos”. *El País Semanal*, 16/II/1986.

“Un vago, un voto”. *El País Semanal*, 23/II/1986.

“Usted no entiende esto”. *El País Semanal*, 2/III/1986.

“La incultura general”. *El País Semanal*, 9/III/1986.

“Fugacidad de las modas y las ideas”. *El País Semanal*, 16/III/1986.

“El apocalipsis”. *El País Semanal*, 23/III/1986.

“Frivolidades”. El País Semanal, 30/III/1986.

“La ordenación de los acontecimientos”. *El País Semanal*, 6/IV/1986.

“Vuelta a una vieja costumbre”. *El País Semanal*, 13/IV/1986.

“Viajes y aventuras”. *El País Semanal*, 20/IV/1986.

“Los viajes a cualquier parte”. *El País Semanal*, 27/IV/1986.

“El tiempo recordado”. *El País Semanal*, 4/V/1986.

“Mi amigo el autor novel”. *El País Semanal*, 11/V/1986.

“La nueva tecnología”. *El País Semanal*, 18/V/1986.

“Una injusticia fiscal”. *El País Semanal*, 25/V/1986.

“Países exóticos. *El País Semanal*, 1/VI/1986.

“Muerte de una palabra”. *El País Semanal*, 8/VI/1986.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

“El hijo del viajante”. *El País Semanal*, 15/VI/1986.

“A vueltas con una palabra”. *El País Semanal*, 22/VI/1986.

“Hogares con televisión”. *El País Semanal*, 29/VI/1986.

“Filopolíticos”. *El País Semanal*, 6/VII/1986.

"Presentación obligada". *ABC*, 9/VII/1986.

“Cuentos para niños”. *El País Semanal*, 13/VII/1986.

“Un domingo de propaganda”. *El País Semanal*, 20/VII/1986.
CONTINUACIÓN. 31/VIII/1986.

“Concluye el discurso de propaganda”. *El País Semanal*, 27/VII/1986.

“El contable que contaba mal”. *El País Semanal*, 3/VIII/1986.

“Diferencia entre el murmullo y el pregón”. *El País Semanal*, 10/VIII/1986.

“El trabajo de los demás”. *El País Semanal*, 17/VIII/1986.

“Hobby”. *El País Semanal*, 24/VIII/1986.

“Agosto del 36”. *El País Semanal*, 31/VIII/1986.

“Cuando esto acabe”. *El País Semanal*, 7/IX/1986.

“La gran rifa”. *El País Semanal*, 14/IX/1986.

“Septiembre del 36”. *El País Semanal*, 21/IX/1986.

“Alevosía y nocturnidad”. *El País Semanal*, 28/IX/1986.

“La obra, el autor, el director”. *El País Semanal*, 5/X/1986.

“Octubre del 36”. *El País Semanal*, 12.X.1986.

“La guerra y la vida”. *El País Semanal*, 19.X.1986.

“Cuento chino”. *El País Semanal*, 26.X.1986.

“En tiempos de Kang Yuwey”. *El País Semanal*, 2.XI.1986.

"El dandy en la taberna". *Cinema 2001*, núm.2 (Noviembre, 1986)[2].

[2] Charla pronunciada por Fernán-Gómez en la Semana Internacional del Cine de Valladolid con motivo del homenaje a la memoria de Edgar Neville.

"Noviembre del 36". *El País Semanal*, 9.XI.1986.

"Amor al cine". *El País Semanal*, 16.XI. 1986.

"La batalla de Madrid". *El País Semanal*, 23.XI.1986.

"Los atracos de Lenin". *El País Semanal*, 30.XI.1986.

"Viejas tendencias". *El País Semanal*, 7.XII.1986.

"El ocaso de las novedades". *El País Semanal*, 14.XII.1986.

"Experimentos teatrales". *El País Semanal*, 21.XII.1986.

"Diciembre del 36". *El País Semanal*, 28.XII.1986.

"Melodrama". *El País Semanal*, 4.I.1987.

"Folletín". *El País Semanal*, 11.I.1987.

"El ripio de la hembra placentera". *El País Semanal*, 18.I.1987.

"Pobres y ricos". *El País Semanal*, 25.I.1987.

"Frío". *El País Semanal*, 1.II.1987.

"Unicornios", *El País Semanal*, 8.II.1987.

"Ficción y realidad". *El País Semanal*, 15.II.1987.

"Revistas y revistas". *El País Semanal*, 22.II.1987.

"Hambre con música". *El País Semanal*, 1.III.1987.

"Erótica de otros tiempos". *El País Semanal*, 8.III.1987.

"Economía y otros misterios". *El País Semanal*, 15.III.1987.

"Lujo". *El País Semanal*, 22.III.1987.

"Hablar de dinero". *El País Semanal*, 29.III.1987.

"Elogio de la televisión". *El País Semanal*, 5.IV.1987.

"Exceso de publicidad". *El País Semanal*, 12.IV.1987.

"Desprecio de un noble deporte". *El País Semanal*, 19.IV.1987.

"Memorias". *El País Semanal*, 26.IV.1987.

"Poetas". *El País Semanal*, 3.V.1987.

"Del origen y utilidad de los ejércitos". *El País Semanal*, 10.V.1987.

"Famosos". *El País Semanal*, 17.V.1987.

"Las armas miran atrás". *El País Semanal*, 24.V.1987.

"El precio del poder". *El País Semanal*, 31.V.1987.
CONTINUACIÓN. 9.VIII.1987.

"La época dorada". *El País Semanal*, 7.VI.1987.

"Gente en la feria". *El País Semanal*, 14.VI.1987.

"El cine californiano". *El País Semanal*, 21.VI.1987.

"La colonización del gusto". *El País Semanal*, 28.VI.1987.

"La joven rebelde". *El País Semanal*, 5.VII.1987.

"Lo erótico del poder". *El País Semanal*, 12.VII.1987.

"Paranoia". *El País Semanal*, 19.VII.1987.

"Afición al fútbol". *El País Semanal*, 26.VII.1987.

"Novelas". *El País Semanal*, 2.VIII.1987.

"Artículos". *El País Semanal*, 9.VIII.1987.

"Cursis y horteras". *El País Semanal*, 16.VIII.1987.

"Elegancia, lujo y distinción". *El País Semanal*, 23.VIII.1987.

"Los enteradísimos". *El País Semanal*, 30.VIII.1987.

"Todo se explica". *El País Semanal*, 6.IX.1987.

"Borges y el tiempo recobrado". *El País Semanal*, 13.IX.1987.

"Las juventudes del actor". *El País Semanal*, 20.IX.1987.

"Nada más que un intérprete". *El País Semanal*, 27.IX.1987.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

"Gris". *El País Semanal*, 4.X.1987.

"Por un lenguaje común". *El País Semanal*, 11.X.1987
CONTINUACIÓN. 6.XII.1987.

"De la historia imaginaria". *El País Semanal*, 18.X.1987.

"Confiemos en la evolución". *El País Semanal*, 25.X.1987.

"¿Usted o tú". *El País Semanal*, 1.XI.1987.

"Apostillas a un escándalo intrascendente". *El País Semanal*, 8.XI.1987.

"La jornada de trabajo del comisario Maigret". *El País Semanal*, 15.XI.1987.

"Aires de Provenza". *El País Semanal*, 22.XI.1987.

CONTINUACIÓN. 31.I.1988.

"La hoja blanca". *El País Semanal*, 29.XI.1987.

"Promoción". *El País Semanal*. 6.XII.1987.

"Misterios". *El País Semanal*, 13.XII.1987.

"El simulador". *El País Semanal*, 20.XII.1987.

"Contra diligencia, pereza". *El País Semanal*, 27.XII.1987.

"La amable entrevistadora y el actor huido". *El País Semanal*, 3.I.1988.

"Los delincuentes". *El País Semanal*, 10.I.1988.

"América, América". *El País Semanal*, 17.I.1988.

"Úlceras". *El País Semanal*, 24.I.1988.

"El electorado inculto". *El País Semanal*, 31.I.1988.

"El amable taxista indignado". *El País Semanal*, 7.II.1988.

"Un año como otro cualquiera". *El País Semanal*, 14.II.1988.

"Los gallardos paladines". *El País Semanal*, 21.II.1988.

"Homenaje a la bohemia". *El País Semanal*, 28.II.1988.

"Realismo mágico". *El País Semanal*, 6.III.1988.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

"La opinión de los demás". *El País Semanal*, 13.III.1988.

"Cine, televisión, Europa". *El País Semanal*, 20.III.1988.

"Niños americanos y niños europeos". *El País Semanal*, 27.III.1988.

"Puntos de vista". *El País Semanal*, 3.IV.1988.

"El hombre malo". *El País Semanal*, 10.IV.1988.

"El hombre bueno". *El País Semanal*, 17.IV.1988.

"El día del descubrimiento". *El País Semanal*, 1.V.1988.

"Nubes de humo". *El País Semanal*, 8.V.1988.

"Críticos". *El País Semanal*, 15.V.1988.

"La ley del humo". *El País Semanal*, 22.V.1988.
CONTINUACIÓN. 7.VIII.1988.
CONTINUACIÓN. 14.VIII.1988.

"Promesas". *El País Semanal*, 29.V.1988.

"Un olvido justificado". *El País Semanal*, 5.VI.1988.

"Maneras de leer". *El País Semanal*, 12.VI.1988.

"Junta general". *El País Semanal*, 19.VI.1988.

"Lo que es del César" *El País Semanal*, 26.VI.1988.

"Tener y no tener". *El País Semanal*, 3.VII.1988.

"El trabuco de Luis Candelas". *El País Semanal*, 10.VII.1988.

"Miscelánea nicotínica". *El País Semanal*, 17.VII.1988.

"Utilidad de la tristeza". *El País Semanal*, 4.IX.1988.

"Imprevista evolución de las costumbres". 11.IX.1988.

"Interpretación de un personaje". *El País Semanal*, 18.IX.1988.

"La idea fija". *El País Semanal*, 25.IX.1988.

"La mirada". *El País Semanal*, 2.IX.1988.

"El oído". *El País Semanal*, 9.X.1988.

"Ropa vieja". *El País Semanal*, 16.X.1988.

"Los placeres del tacto". *El País Semanal*, 23.X.1988.

"Cuestión de nombre". *El País Semanal*, 30.X.1988.

"La inapetencia sexual de los insectos". *El País Semanal*, 6.XI.1988.

"De tiendas". *El País Semanal*, 13.XI.1988.

"Cómicos, bohemios, pícaros". *El País Semanal*, 20.XI.1988.

"Toda la luz". *El País Semanal*, 27.XI.1988.

"*Negros*". *El País Semanal*, 4.XII.1988.

"La parábola del hombre nocturno". *El País Semanal*, 11.XII.1988.

"Revolucionarios". *El País Semanal*, 18.XI.1988.

"Intrigas, engaños y fraudes". *El País Semanal*, 25.XII.1988.

"Parábola del gerente ladrón". *El País Semanal*, 31.XII.1988.

"Páginas olvidadas y encontradas". *El País Semanal*, 8.I.1989.

"¡Dimisión, dimisión!". *El País Semanal*, 15.I.1989.

"El espacio audiovisual europeo". *El País Semanal*, 22.I.1989.

"La gran oportunidad". *El País Semanal*, 29.I.1989.

"El orinal de mi alma". *El País Semanal*, 5.II.1989.

"Reformas". *El País Semanal*, 12.II.1989.

"Excepcionalismo". *El País Semanal*, 19.II.1989.

"Alternativas de poder". *El País Semanal*, 26.II.1989.

"Feria de restos". *El País Semanal*, 5.III.1989.

"Parábola del actor disoluto". *El País Semanal*, 12.III.1989.
CONTINUACIÓN. 16.IV.1989.

"Los árboles de mi calle". *El País Semanal*, 19.III.1989.

"Risas". *El País Semanal*, 26.III.1989.

"El actor en el futuro cine europeo". *El País Semanal*, 2.IV.1989.

"Unos pocos amigos verdaderos". *El País Semanal*, 9.IV.1989.

"La pequeña pantalla". *El País Semanal*, 16.IV.1989.

"Paco y Fernando". *El País Semanal*, 23.IV.1989.

"Cómo deben decirse los versos". *El País Semanal*, 30.IV.1989.

"El teatro sin ideas". *El País Semanal*, 7.V.1989.

"Espectáculos callejeros". *El País Semanal*. 14.V.1989.

"De mendigo a multimillonario". *El País Semanal*, 21.V.1989.

"Hacia la serenidad". *El País Semanal*, 28.V.1989.

"Por decir versos". *El País Semanal*, 4.VI.1989.

"Guerra de las pantallas". *El País Semanal*, 11.VI.1989.

"El gusto de los otros". *El País Semanal*, 18.VI.1989.

"Nuevo género literario". *El País Semanal*, 25.VI.1989.

"A la luz del televisor". *El País Semanal*, 2.VII.1989.

"Pausas". *El País Semanal*, 9.VII.1989.

"Celestina va de viaje". *El País Semanal*, 24.IX.1989.

"Permiso para vivir". *El País Semanal*, 1.X.1989.

"En busca del autor". *El País Semanal*, 8.X. 1989.

"Una pequeña libertad perdida". *El País Semanal*, 15.X.1989.

"Desde la concha del apuntador". *El País Semanal*, 22.X.1989.

"El granito de arena". *El País Semanal*, 5.XI.1989.

"Comentario desde la ignorancia". *El País Semanal*, 12.XI.1989.

"¿Tragedia, comedia, sainete?". *El País Semanal*, 19.XI.1989.

"La religión de los géneros". *El País Semanal*, 3.XII.1989.

"Como la vida misma". *El País Semanal*, 10.XII.1989.

"La guerra contra Franco". *El País Semanal*, 17.XII.1989.

"Los despreciados". *El País Semanal*, 24.XII.1989.

"El desconfiado". *El País Semanal*, 7.I.1990.

"Los inseguros". *El País Semanal*, 14.I.1990.

"Seguridad en sí mismo". *El País Semanal*, 21.I.1990.

"Los domingos por la mañana". *El País Semanal*, 4.II.1990.

"Temas académicos". *El País Semanal*, 11.II.1990.

"Releer". *El País Semanal*, 18.II.1990.

"Un rumano". *El País Semanal*, 25.II.1990.

"Yo no he venido a traer la paz". *El País Semanal*, 11.III.1990.

"Un oficio olvidado". *El País Semanal*, 25.III.1990.
CONTINUACIÓN. 22.IV.1990.

"Relato: el tiempo amarillo". *El País Semanal*, 8.IV.1990.

"Palabras cercanas y lejanas". *El País Semanal*, 15.IV.1990.

"El dinero del atraco". *El País Semanal*, 29.IV.1990.

"El siglo viejo". *El País Semanal*, 13.V.1990.

"El ganapierde". *El País Semanal*, 27.V.1990.

"Contra el poder y la gloria". *El País Semanal*, 10.VI.1990.

"La lectura interrumpida". *El País Semanal*, 24.VI.1990.

"Texto y decorado". *El País Semanal*, 8.VII.1990.

"Desconfíe de las imitaciones". *El País Semanal*, 22.VII.1990.

"Aclaración obligada". *El País Semanal*, 5.VIII.1990.

"Un mago con mal gusto". *El País Semanal*, 19.VIII.1990.

“Los histriones del imperio”. *El País Semanal*. 2.IX.1990.

“Un poco de magia”. *El País Semanal*, 16.IX.1990.

“Cuando don Juan Tenorio regresó a Sevilla”. *El País Semanal*, 30.IX.1990.

“Secreto a voces”. *El País Semanal*, 14.X.1990.

“Enemigos de las modas”. *El País Semanal*, 28.X.1990.

“Excelentes, mediocres, insignificantes”. *El País Semanal*, 11.XI.1990.

“El final de algunas utopías”. *El País Semanal*, 25.XI.1990.

“Hacia el 92”. *El País Semanal*, 9.XII.1990.

“El cine español viaja”. *El País Semanal*, 23.XII.1990.

“Crítica de la existencia cotidiana”. *El País Semanal*, 6.I.1991.

“Los públicos”. *El País Semanal*. 20.I.1991.

“Las amadas de papel”. *El País Semanal*, 3.II.1991.

“Aplausos”. *El País Semanal*, 17.II.1991.

“El juego del tesoro escondido”. *ABC*, 26/V/1991.

“Vidas peligrosas”. *ABC*, 15/VI/1991.

“El derecho a estar alegre”. *ABC*, 13/VII/1991.

“El cronista de sí mismo” *ABC* 13/VIII/1991.

“El principio del epílogo”. *ABC*, 7/IX/1991.

“Política indicativa”. *ABC*, 13/X/1991.

“Enamorados y rufianes”. *ABC*, 29/XI/1991.

“Cuesta abajo”. *ABC*, 29/XII/1991.

“Diversión, cultura, gusto”. *ABC*, 15/II/1992.

“El habla de los actores”. *ABC*, 20/III/1992.

“Algo más sobre el habla de los actores”. *ABC*, 11/IV/1992.

"Lazarillo sube al escenario". *ABC*, 17/IV/1992.

"El menosprecio de los honores". *ABC*, 3/V/1992.

"El encanto de los diccionarios". *ABC*, 14/VI/1992.

"El trabajo inútil". *ABC*, 10/VII/ 1992.

"El paraíso sin recobrar". *ABC*, 14/VIII/1992.

"Monólogos". *ABC*, 13/IX/1992.

"El espejo del alma". *ABC*, 4/X/1992.

"El novio de la vida". *ABC*, 30/X/1992.

"Aventuras y desventuras". *ABC*, 25/XI/1992.

"Posguerra". *ABC*, 6/XII/ 1992.

"Gajes del oficio". *ABC*, 27/XII/1992.

"¿Te la digo, resalao?". *ABC*, 31/I/1993.

"Historia universal de la corrupción". *ABC*, 17/IV/1993.

"Las batallas del centenario". *ABC*. 3/III/1995.

"Audiovisuales". *ABC*, 29/III/1995.

"Cine latino". *ABC*, 5/V/1995

"El parlamento audiovisual (I)" *ABC*, 24/VI/1995.

"El parlamento audiovisual (II)" *ABC*, 25/VI/1995.

"El tiempo de la ira". *ABC*, 29/IX/1995.

"El otro punto de vista (I)". *ABC*, 24/XI/1995.

"El otro punto de vista (II)". *ABC*, 12.XII.1995.

"No me esperen en abril". *Academia*, núm. 12 (Octubre, 1995), págs. 30-33.

"Cine infantil". S.d.[3]

[3] Artículo publicado en *El actor y los demás* (ed. Cit., pág. 153) y en su último volumen recopilatorio, *Desde la última fila* (ed. Cit., pág. 114).

PRÓLOGOS

Prólogo al guión de *El anacoreta*, de Rafael Azcona y Juan Estelrich. Madrid, Sedmay, 1976.

Prólogo a "Encuesta sobre cine español de los años 50-70", en *Crítica cinematográfica española*, de Iván Tubau. Barcelona, Universidad de Barcelona, 1983.

Prólogo a *Pedro Beltrán, la humanidad del esperpento*, de Carlos F. Heredero. Edición homenaje en la IV Semana de Cine Español de Murcia. Murcia, Filmoteca Regional de Murcia, 1988.

V.1.1. 8. GUIONES

1.AUTOR-CINE

El mensaje (1953)
Guión: Fernando Fernán-Gómez y Manuel Suárez Caso
Dirección: Fernando Fernán-Gómez

La vida por delante (1955)
Argumento: Fernando Fernán-Gómez
Guión: Fernando Fernán-Gómez y Manuel Pilares
Dirección: Fernando Fernán-Gómez

La vida alrededor (1959)
Argumento: Fernando Fernán-Gómez
Guión: Fernando Fernán-Gómez, Manuel Pilares y Florentino Soria

Yo la vi primero (1974)
Argumento y guión: Fernando Fernán-Gómez, Manuel Summers, Chumy-Chúmez y Arturo Ruibal
Dirección: Fernando Fernán-Gómez

¡Bruja, más que bruja! (1976)
Guión y diálogos: Fernando Fernán-Gómez y Pedro Beltrán
Dirección: Fernando Fernán-Gómez

Gulliver (1977)
Argumento y guión: Fernando Fernán-Gómez y Alfonso Ungría
Dirección: Alfonso Ungría

Cara al sol que más calienta (1977)
Argumento: Fernando Fernán-Gómez
Dirección: Jesús Yagüe (E. -Méx.)

Los zancos (1984)

Guión: Fernando Fernán-Gómez y Carlos Saura
Dirección: Carlos Saura

Stico (1984)

Argumento y guión: Fernando Fernán-Gómez y Jaime de Armiñán
Dirección: Jaime de Armiñán

El viaje a ninguna parte (1986)

Argumento: basado en la novela homónima de Fernando Fernán-Gómez
Guión: Fernando Fernán-Gómez
Dirección: Fernando Fernán-Gómez

Mi querido general (1986)

Argumento y guión: Fernando Fernán-Gómez y Jaime de Armiñán
Dirección: Jaime de Armiñán

El mar y el tiempo (1989)

Argumento: basado en la novela homónima de Fernando Fernán-Gómez
Guión: Fernando Fernán-Gómez
Dirección: Fernando Fernán-Gómez

Siete mil días juntos (1995)

Guión: Fernando Fernán-Gómez, Javier García-Mauriño y Fernando Morales, sobre un argumento de Luis Alcoriza

2. AUTOR-TV

La otra historia de Rosendo Juárez (1990)

Guión: Fernando Fernán-Gómez y Gerardo Vera
Dirección: Gerardo Vera
Serie TV: "Los cuentos de Borges"

La intrusa (1990)

Guión: Fernando Fernán-Gómez y Jaime Chávarri
Dirección: Jaime Chávarri
Serie TV: "Los cuentos de Borges"

Las mujeres de mi vida (1992)

Argumento: Fernando Trueba
Guión: Fernando Fernán-Gómez
Serie TV: "La mujer de tu vida"

3. ADAPTADOR-CINE

Manicomio (1953)

Argumento: basado en los cuentos "El sistema del doctor Alquitrán y el profesor Pluma", de Edgar Allan Poe; "La mona de imitación", de Ramón Gómez de la Serna; "Una equivocación", de Aleksandr Ivanovich Kuprin y "El médico loco", de Leonidas Andreiev.

Guión: Fernando Fernán-Gómez y Francisco Tomás Comes

Dirección: Fernando Fernán-Gómez y Luis María Delgado

El malvado Carabel (1955)

Argumento: basado en la novela homónima de Wenceslao Fernández Flórez

Guión: Fernando Fernán-Gómez y Manuel Suárez Caso

Dirección: Fernando Fernán-Gómez

Sólo para hombres (1960)

Argumento: basado en la comedia *Sublime decisión* de Miguel Mihura

Guión: Fernando Fernán-Gómez

Dirección: Fernando Fernán-Gómez

La venganza de don Mendo (1961)

Argumento: basado en la comedia homónima de Pedro Muñoz Seca

Guión: Fernando Fernán-Gómez

Dirección: Fernando Fernán-Gómez

El mundo sigue (1963)

Argumento: basado en la novela homónima de Juan Antonio de Zunzunegui

Guión: Fernando Fernán-Gómez

Dirección: Fernando Fernán-Gómez

Los palomos (1964)

Argumento: basado en la comedia homónima de Alfonso Paso

Guión: Fernando Fernán-Gómez y José María Rodríguez

Dirección: Fernando Fernán-Gómez

Ninette y un señor de Murcia (1965)

Argumento: basado en la comedia homónima de Miguel Mihura

Guión: Fernando Fernán-Gómez y José María Otero

Dirección: Fernando Fernán-Gómez

Mayores con reparos (1966)

Argumento: basado en la comedia homónima de Juan José Alonso Millán

Guión: Fernando Fernán-Gómez

Dirección: Fernando Fernán-Gómez

Cómo casarse en siete días (1970)

Argumento: basado en la comedia homónima de Alfonso Paso

Guión: Fernando Fernán-Gómez

Dirección: Fernando Fernán-Gómez

Mi hija Hildegart (1977)

Argumento: basado en el libro *Aurora de sangre* de Eduardo de Guzmán

Guión y diálogos: Fernando Fernán-Gómez y Rafael Azcona

Dirección: Fernando Fernán-Gómez

4. ADAPTADOR-TV[4]

El Pícaro (1974)

Argumento: basado en textos de Miguel de Cervantes, Francisco de Quevedo, Mateo Alemán, Vicente Espinel, Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo y Alain René Lesage

Guión: Fernando Fernán-Gómez, Pedro Beltrán y Emmanuela Beltrán

Dirección: Fernando Fernán-Gómez

V.1.1.9. ADAPTACIONES TEXTOS DE FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ

Las bicicletas son para el verano (1983)

Guión: Salvador Maldonado

Dirección: Jaime Chávarri

V.1.2. FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ, ACTOR (*CINE-TELEVISIÓN*)

1943:

Cristina Guzmán, profesora de idiomas

Director: Gonzalo Delgrás

Noche fantástica

Director: Luis Marquina

Se vende un palacio

Director: Ladislao Vadja

Viviendo al revés

Director: Ignacio F. Iquino

Rosas de otoño

Director: Juan de Orduña

[4] Proyectos nunca realizados para TV: versión "sui generis" de *El Quijote* en los años setenta que no llegó a ser rodada; *Fiesta de amor y de celos*, sobre Calderón de la Barca, escrito en colaboración con Jesús García de Dueñas y nunca realizado; *Las grandes batallas navales*, de los años ochenta, inédito en la pantalla; *Juana la Loca*, guión de una serie para TVE escrita en colaboración con Emma Cohen y Jesús García de Dueñas.

La chica del gato
Director: Ramón Quadreny
Una chica de opereta
Director: Ramón Quadreny

1944:
Mi enemigo y yo
Director: Ramón Quadreny
El camino de Babel
Director: Jerónimo Mihura
Empezó en boda
Director: Rafael Matarazzo
Turbante blanco
Director: Ignacio F. Iquino

1945:
El destino se disculpa
Director: José Luis Sáenz de Heredia
Espronceda
Director: Fernando Alonso Casares, "Fernán"
Domingo de carnaval
Director: Edgar Neville
Bambú
Director: José Luis Sáenz de Heredia
Se le fue el novio
Director: Julio Salvador
Es peligroso asomarse al exterior
Director: Alejandro Ulloa

1946:
Eres un caso
Director: Ramón Quadreny
La próxima vez que vivamos
Director: Enrique Gómez
Los habitantes de la casa deshabitada
Director: Gonzalo Delgrás

1947:
Embrujo
Director: Carlos Serrano de Osma
Noche sin cielo
Director: Ignacio F. Iquino
La sirena negra
Director: Carlos Serrano de Osma
La muralla feliz
Director: Enrique Herreros
Botón de ancla
Director: Ramón Torrado

1948:
Vida en sombras
Director: Lorenzo Llobet Gracia
Encrucijada
Director: Pedro Lazaga
Hoy no pasamos lista
Director: Raúl Alfonso
Pototo, Boliche y compañía
Director: Ramón Barreiro,
La mies es mucha
Director: José Luis Sáenz de Heredia

1949:
Noventa minutos
Director: Antonio del Amo
Alas de juventud
Director: Antonio del Amo

1950:
Tiempos felices
Director: Enrique Gómez
La noche del sábado
Director: Rafael Gil
El último caballo
Director: Edgar Neville
El capitán Veneno
Director: Luis Marquina
Balarrasa
Director: José Antonio Nieves Conde
Facultad de Letras
Director: Pío Ballesteros

1951:
Me quiero casar contigo
Director: Jerónimo Mihura
La trinca del aire
Director: Ramón Torrado
Esa pareja feliz
Director: J.A.Bardem y Luis G. Berlanga
El sistema Pelegrín
Director: Ignacio F. Iquino

1952:
La voce del silenzio (La conciencia acusa)
Director: G.W. Pabst
Los ojos dejan huellas
Director: José Luis Sáenz de Heredia

Manicomio
Director: Fernando Fernán-Gómez y Luis María Delgado
Cincuenta años del Real Madrid
Director: Rafael Gil (cortometraje)

1953:
Aeropuerto
Director: Luis Lucía
Nadie lo sabrá
Director: Ramón Torrado
El mensaje
Director: Fernando Fernán-Gómez
Rebeldía
Director: José Antonio Nieves Conde

1954:
Morena Clara
Director: Luis Lucia
La otra vida del capitán Contreras
Director: Rafael Gil

1955:
El guardián del Paraíso
Director: Arturo Ruiz Castillo
La ironía del dinero
Director: Edgar Neville
Congreso en Sevilla
Director: Antonio Rornán
El malvado Carabel
Director: Fernando Fernán-Gómez

1956:
El fenómeno
Director: José María Elorrieta
Lo scapolo (El soltero)
Director: Antonio Pietrangelli
Viaje de novios
Director: León Klimovsky
Los maridos no cenan en casa
Director: Jerónimo Mihura
Faustina
Director: José Luis Sáenz de Heredia

1957:
Las muchachas de azul
Director: Pedro Lazaga
Un marido de ida y vuelta
Director: Luis Lucia

Los ángeles del volante
Director: Ignacio F. Iquino

1958:

El inquilino
Director: José Antonio Nieves Conde
La vida por delante
Director: Fernando Fernán-Gómez
Ana dice sí
Director: Pedro Lazaga
Bombas para la paz
Director: Antonio Román
Fantasmas en la casa
Director: Pedro L. Ramírez

1959:
Luna de verano
Director: Pedro Lazaga
Soledad
Director: Enrico Gras y Mario Craveri
La vida alrededor
Director: Fernando Fernán-Gómez
Crimen para recién casados
Director: Pedro L. Ramírez
Los tres etcéteras del coronel
Director: Claude Boissol

1960:
Sólo para hombres
Director: Fernando Fernán-Gómez
Adiós, Mimí Pompón
Director: Luis Marquina

1961:
La vida privada de Fulano de Tal
Director: José María Forn
La venganza de Don Mendo
Director: Fernando Fernán-Gómez

1962:
¿Dónde pongo este muerto?
Director: Pedro L. Ramírez
La becerrada
Director: José María Forqué

1963:
El mundo sigue
Director: Fernando Fernán-Gómez

La mujer de tu prójimo (El noveno mandamiento)
Director: Enrique Carreras
Se vive una vez (Benigno, hermano mío)
Director: Arturo González

1964:
Rififi en la ciudad
Director: Jesús Franco

1965:
Un vampiro para dos
Director: Pedro Lazaga
Ninette y un señor de Murcia
Director: Fernando Fernán-Gómez

1966:
Mayores con reparos
Director: Fernando Fernán-Gómez

1968:
La vil seducción
Director: José María Forqué

1969:
Un adulterio decente
Director: Rafael Gil
Estudio amueblado 2-P
Director: José María Forqué
Las panteras se comen a los ricos
Director: Ramón Femández
Carola de día, Carola de noche
Director: Jaime de Armiñán
La última cinta (TVE)
Director: Claudio Guerin Hill (teatro)

1970:
De profesión sus labores
Director: Javier Aguirre
Por qué pecamos a los cuarenta
Director: Pedro Lazaga
Crimen imperfecto
Director: Fernando Fernán-Gómez
Pierna creciente, falda menguante
Director: Javier Aguirre
El triangulito
Director: José María Forqué
Duque de Portland (TVE)
Realizador: Luis Calvo Teixeira. (teatro)

1971:

Los gallos de la madrugada

Director: José Luis Sáenz de Heredia

Las ibéricas F. C.

Director: Pedro Masó

Del dicho al hecho (serie TVE):

"Madre pía, daño cría"
"El huésped y la pesca, a los tres días apesta"
"Amor loco, yo por vos y vos por otro"
"Genio y figura hasta la sepultura"
"No hay mayor dolor que ser pobre después de ser señor"
"Tres españoles, cuatro opiniones"
"A burro muerto la cebada al rabo"
"Del agua mansa me libre Dios que de la recia y brava me libro yo"
"El que a hierro mata, a hierro muere"
"En boca cerrada no entran moscas"
"No hay cosa tan sabrosa como vivir de limosna"
"El último mono es el que se ahoga"
"Quien cosido a las faldas de su madre crece, si es hembra, mujer será, si es varón, niño por siempre"

Director: Jaime de Armiñán

1972:

Ana y los lobos

Director: Carlos Saura

La leyenda del Alcalde de Zalamea (TVE)

Director: Mario Camus

Las doce caras de Eva (serie TVE):

"Piscis"

Director: Jesús Yagüe

Tres eran tres (serie TVE)

Director: Jesús Yagüe

1973:

Don Quijote cabalga de nuevo

Director: Roberto Gavaldón

El espíritu de la colmena

Director: Víctor Erice

Vera, un cuento cruel

Director: Josefina Molina Reig

Juan Soldado (TVE)

Director: Fernando Fernán-Gómez.

1974:

Yo la vi primero

Director: Fernando Fernán-Gómez

El amor del Capitán Brando
Director: Jaime de Armiñán
El Pícaro (serie TVE):
"Lucas desea un traje y un amo y encuentra las dos cosas"
"En el que se narran los dolores y pesadumbres que le vinieron a Lucas durante las fiestas y alegrías de un carnaval"
"En el que Lucas Trapaza conoce a un mozo barbero que esquila a un pobre y a un rico"
"En el que se relata la llegada de los dos pícaros al Patio de Monipodio y la acogida que tuvieron"
"De cómo Lucas Trapaza conoció a Isabel la toledana y a su amiga Manuela"
"En el que Lucas persigue una fortuna y también le persiguen a él"
"De los sucesos que presenció Lucas una agitada noche en casa de un doctor"
"Influencia de la luna en las partidas de naipes"
"Lucas encuentra a dos viejas amigas que hacen una trapisonda y huyen de Pedraza"
"De cómo todos los caminos no van a Roma, pero sí los allana el dinero"
"De cómo la vanidad es mala compañía para andar por caminos y posadas"
"Engaño que Lucas hizo a un mercader y el engaño qué resultó de este engaño"
"En el que todo llega a su final si es que algo tiene final en la vida"
Director: Fernando Fernán-Gómez
El humo que mantiene las casas (documental TVE)
Director: Jesús García de Dueñas
Voz: Fernando Fernán-Gómez

1975:
Pim, pam, pum... ¡fuego!
Director: Pedro Olea
Imposible para una solterona
Director: Rafael R. Marchent
Yo soy fulana de tal
Director: Pedro Lazaga
Sensualidad
Director: Germán Lorente
Jó, papá
Director: Jaime de Armiñán

1976:
La querida
Director: Fernando Fernán-Gómez
Las cuatro novias de Augusto Pérez (Niebla)
Director: José Jara
Rafael Alberti en Roma y España
Director: Francisco Rabal ©
El anacoreta
Director: Juan Estelrich

La plaza
Director: Emma Cohen ©
Bruja, más que bruja
Director: Fernando Fernán-Gómez

1977:
Más fina que las gallinas
Director: Jesús Yagüe
Parranda
Director: Gonzalo Suárez
Chely
Director: Ramón Fernández
Gulliver
Director: Alfonso Ungría
Quería dormir en paz
Director: Emma Cohen ©

1978:
La ragazza del pigiama gallo (La chica del pijama amarillo)
Director: Flavio Mogherini
Reina zanahoria
Director: Gonzalo Suárez
¡Arriba Hazaña!
Director: José María Gutiérrez
Los restos del naufragio
Director: Ricardo Franco
Una historia
Director: Álvaro del Amo © (Narrador)
Don Quijote de la Mancha (serie TVE, dibujos animados)
Director: Cruz Delgado
Voz: Fernando Fernán-Gómez

1979:
Golfos de postín (Madrid al desnudo)
Director: Jacinto Molina
Mamá cumple cien años
Director: Carlos Saura
Milagro en el circo
Director: Alejandro Galindo
¡Y yo que sé!
Director: Emma Cohen ©

1980:
El séptimo día del sol
Director: Emma Cohen (cortometraje)
Maravillas
Director: Manuel Gutiérrez Aragón

Apaga y vámonos
Director: Antonio Hemández
Fortunata y Jacinta (serie TVE)
Director: Mario Camus
Ramón y Cajal (serie TVE):
"Presentación"
"Infancia y adolescencia de Cajal"
"Cajal en Zaragoza"
"Ramón y Cajal en Cuba"
"Hemoptisis y primera oposición"
"Matrimonio y oposiciones a cátedra"
"Cajal en Valencia"
"Descubrimiento final y viaje a Berlín"
"Honores y condecoraciones"
"Muerte de Cajal"
Director: José María Forqué

1981:
127 millones libres de impuestos
Director: Pedro Masé
Copia cero
Director: José Luis F. Pacheco y Eduardo Campoy

1982:
Bésame, tonta
Director: Fernando González de Canales
Interior rojo
Director: Eugenio Anglada
Las pícaras (serie TVE):
"La garduña de Sevilla"
Director: Francisco Lara Polop

1983:
Soldados de plomo
Director: José Sacristán
Juana la Loca... de vez en cuando
Director: José L. Larraz
El Jardín de Venus (serie TVE):
"El venerable Celestino"
"La grulla. El viejo engañado. Doble estratagema. Cornudo y apaleado"
"Las adúlteras discretas. El árbol encantado"
"El frívolo a palos. El halcón de Federico"
"La princesa de Babilonia"
Director: José María Forqué
Los desatres de la guerra (telefilme histórico TVE)
Director: Mario Camus

1984:
Feroz
Director: Manuel Gutiérrez Aragón
Los zancos
Director: Carlos Saura
La noche más hermosa
Director: Manuel Gutiérrez Aragón
Una conversación con España
Director: Luis García Berlanga, (José Cano Peral) (mm)
Cuentos imposibles (serie TVE):
"Nuevo amanecer"
Director: Jaime de Armiñán

1985:
Stico
Director: Jaime de Armiñán
De hombre a hombre
Director: Ramón Fernández
Marbella, un golpe de 5 estrellas (Hot Spot)
Director: Miguel Hermoso
Luces de bohemia
Director: Miguel Ángel Diez
Requiem por un campesino español
Director: Francisco Betriu
La corte del Faraón
Director: José Luis García Sánchez

1986:
Mambrú se fue a la guerra
Director: Fernando Fernán-Gómez
La mitad del cielo
Director: Manuel Gutiérrez Aragón
El viaje a ninguna parte
Director: Fernando Fernán-Gómez
Delirios de amor
Episodio de Cristina Andreu
Cara de acelga
Director: José Sacristán
Mi general
Director: Jaime de Armiñán

1987:
El gran Serafín
Director: José María Ulloque
Moros y cristianos
Director: Luis García Berlanga
Pobre mariposa
Director: Raúl de la Torre (Arg)

El mar y el tiempo (serie TVE):
"Jesús el exiliado"
"Anselmo gato dibujante"
"Doña Eusebia, la madre"
"Lupe modas"
"Marcela, la novia"
Realizador: Mara Recatero

1988:
Esquilache
Director: Josefina Molina
El río que nos lleva
Director: Antonio del Real

1989:
El mar y el tiempo
Director: Fernando Fernán-Gómez
Historias del otro lado (serie TVE):
"Mnemos"
Director: José Luis Garci
La mujer de tu vida (serie TVE):
"La mujer perdida"
Director: Ricardo Franco

1991:
El rey pasmado
Director: Imanol Uribe
Fuera de juego
Director: Fernando Fernán-Gómez
Marcelino pan y vino
Director: Luigi Comencini
No sé bailar (serie TVE)
Director: Juan Tébar
Voz: Fernando Fernán-Gómez

1992:
Chechu y familia
Director: Alvaro Sáenz de Heredia
Belle Epoque
Director: Fernando Trueba
La mujer de tu vida (serie TVE):
"Las mujeres de mi vida"
Director: Fernando Fernán-Gómez
Farmacia de guardia (serie Antena 3 TV, un episodio)
Director: Antonio Mercero

1993:
Los ladrones van a la oficina (serie Antena 3 TV)

Director: Tito Fernández

A su servicio (serie TV, un episodio):

"Ciudadano de Bizancio"

Director:

1995:

Así en el cielo como en la tierra

Director: José Luis Cuerda

V.1.2.1. FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ, PRESENTADOR TV

1981:

Tertulia con... (serie TVE):

"Ovnis"

"Gitanos"

"Universidad"

"Divorcio"

Director: Javier Vázquez

1982:

Ciclo Fernando Fernán-Gómez (serie TVE):

Botón de ancla

Balarrasa

Esa pareja feliz

La vida por delante

La vida alrededor

Sólo para hombres

La venganza de Don Mendo

El mundo sigue

El extraño viaje

Ninette y un señor de Murcia

Yo la vi primero

Pim, pam, pum, fuego

Sólo para hombres

Presentación: Fernando Fernán-Gómez.

V.1.2.2. REALIZACIONES SOBRE FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ

1976:

Fernando Fernán-Gómez. Un retrato (TVE)

Director: Jesús García Dueñas ©

1980:

A fondo (serie TVE):

"Fernando Fernán-Gómez"

Biografía. Entrevista

1991:

Queridos cómicos (serie TVE)

Director: Diego Galán

V.1.3. FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ, DIRECTOR (GUIONES AJENOS)

1. DIRECTOR-CINE

El extraño viaje (1964)

Argumento: Manuel Ruiz Castillo y Pedro Beltrán, sobre una idea de Luis García Berlanga

Guión: Pedro Beltrán

Crimen imperfecto (1970)

Argumento y diálogos: Pedro Masó

Guión: Pedro Masó y Antonio Vich

La querida (1976)

Guión: José María Fernández y Romualdo Molina

Cinco tenedores (1979)

Argumento y Guión: Esmeralda Adam y Manuel Ruiz Castillo

Mambrú se fue a la guerra (1986)

Argumento y guión: Pedro Beltrán.

Un adulterio casi normal (1994)

V. 2. BIBLIOGRAFÍA SOBRE FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ[1]

V.2.1. LIBROS

AA. VV., Actas del Coloquio Internacional sobre Fernando Fernán-Gómez, *Fernando Fernán-Gómez, acteur, réalisateur et écrivain espagnol*. Université de Bordeaux III, Press Universitaires, 1985.

AA. VV., *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*. Edición de Jesús Angulo y Francisco Llinás. "Manicomio" Libros de cine. San Sebastián, Patronato Municipal de Cultura, 1993.

GALÁN, D., y LLORENS, A., *Fernando Fernán-Gómez. Apasionadas andanzas de un señor muy pelirrojo*. Valencia, Fundación Municipal de Cine, Fernando Torres, 1984.

HIDALGO, Manuel, *Fernando Fernán-Gómez*. Huelva, VII Festival de Cine Iberoamericano, 1981.

TÉBAR, Juan, *Fernando Fernán-Gómez, escritor (diálogo en tres actos)*. Madrid, Anjana, 1984.

V.2.2. ARTÍCULOS

"¿Quién es Fernando Fernán-Gómez?". *Pueblo*, 30/VIII/1957.

"Biografía de un pelirrojo. Vida y milagros de Fernando Fernán-Gómez", por José Manuel Martín. *Pueblo*, 12, 13 y 14/IX/1960.

"Fernando Fernán-Gómez" en "Abecedario del cine español", por José Luis Guarner. *Nuestro cine*, núm. 77-78 (Nov-dic., 1968).

"Sobre el boom Fernán-Gómez", por José Luis Garci. *Reseña*, núm. 30 (1969).

"Fernando Fernán-Gómez y Analía Gadé" por Vicente Antonio Pineda. *ABC*, 12/I/1969.

"El *caso* Fernán-Gómez, un autor devorado por el medio. Notas sobre una frustración asumida", por Jesús García de Dueñas. *Informaciones*, "Las artes y las letras", 25/IX/1969.

Filmografía. Por Luis Alfonso Baledón y Francisco Llinás. *Nuestro Cine*, núm. 94 (Febrero, 1970).

[1] El apéndice bibliográfico de los textos publicados sobre Fernando Fernán-Gómez acerca de su labor cinematográfica, está documentado en su mayor parte en la bibliografía final aportada por Dolores Devesa y Alicia Potes en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper* (San Sebastián, Patronato Municipal de Cultura, 1993).

Biofilmografía. Por Fernando Lara y Diego Galán. *Filmoteca*, núm.3 (Temporada 1972-73). "Fernando Fernán-Gómez, en *do* menor", por Xavier Fábregas. *Destino*, 29/IX/1973.

"Fernando Fernán-Gómez: una realidad no documental" por José María Latorre. *Dirigido por...*, núm.33 (Mayo, 1976).

"Flaco, ronco y pelirrojo" por Manolo Marinero. *Diario 16*, 3/V/1977.

"Fernando Fernán-Gómez, de Jardiel al premio de Berlín", por Marcelo Arroita-Jáuregui. *Arriba*, 7/VI1/1977.

"Los premios de Berlín", por Fernando Lara. *Triunfo*, núm.755, 16.VII.1977.

"El extraño caso de Fernán-Gómez", por César Santos Fontenla. *Informaciones*, 25/V/1978.

"Fernando Fernán-Gómez", por Andrés Amorós. *Ya*, Sección "Cada semana, un nombre", 21/I/1979.

"El polifacético Fernando Fernán-Gómez o el fracaso como vocación", por Augusto Martínez Torres. *El País*, 16/II/1980.

"Fernán-Gómez, un lujo del cine español", por César Santos Fontenla. *Sábado Gráfico*, 10/II/1982.

"Un ciclo: Fernán-Gómez", por Juan Hernández Les. *Tele-Radio*, 14/II/1982.

"Fernán-Gómez: cuarenta años en el oficio de actor", por Francisco Marinero. *Diario 16*, 18/II//1982.

"La imagen heterodoxa de un pelirrojo extraño", por Diego Galán. *El País*, 18/II/1982.

"Genio redescubierto" por Manuel Hidalgo. *Cambio 16*, 22/II/1982.

"Fernando Fernán-Gómez", por Francisco Umbral. *El País*, Sección "Spleen de Madrid", 23/II/1982.

"El eterno maldito", por Ramón Freixas. *Dirigido por...*, núm.93 (Mayo, 1982).

"Feo, agnóstico y sentimental" por Víctor Márquez Reviviego. *Tiempo*, 24/V/1982.

"Un escritor llamado Fernando Fernán-Gómez", por Juan Tébar. *El País*, 26/IX/1982.

"Fernán-Gómez: inolvidable", por Pablo Corbalán. *Hoja del lunes*, 6/XI/1982.

"El actor y la inteligencia", por Eduardo Haro Tecglen. *El País*, 19/II/1983.

"Fernando Fernán-Gómez, grand acteur et metteur en scène "maudit", por Emmanuel Larraz. *Cahiers de la Cinémathèque*, núm.38-39 (Invierno, 1984).

"El comediante", por Carlos Serrano de Osma. *Contracampo*, núm.35 (Primavera, 1984).

"Retrato de un autor inexistente" por Alberto Fernández Torres. *Contracampo*, núm.35 (Primavera, 1984).

Filmografía. Por Francisco Llinás. *Contracampo*, núm.35 (Prúnavera, 1984).

"Fernando Fernán-Gómez, español", por Eduardo Haro Tecglen. *El País*, 15/IX/1984.

"Fernando Fernán-Gómez: un talento en la penumbra", por Francisco Llinás. *Liberación*, 7/XII/1984.

"Fernando Fernán-Gómez, actor español", por Carlos Álvarez. *Liberación*, 7/XII/1984.

"Fernando Fernán-Gómez. Semblanza", por Del Arco. *La Vanguardia*, 21/I/1985.

"El viaje triunfador de Fernando Fernán-Gómez", por Diego Galán. *El País*, 3/III/1985.

"Fernando Fernán-Gómez, el mejor actor de Berlín", por J. Parra. *Diez minutos*, 16/III/1985.

"Fernando Fernán-Gómez", por Antonio Saura Medrano. *Diez minutos*, Sección "Desde mi luna". 6/IV/1985.

"Érase una vez...", por Manuel Summers (biografía en cómic). *ABC*, 14/IV/1985.

"El autor teatral ha cedido protagonismo al director, afirma Fernán-Gómez". *La Vanguardia*, 30/IV/1985.

"Variaciones sobre el tema del pícaro" por Joan de Segarra. *El País*, 26/V/1985.

"Dos de los que quedan", por Eduardo Haro Tecglen. *El País*, VI/1985.

"Fernando Fernán-Gómez", por Eduardo Haro Tecglen. *El País*, "Arte", 17/VIII/1985.

"Fernán-Gómez y la aventura del comediante", por Eduardo Haro Tecglen. *El País*, 25/XI/1985.

"Fernando Fernán-Gómez: un hombre polifacético", por Ramón Freixas. *Dirigido por...*, núm. 132 (Enero, 1986).

"Fernando Fernán-Gómez", por José L. Sáenz de Heredia. *El Alcázar*, 4/VII/1986.

"Fernando Fernán-Gómez: un actor en busca de ser humano", *Primer Acto*, núm.220 (Abril, 1987).

"Fernando Fernán-Gómez", por Juan Marsé. *El País*, Sección "Señoras y señores", 16/VII/1987.

"El intérprete de sí mismo", por Francisco Umbral. *El Mundo*, 18/VIII/1991.

"El vigía de la cultura española" por Javier Lorenzo. *El Mundo*, Sección "El personaje de la semana", 20/VI/1992.

"Los cuerpos gloriosos. Fernando Fernán-Gómez", por Francisco Umbral. *Magazine* de *El Mundo*. S.d., 1995.

"Fernando Fernán-Gómez", por Concha García Campoy. *La Revista* de *El Mundo*, 31/XII/1995.

"Fernando Fernán-Gómez, galardonado con el premio Príncipe de Asturias de las Artes". *ABC*, 13/V/1995.

V.2.3. ENTREVISTAS

"Leer teatro y novela", por Francisco Casanova. *La Gaceta Regional* (Salamanca), 23/V/1950.

Entrevista. Por Santiago Córdoba. *ABC*, 6/II/1955.

Entrevista. Por Félix Martialay. *Film Ideal*, núm.2 (Noviembre, 1956).

Entrevista. Por Herrero San Martín. *La Estafeta Literaria*, núm.154 (Noviembre, 1958).

"Fernando Fernán-Gómez cuenta su vida", por Marino Gómez Santos. *Pueblo*, 10-14/VII/1962.

Entrevista. Por Rafael de Ravena. *Pantallas y Escenarios*, núm.31 (Diciembre, 1963).

Entrevista. Por Francisco Umbral. *Pueblo*, 22/X/1964.

"Las verdades de Fernando Fernán-Gómez", por Jaime Picas. *Fotogramas*, núm.908, 11/III/1966.

Entrevista. *Diario de Cádiz*, 10/II/1967.

Entrevista. Por Juan Munso Cabús. *Fotogramas*, núm.1079, 20/VI/1969.

"Recapitulación de un gran desconocido", por Francisco Llinás, Miguel Marías, Augusto M. Torres. *Nuestro Cine*, núm.94 (Febrero, 1970).

"Fernando Fernán-Gómez, un camino hacia la destrucción", por Fernando Lara y Diego Galán. *Triunfo*, núm.431, 5/IX/1970.

"La paradoja del comediante", por Vicente Laborda. *ABC*, 9/XII/1970.

"Fernando Fernán-Gómez: el actor como director escénico", por Julio Trenas. *ABC*, 28/IV/1971.

Entrevista. Por Guillermo Heras Lobato. S.d., (Sección "Diálogo urgente"), Madrid, 9/X/1971.

"Un amigo del pueblo", por Nativel Preciado. S.d., Madrid, 9/X/1971.

"Un enemigo del pueblo", por Soraya. *Pueblo*, 21/I/1972.

Entrevista y filmografía. Por Antonio Castro, en *Cine español en el banquillo*. Valencia, Fernando Torres, 1974 (págs. 145-160).

Entrevista. Por Ángela de la Yglesia. *Blanco y Negro*, Sección "Ídolos sin pedestal", 29/II/1975.

"Entre la diplomacia y el talento", por Carlos Losada. *Ya*, 8/VI/1975.

Entrevista. Por P. Iso. *El Heraldo de Aragón*, 31/VIII/1975.

"Fernando Fernán-Gómez es *El anacoreta*" por MR. *Semana*, 6/III/1976.

"Gulliver viaja por la meseta". Charla con Fernando Fernán-Gómez y Alfonso Ungría. *Fotogramas*, núm.1447, 9/VII/1976.

Entrevista. Por Soledad Alameda. *El País Dominical*, 5/VI/1977.

Entrevista. Por Esteban Peicovich. *Fotogramas*, núm.1496, 17/VI/1977.

"Fernando Fernán-Gómez premio al mejor actor en Berlín", por Juan Bel Mallen. *Noticiero Universal*, 27/VII/1977.

Entrevista. Por Estrella Inchausti. *El Diario Vasco*, 5/XI/1977.

Entrevista. Por Gloria Díez. *Diario 16*, Sección "Protagonistas del fin de semana", 26/I/1979.

"Fernando Fernán-Gómez, o la personalidad de un hombre de cine" por Pilar Gimeno. *Información* (Alicante), l/IV/1979.

"Después de cuatro años Fernando Fernán-Gómez vuelve a la dirección". *Pueblo*, 3/IX/1979.

"Ensayando con Fernando Fernán-Gómez" por Rosana Ferrero. *Pueblo*, 14/XII/1979.

"Fernando Fernán-Gómez, un actor", por Miguel Gato. *El Socialista*, 11/XI/1980.

Entrevista. *Noticiero Universal* (Suplemento Televisión), 12/II/1982.

Entrevista. Por José Ramón Pérez Ornia. *El País*, 20/II/1982.

Entrevista. Por T.P. S.d., 22/III/1982.

"Fernando Fernán-Gómez, el hombre orquesta", por Horacio Otheguy. *Antena Dominical*, 9/V/1982.

"Fernando Fernán-Gómez, comisario en Vic", por Ángeles Masó. *La Vanguardia*, 28/VI/1982.

Entrevista. Por Pilar Eyre. *Interviú*, Sección "Los Protagonistas", 29/IX/1982.

Entrevista. *La Vanguardia*, 11/XI/1982.

Entrevista. Por López Bejarano. *Guía del Ocio*, Sección "Madrid Abierto", 29/XI/1982.

Entrevista. Por José María Besteiro. *Dunia*, 29/VI/1983.

"El viaje del comediante, conversación con Fernando Fernán-Gómez" por Francisco Llinás, José Luis Téllez y Manuel Vidal Estévez. *Contracampo*, núm.35 (Primavera, 1984).

"Al actor Fernando Fernán-Gómez le sienta bien el aire profesoral", por J.C. *Ya* (Santander), 22/VIII/1984.

"Un cómico a la antigua usanza", por Camilo José Cela. *Interviú*, Sección "Las conversaciones con Camilo José Cela", 3/X/1984.

"Fernán-Gómez, de actor a director", por Emilio Lahera. *Liberación*, 7/XII/1984.

"Una entrevista con bicicletas, amantes, teatro y actores", por Julio A. Máñez. *Comunidad Escolar*, 1-15/XI/1984.

Entrevista. Por Javier Goñi. *Diario 16*, 10/II/1985.

Entrevista. Por Eduardo Ladrón de Guevara. *El Heraldo de Aragón* (Zaragoza), 26/IV/1985.

"Fernando Fernán-Gómez, en la cumbre sin coartadas", por Javier Villán. *El Público* (Mayo, 1985).

Entrevista. Por Bru Roura. *La Vanguardia*, 23/VI/1985.

"Fernando Fernán-Gómez, un genial actor que triunfa ahora como escritor" por Javier de Montini. *Lecturas*, 28/VI/1985.

Entrevista. Por Julio Pérez Perucha. *Dirigido por...*, núm.132 (Enero, 1986).

"Hacerse pasar por Fernando Fernán-Gómez", por Koro Castellano. *Fotogramas*, VI/1986.

"Fernán-Gómez, ahora escritor para TV", por José Antonio de las Heras. *Ya* (Suplemento diario), 10/X/1986.

"Fernando Fernán-Gómez, un Woody Allen español", por Luis Sánchez Bardón. S.d., 12/IV/1987.

Entrevista. Por Mariano Guindal. *Diario 16*, 19/X/1987.

"L'ambigüité de la relation acteur-metteur en scène", por Patrice Trapier. *Cinéma*, núm.418 (2 y 9.XII. 1987).

Entrevista. Por Sebastián Moreno. S.d., 6/VI/1988.

Entrevista. Por Francisco Umbral. *Diario 16*, Sección "Los Iluminados", 4/IX/1988.

Entrevista. Por Jordi Solé. *Diario de Barcelona*, 5/II/1989.

"Fernando Fernán-Gómez, el último cómico", por Javier Figuero. *El Europeo* (Abril, 1989).
Entrevista. *Pronto*, I/IV/1989.

"Fernando Fernán-Gómez, premio nacional de cinematografía", por Miguel Ángel del Arco. S.d., Sección "Cultura y Sociedad", 15/V/1989.

Entrevista. Por Ángel Luis Inurria. *El País*, 3/VI/1989.

Entrevista. Por Antonio Castro. *Dirigido por...*, núm.173 (Octubre, 1989).

Entrevista. Por Miguel Ángel Sánchez. *Tiempo*, 2/X/1989.

Entrevista. Por Pedro de Frutos. *Panorama*, 16/X/1989.

Entrevista. Por Emma Rodríguez. *El Mundo*, 1/V/1990.

Entrevista. Por Victoria Serena. *El Independiente*, 27/V/1990.

Entrevista. Por Juan Pando. *El Mundo*, 13/IX/1991.

Entrevista. *El Mundo*, 13/IX/1991.

Entrevista. Por Fabián Nevado. *Tribuna*, 23/IX/1991.

Entrevista. *Tiempo*, 4/I/1992.

Entrevista. Por Beatriz Saló. *Tribuna*, 10/VIII/1992.

Entrevista. Por Chusa L. Monjas. *La verdad* (Murcia), 15/V/1995.

V.2.4. TEXTOS SOBRE LA OBRA LITERARIA Y LOS MONTAJES TEATRALES

Marido y medio

"Marido y medio", por Alfredo Marqueríe. *ABC*, 8/VI/1950.

El vendedor de naranjas

"Fernando Fernán-Gómez retrata la picaresca en el cine", por Manuel Cerezales. *Ya*, 25/VI/1986.

"*El vendedor de naranjas*", por Manuel Quiroga Clérigo. *Ínsula*, núm.483 (1987), pág. 18.

La coartada

"*La coartada*, nuevo estreno de Fernán-Gómez". *ABC*, 18/IV/1985.

"*La coartada*, nueva obra histórica de Fernán-Gómez", por Carlos Galindo. *ABC*, 24/IV/1985.

"*La coartada*, introspección de lo trágico, por Fernán-Gómez", por Lorenzo López Sancho. *ABC*, 28/IV/1985.

"Casi un drama calderoniano", por Julia Arroyo. *Ya*, 28/IV/1985.

"Pérdida de sustancia", por Eduardo Haro Tecglen. *El País*, 29/IV/1985.

"*La coartada* de Fernando Fernán-Gómez: desconcierto", por Alberto Fernández Torres. *Ínsula*, núm. 464-465 (1985).

"Fernán-Gómez repite como autor teatral con *La coartada*", por José Antonio Flaquer. *El Noticiero Universal*, 1985.

"*La coartada. Los domingos, bacanal*", por Wilma Newberry. *Estreno*, vol.XIII, núm.2 (Otoño, 1987).

Las bicicletas son para el verano

"Fernando Fernán-Gómez, Premio Nacional de Teatro Lope de Vega". *El País*, 16/V/1978.

"Fernando Fernán-Gómez, Premio Lope de Vega", por A. Laborda. *ABC*, 16/V/1978.

"Las bicicletas son para el verano, de Fernando Fernán-Gómez", por Alberto Fernández Torres. *Ínsula*, núm.433 (Diciembre, 1982).

"*Las bicicletas son para el verano*", por Liborio López García. *Monteagudo*, núm.78 (1982).

"Un gran sainete trágico de Fernando Fernán-Gómez", por Juan Emilio Aragonés. *Nueva Estafeta*, núm. 42 (Mayo, 1982).

"*Las bicicletas serán para el otoño*", por Miguel Bayón. *Cambio 16*, núm.549 (Junio, 1982).

"José Carlos Plaza logra el triunfo de lo normal" por José Ramón Díaz Sande. *Reseña*, núm.139 (Julio-Agosto, 1982).

"*Las bicicletas son para el verano*", por Ramón Bellas. *Reseña*, núm.139 (Julio-Agosto, 1982).

"Hoy es la caverna todavía", por Ignacio Amestoy Eguiguren. *Primer Acto*, núm.195 (Sep-Octubre, 1982).

"En defensa del trabajo en equipo", entrevista a José Carlos Plaza, por Fermín Cabal. *Primer Acto*, núm.195 (Sep-Octubre, 1982).

Fernando Fernán-Gómez. Reconciliarse con el público", por Santiago Tarancón. *Primer Acto*, núm.196 (Nov-Diciembre, 1982).

"Las bicicletas de Fernando", por Andrés Amorós. *Diario Cultural*, Madrid, Espasa-Calpe, 1983.

"El escritor Fernán-Gómez", por Pablo Corbalán. *Hoja del lunes* (Madrid), 21/II/1983.

"Fernán-Gómez y las bicicletas", por José Luis Rubio. *Cambio 16*, núm.612 (Agosto, 1983).

"El Madrid sitiado", por Miguel Bayón. *Cambio 16*, núm.612 (Agosto, 1983).

"*Las bicicletas son para el verano*". *El espectador y la crítica* (El teatro en España en 1982), Valladolid, Francisco Álvaro, 1983.

"Las ilusiones perdidas", por Miguel Bayón. *Cambio 16*, núm.634 (Enero, 1984).

"*Las bicicletas son para el verano*, de Fernán-Gómez", por José Luis Alonso de Santos. *Diario 16*, 29/I/1984.

"*Las bicicletas son para el verano*, de Fernán-Gómez", por José Luis Alonso de Santos. *ABC*, 29/I/1984.

"Bicicletas con soda", por Ignasi Bosch. *Contracampo*, núm. 35 (Primavera, 1984).

"Quince y muchos más títulos de autor para una crónica del teatro de la transición", por Alberto Fernández Torres y Moisés Pérez Coterillo. *El Público*, vol. IX (1985).

"*Las bicicletas son para el verano*", por Eduardo Guerrero del Río. *Estreno*, vol. XI, núm. 1, (Primavera, 1985).

"Fernando Fernán-Gómez. *Las bicicletas son para el verano*", por Linda S. Glaze. *ALEC*, vol. XI (1986).

"The Civil War at a Distance: Space and the Language of Desire in *Las bicicletas son para el verano* by Fernando Fernán-Gómez", por Bernardo Antonio González. *Gestos*, núm.12 (1991).

RIPOLL I FREIXES, Enric, *100 películas sobre la Guerra Civil española*. Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamenicanas, Barcelona, 1992.

NICHOLAS, Robert L., *El sainete serio*. Murcia, Universidad de Murcia, 1992.

"*¡Ay, Carmela!* y *Las bicicletas son para el verano*: comparaciones a través de las versiones cinematográficas", en John Gabriele (ed.), *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*. Frankfurt am Mam, Vervuert Verlag, 1994, págs. 196-203.

PÉREZ COTERILLO, Moisés, *Los teatros de Madrid 1982-1994*. Madrid, Fundación FAES, 1995.

Los domingos, bacanal

"Fernán-Gómez: autor, actor", por Ángel. *Hoja del lunes* (Madrid), 21/VII/1980.

"*Los domingos, bacanal*, de Fernando Fernán-Gómez", por A. Laborda, *ABC*, 2/VIII/1980.

"*Los domingos, bacanal*, experimento de Fernán-Gómez", por Lorenzo López Sancho. *ABC*, 7/VIII/1980.

"El cineasta García Sánchez dirige la última comedia teatral de Fernán-Gómez", por Juan Antonio Vizcaíno. *El País*, 8/XI/1991.

"Fernando Fernán-Gómez vuelve al teatro con su obra *Los domingos, bacanal*", por Carlos Galindo. *ABC*, 8/XI/1991.

"*Los domingos, bacanal*, un juego teatral de Fernando Fernán-Gómez", por Angélica Tanarro. *El Adelantado de Segovia*, 8/XI/1991.

Recital de Otoño

"*Recital de Otoño*", por Pablo Corbalán. *Hoja del Lunes*, 6/XI/1982.

"*Recital de Otoño*, de Fernando Fernán-Gómez". *Ya*, 26/XI/1982.

"*Recital de Otoño*". *El espectador y la crítica* (El teatro en España 1982). Francisco Álvaro, Valladolid, 1983.

Del Rey Ordás y su infamia

"Fernando Fernán-Gómez prepara una nueva obra de teatro". *ABC*, 17/VII/1983.

"Un entretenimiento de Fernán-Gómez", por Pablo Corbalán. *Hoja del lunes*, 29/VIII/1983.

"Un juguete literario", por Eduardo Haro Tecglen. *El País*, 21/VIII/1983.

"*Del Rey Ordás y su infamia*", por Juan Luis Veza. *Reseña*, núm.146 (Sep-Octubre, 1983).

"Emma Cohen, en el país de las hadas", por S.G. *ABC*, 5/X/1983.

"Fernando Fernán-Gómez, viejo actor, autor nuevo", por Mauro Armino. S.d., 21/III/1983.

Ojos de bosque

"*Ojos de bosque*, de Fernán-Gómez, se estrena hoy en Madrid", por Rosana Torres. *El País*, 9/VII/1986.

"*Ojos de bosque*, de Fernando Fernán-Gómez, en las gradas de la Almudena", por Lorenzo López Sancho. *ABC*, 11/VII/1986.

"*Ojos de bosque*. Divertimento", por Francisco Moreno. *Reseña*, núm.167 (Sep-Octubre, 1986).

"*Ojos de bosque*, romance para noches de estío", por Juan Carlos Arce. *El Público*, núm.36 (1986).

El viaje a ninguna parte

"Vida, pasión y eternidad de los cómicos de la legua" por René Palacios Moré. *La Gaceta del Libro*, núm. 16 (Febrero, 1985).

"El viaje a ninguna parte" por José García Nieto. *ABC*, 16/III/1985.

El mal amor

Entrevista. Por Mariano Guindal. *Diario 16*, 19/X/1987.

Los ladrones

"Los ladrones: que no nos roben la felicidad", por E.L. *El Público*, núm. 45 (Junio, 1987), pág. 35.

El actor y los demás

Presentación del libro. Begoña Castellanos. *Ya*, 11/IV/1987.

Presentación del libro. Ángeles García. *El País*, 13/IV/1987.

"*El actor y los demás*, de Fernando Fernán-Gómez", por Andrés Amorós. *Ínsula*, núm.491 (Octubre, 1987).

El tiempo amarillo

"La vida por delante", por Soledad Alameda. *El País Semanal*, 2/IV/1990.

El Lazarillo de Tormes.

"*El Lazarillo*, de Fernán-Gómez", por José Monleón. *Diario 16*, 28/IV/1990.

"Fernando Fernán-Gómez presentó con éxito su *Lazarillo de Tormes*", por Emilio Arjona. *ABC*, 12/VII/1990.

"Pícaro y brujo", por Pedro Valiente. *El Público*, núm.79. Julio-Agosto 1990.

"Al cómico siempre se le ha reconocido cualquier cosa menos dignidad", por Teresa Sesé. *La Vanguardia*, 11/IX/1991.

"Yo crearía el Ministerio de Diversión", por Nuria Navarro. S.d., 1991.

Entrevista. Por Juan Pando. *El Mundo*, 13/IX/1991.

"Véanlo vuestras mercedes", por Juan-Anton Benach. *La Vanguardia*, 14/IX/1991.

"Soberbia interpretación de El Brujo", por Gonzalo Pérez de Olaguer. *El Periódico de Cataluña*, 15/IX/1991.

"Fernando Fernán-Gómez", por Fabián Nevado. *Tribuna*, 23/IX/1991.

"Fernando Fernán-Gómez: sigo trabajando sólo por necesidad" por Guillem Balagué. *Pronto*, 28.X.1991.

"Lázaro de Tormes resucita el placer por el texto", por J.I.G. *ABC*, 24/IV/92.

"Lazarillo de Tormes", por Francisco Umbral. *El Mundo*, 25/IV/92.

"Vive Lázaro de Tormes", por Eduardo Haro Tecglen. *El País*, 26/IV/92.

"Formidable Lazarillo", por Enrique Centeno. *Diario 16*, 28/IV/92.

"*El Lazarillo*, de Fernán-Gómez, triunfa en América", por C. Galindo. *ABC*, 10/VIII/93.

"Fernán-Gómez y *El brujo* celebran las quinientas representaciones de *El Lazarillo*", por Ricardo Segura. *Diario 16*, 1/II/94.

El arte de desear

"El deseo como arte", por Dolores Conquero. *El País Semanal*, 10/V/1992.

"El amor es una creación cultural". Encuentro entre Fernando Fernán-Gómez y Francisco Umbral. *El Mundo*, 16/V/1992.

"Fernando Fernán-Gómez, un maestro solitario", por M. Jesús L. Monjas. *La Verdad* (Alicante), 1/VII/1992.

El pícaro. Aventuras y desventuras de Lucas Maraña

"La picaresca del Siglo de Oro español vista por Fernán-Gómez". S.d. (Sevilla), 8/IX/1992.

"La escena, desde la butaca", por Pepe Iglesias. *El Correo de Andalucía*, 8/IX/1992.

"Pentación presenta al pícaro Lucas Maraña", *El Correo de Andalucía*, 8/IX/1992.

"*El pícaro. Aventuras y desventuras de Lucas Maraña*". S.d, 8/IX/1992.

"Fernando Fernán-Gómez y su *Pícaro*" por Eugenia M. Lozano. *Diario 16*, 8/IX/1992.

"Fernán-Gómez lleva su *Pícaro* al Teatro Central", *ABC 92*, Diario de la Expo, Sevilla, 8/IX/1992.

"Fernán-Gómez define como "teatro novelesco" su obra *El Pícaro* por E.F. *El País*, 8/IX/1992.

"Lucas Maraña, un pícaro entrañable", por Juan Luis Pavón. *ABC*, 10/IX/1992.

"Un pícaro quijotesco", por Jesús Vigorra. *El Correo de Andalucía*, 10/IX/1992.

"Un noble vestido de patrañuelo", por José Manuel Padilla. *Diario 16*, 10/IX/1992.

"Rafael Álvarez, *El Brujo*, nuevamente pícaro", por C. Galindo. *ABC*, 20/XI/1992.

"La picaresca a través de las aventuras de Lucas Maraña", por C. Galindo. *ABC*, 20/XI/1992.

"Nieva y Fernán-Gómez o un regreso necesario", por Lorenzo López Sancho. *ABC*, 20/XI/1992.

Entrevista. Por Enrique Centeno. *Diario 16*, 22/IX/1992.

"El pícaro sabio de Fernán-Gómez", por Joan-Anton Benach. *La Vanguardia*, 24/I/1992.

"El magnífico retablo de Maese Lucas Maraña", por Núria Sábat. *El Periódico de Cataluña*, 24/I/1992.

"“El Brujo” acaba las ciento y una noches de *El Pícaro* en L’Hospitalet", por Nuria Cuadrado. *ABC*, 24/I/1992.

"Fernán-Gómez defiende la vida libertina", por Rosana Torres. *El País*, 25/IX/1992.

"*Lucas Maraña*, el último pícaro, tra al Festival de Otoño la tentación de la “vida libertaria”", por Begoña Piña. *Diario 16*, 26/IX/1992.

"Hambre y melancolía" por Eduardo Haro Tecglen. *El País*, 28/XI/1992.

"La España hambrienta" por Enrique Centeno. *Diario 16*, 28/IX/1992.

"La España pícara", por Francisco Umbral. *El Mundo*, 28/IX/1992.

"*Lucas Maraña*, el nieto teatral de los pícaros de los siglos de Oro", por Lorenzo López Sancho. *ABC*, 28.IX.1992.

El ascensor de los borrachos

"Fernán-Gómez defiende el humor ligero contra la gravedad de la vida", por Fietta Jarque. *El País*, 18/IX/1993.

"Fernando Fernán-Gómez", por I. Gutiérrez. *Blanco y Negro*, 3/X/1993.

"El ascensor de los borrachos", por Fernando Lázaro Carreter. *ABC*, 5/XI/1993.

La Puerta del Sol

"Fernán-Gómez asume que *La Puerta del Sol* es una obra galdosiana", por Amelia Castilla. *El País*, 23.XI.1995.

"Una novela galdosiana", por Miguel García-Posada. *El País*, 25.XI.1995.

"Madrid parece una gran ciudad suramericana", por Sol Alonso. *El País* (Madrid), 7/II/1996.

V.2.5. TEXTOS SOBRE SU OBRA CINEMATOGRÁFICA (AUTOR Y ADAPTADOR)

Manicomio (1953)

Crítica. Por Donald. *ABC*, 27/I/1954.

Crítica. Por Nicolás Alcalá. *Crítica*, 30/I/1954.

El Mensaje (1953)

Crítica. Por Donald. *ABC*, 21/IX/1955.

El malvado Carabel (1955)

Crítica. Por H. Sáenz Guerrero. *La Vanguardia*, 16/XII/1955.

Crítica. Por Donald. *ABC*, 16/X/1956.

Crítica. Por Gómez Tello. *Primer Plano*, núm.836, 21/X/1956.

Crítica. Por Pascual Cebollada. *Ya*, 30/VI/1986.

La vida por delante (1958)

Crítica. Por Carlos Fernández Cuenca. *Ya*, 16/IX/1958.

Crítica. Por Donald. *ABC*, 16/IX/1958.

Crítica. Por Alejandro de España. *Radiocinema*, núm.426, 20/IX/1958.

Crítica. Por Interino. *Primer Plano*, núm.426, 20/IX/1958.

Crítica. *Cinema Universitario*, núm.8 (Diciembre, 1958).

"*La vida por delante*", por José María Pérez Lozano. *Esquemas de películas*, núm.108. Madrid. *Film Ideal.*

Crítica. *Triunfo*, núm.533, 16/XII/1972.

MÉNDEZ-LEITE, F., *Historia del cine español en 100 películas*. Madrid, Jupey, 1975.

Crítica. Por Juan Francisco Torres. *Noticiero Universal*, 18/III/1982.

"*La vida por delante*, pesimismo en rosa", por Ángel Fernández-Santos. *El País*, 18/III/1982.

"Mala vida en el ciclo de Fernando Fernán-Gómez", por Francisco Marinero. *Diario 16*, 18/III/1982.

"*La vida por delante* o el eterno pluriempleo", por Diego Galán. *El País*, 21/I/1983.

Crítica. Por Soledad Alameda. *El País*, I/IV/1990.

La vida alrededor (1959)

Crítica. Por Donald. *ABC*, 9/X/1959.

Crítica. Por M.J.C. *Ya*, 9/X/1959.

Crítica. Por Luis Gómez Mesa. *Arriba*, 10/X/1959.

Crítica. Por Gómez Tello. *Primer Plano*, núm.992, 18/X/1959.

Crítica. *Triunfo*, núm.533, 16/XII/1972.

"*La vida alrededor*: una ubre ordeñada", por Ángel Fernández-Santos. *El País*, 25/III/1982.

"Nuevos problemas, nuevas perspectivas" por Francisco Marinero. *Diario 16*, 25/III/1982.

Crítica. Por Juan Francisco Torres. *Noticiero Universal*, 25/III/1982.

Sólo para hombres (1960)

Crítica. Por Interino. *Primer Plano*, núm. 1047, 6/XI/1960.

"Mihura y Fernán-Gómez aliados", por Francisco Marinero. *Diario 16*, 1/IV/1982.

Crítica. Por Juan Francisco Torres. *Noticiero Universal*, 1/IV/1982.

Crítica. Por Ángel Fernández-Santos. *El País*, I/IV/1982.

LARA, F., y RODRÍGUEZ, E., *Miguel Mihura en el Infierno del Cine*. Valladolid, Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1990.

La venganza de don Mendo (1961)

"La estupenda comicidad de Muñoz Seca", por Carlos Fernández Cuenca. *Ya*, 20/II/1962.

Crítica. Por Pío García Viñolas. *Primer Plano*, núm. 1115, 23/II/1962.

Autocrítica. Por Fernando Fernán-Gómez. *Primer Plano*, núm. 1115, 23/II/1962.

Crítica. Por Gonzalo Sebastián de Erice. Film *Ideal*, núm.92, 15/III/1962.

"Parodia de una parodia", por Francisco Marinero". *Diario 16*, 15/IV/1982.

Crítica. Por Juan Francisco Torres. *Noticiero Universal*, 15/IV/1982.

El mundo sigue (1963)

Crítica. *Triunfo*, núm.444, 5/XII/1970.

"La lucha por la vida", por Manuel Hidalgo. *Diario 16*, 22/IV/1982.

Crítica. *ABC*, 22/IV/1982.

Crítica. Por Juan Francisco Torres. *Noticiero Universal*, 22/IV/1982.

"La intransigencia del dinero" por Manuel Vidal Estévez. *Contracampo*, núm.35. Primavera 1984.

"*El mundo sigue*, sin estrenarse", por Ángel Fernández-Santos. El País, 22/IV/1992.

Los palomos (1964)

Crítica. Por Gabriel García Espina. *ABC*, 5/XI/1964.

Ninette y un señor de Murcia (1965)

Crítica. Por Gabriel García Espina. *ABC*, 19/I/1966.

"Donde menos se piensa", por Julián Marías. *Visto y no visto. Crónicas de cine II, 1965-1967*. Madrid, Guadarrama, 1970.

Mayores con reparos (1966)

Crítica. Por Martínez Redondo. *ABC*, 25/I/1967.

Crítica. Por Luis Gonzalo. *Cinestudio*, núm.54 (Febrero 1967).

El extraño viaje (1964)

"El extraño viaje del señor Fernán-Gómez. Cuando ya no se tiene la vida por delante", por Jesús García de Dueñas. *Triunfo*, 27/IX/1969.

Crítica. Por Enrique Brasó. *Fotogramas*, núm. 1094, 3/X/1969.

"El extraño caso de *El extraño viaje*" por Miguel Marías. *Nuestro cine*, núm. 94 (Febrero, 1970).

Crítica. Por Manolo Marinero. *Film Ideal*, núms. 217-218-219 (1970).

"Segovia: extraño viaje después de amanecer", por César Santos Fontenla. *Sábado Gráfico*, 24/VI/1981.

"Una obra maestra arrinconada", por Francisco Marinero. *Diario 16*, 29/IV/1982.

Crítica. Por Juan Francisco Torres. Noticiero Universal, 29/IV/1982.

Crítica. *ABC*. 29/IV/1982.

"Un viaje libre hacia la risa negra" por Ángel Fernández-Santos. *El País*, 29/IV/1982.

"Ingenuidad, perversión" por Cristina Daneri. *Contracampo*, núm. 35 (Primavera, 1984).

Crimen imperfecto (1970)

Crítica. Por Fega. *ABC*, 30/VIII/1970.

Crítica. *Nuevo Diario*, VIII/1970.

Cómo casarse en siete días (1970)

Crítica. Por Antonio de Obregón. *ABC*, 19/VI/1971.

Yo la vi primero (1974)

Crítica. Por Pascual Cebollada. *Ya*, II/1975.

Crítica. Por A. S. *Hoja del lunes*, 3/II/1975.

Crítica. Por Félix Martialay. *El Alcázar*, 4/II/1975.

Crítica. Por Miguel Rubio. *Nuevo Diario*, 5/II/1975.

Crítica. Por M. Arroita-Jáuregui. *Arriba*, II/1975.

"Adiós, ingenuidad, adiós", por Pedro Miguel Lamet. *Cine para leer* 1975. Equipo Reseña. Bilbao, Mensajero, 1976.

Crítica. Por Miguel Marías. *Dirigido por...* núm.21 (Marzo, 1975).

Crítica. Por Marti Rom, J.M. Robuste y J.M. García Ferrer. *Cinema 2002*, núm.7 (Septiembre, 1975).

Crítica. Por Miguel Domenech. *Film Guía*, núm.9 (Agosto-Septiembre, 1975).

"*Yo la vi primero*, una gran niñada", por Ángel Fernández-Santos. *El País*, 20/V/1982.

"Más chiste que comedia", por Francisco Marinero. *Diario 16*, 20/V/1982.

Crítica. Por Juan Francisco Torres. *Noticiero Universal*, 20/V/1982.

Crítica. *ABC,* 20/V/1982.

El Pícaro (1974)

Crítica. Por Luis Urbez. *Reseña*, núm. 81 (Enero, 1975).

¡Bruja, más que bruja! (1976)

Crítica. Por Pedro Crespo. *ABC*, 6/V/1977.

Crítica. *Triunfo*, núm.746, 14/V/1977.

Crítica. Por Carlos Álvarez. *El Alcázar*, 7/V/1977.

Crítica. Por Pascual Cebollada. *Ya*, 11/V/1977.

"Convención de una parodia de representación", por Juan Hernández Les. *Cinema 2002*, núm.29-30 (Julio-Agosto, 1977).

"El más brutal exabrupto" por José Luis Téllez. *Contracampo*, núm.35 (Primavera, 1984).

Crítica. *ABC*, 20/VI/1986.

Crítica. Por Francisco Marinero. *Diario 16*, 20/VI/1986.

La querida (1976)

Crítica. *Triunfo*, núm. 692, 1/V/1976.

Mi hija Hidegart (1977)

Entrevista a Amparo Soler Leal. *Fotogramas*, núm 1496, 17/VI/1977.

Crítica. Por Carlos Balagué. *Dirigido por...* núm.47 (Agosto, 1977).

Crítica. *Triunfo*, núm.766, 1/X/1977.

Crítica. Por Félix Martialay. *El Alcázar*, 26/IX/1977.

Crítica. Por Pascual Cebollada. *Pueblo*, 28/IX/1977.

"Un tema histórico" por M. Arroita-Jáuregui. *Arriba*, 29/IX/1977.

Crítica. Por Carlos F. Heredero. *Cinema 2002*, núm.33 (Noviembre, 1977).

Crónica del XXV Festival Internacional de Cine de San Sebastián, por Matías Antolín. *Cinema 2002*, núm.33 (Noviembre, 1977).

"Frankenstein cultural" por F.I. *Tele-Radio*, 12/XII/1983.

Crítica. Por Francisco Marinero. *Diario 16*, 16/XII/1983.

"Aurora de sangre" por Diego Galán. *El País*, 16/XII/1983.

"Debate sobre *mujeres y política*" por Maruja Torres. *El País*, 16/XII/1983.

Cinco Tenedores (1979)

"Elogio del cuerno", por Jesús Fernández-Santos. *El País*, III/1980.

Crítica. Por Jesús Ruiz. *El Correo Catalán*, 11/III/1980.

Crítica. Por José Luis Guarner. *El Periódico*, 13/III/1980.

"La imperfecta casada", por Jorge de Cominges. *Noticiero Universal*, 13/III/1980.

Crítica. Por A.M.M. *La Vanguardia*, 23/III/1980.

Crítica. Por Matías Antolín. *Cinema 2002*, núm. 61-62 (Marzo-Abril, 1980).

Crítica. Por José Luis Téllez. *Contracampo*, núm. 10-11 (Marzo-Abril, 1980).

El viaje a ninguna parte (1986)

Crítica. Por Peter Besas. *Variety*, 325/1, 29/X/1986.

"La memoria de los comediantes", por Quim Casas. *Dirigido por...* núm. 140 (Octubre, 1986).

Crítica. Por Pedro Crespo. *Época*, 3/XI/1986.

Crítica. *El Europeo*, 4/XI/1986.

Crítica. Por R. Capilla. *ABC*, 6/XI/1986.

Crítica. Por Lluis Bonet Mojica. *La Vanguardia*, 8/XI/1986.

"Cómicos de la legua", por Jorge Cominges. S.d., 13/XI/1986.

Crítica. Por José Luis Guamer. *La Vanguardia*, 13/XI/1986.

"Crónica de cómics", por Miguel Porter Moix. *Avui*, 27/XI/1986.

Crítica. Por Pedro Miguel Lamet. *Cine para leer 1986. Historia crítica de un año de cine*. Equipo Reseña. Bilbao, Mensajero, 1987.

"Crónicas del actor", por J. Batlle Caminal. *El País*, 20/I/1989.

"*El viaje a ninguna parte*",por Julián Marías. *Blanco y Negro*, 11/II/1996.

Mambrú se fue a la guerra (1986)

"La dignidad moral de las ideas", por Carlos F. Heredero. *La tarde*, 16/V/1986.

"Las carcajadas negras de Fernando Fernán-Gómez", por Ángel Fernández-Santos. *El País*, 16/V/1986.

"Un Mambrú incómodo", por J. R. Pérez Ornia. *El País*, 16/V/1986.

Crítica. Por Francisco Marinero. *Diario 16*, 17/V/1986.

"Grandes errores en una gran película" por Ángel Fernández-Santos. *El País*, 18/V/1986.

Crítica. Por Diego Muñoz. *La Vanguardia*, 21/V/1986.

"Una crónica marginal y disparatada de la transición española" por Antonio Lara. *Ya*, 23/V/1986.

Crítica. *Hoja del Lunes*, 25/V/1986.

Crítica. Por Peter Besas. *Variety*, 323/5, 28/V/1986.

Crítica. Por Carlos F. Heredero. *Dirigido por...*, núm. 136 (Mayo, 1986).

Crítica. Por Carlos Aguilar. *Shows*, núm. 5 (Junio, 1986).

Crítica. Por Joan Lorente-Costa. *Avui*, 7/VI/1986.

Crítica. Por Antonio Castro. *Cine Nuevo* (Diciembre, 1986).

Crítica. Por Eduardo T. Gil de Muro. *Cine para leer 1986. Historia crítica de un año de cine*. Equipo Reseña. Bilbao, Mensajero, 1987.

"Pedro Beltrán cuenta la historia de Mambrú". *Fotogramas*, s.d., 1986.

"El tambor de Paracuellos", por José Agustín Mahieu. *Fotogramas*, s.d., 1986.

El mar y el tiempo (1989)

"L'amarg record", por Miguel Porter i Moix. *Avui*, 8/X/1989.

"Sainete trágico" por Ángel Fernández-Santos. *El País*, 9/X/1989.

"El regreso del exilio" por Antonio Castro. *Dirigido por...*, núm. 173 (Octubre, 1989).

Crítica. Por Ángel A. Pérez Gómez. *Cine para leer 1989. Historia crítica de un año de cine*. Equipo Reseña. Bilbao, Mensajero. 1990.

Fuera de juego (1991)

"El cine para la tercera edad" por Luciano G. Egido. *El Independiente*, 25/IX/1991.

"Arte y artificio" por Ángel Fernández-Santos. *El País*, 26/IX/1991.

"El asilo se divierte" por Carlos F. Heredero. *Dirigido por...*, núm. 194 (Septiembre, 199l).

"Comedia amable de Fernán-Gómez", por Francisco Marinero. *El Mundo*, 27/IX/1991.

"El fora de joc de Fernando Fernán-Gómez no és duptós", por Juan Salvany. *Diario de Barcelona*, 4/X/1991.

Crítica. Por Francisco Moreno. *Cine para leer 1991*. Equipo Reseña. Bilbao, Mensajero, 1992.

7000 días juntos (1995)

"Fernán-Gómez", por Francisco Umbral. *El Mundo*, 29/I/1995.

"Destellos de un buen autor", por Antonio Dopazo. *Información* (Alicante), 2/II/1995.

V.2.6. FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ EN LOS TEXTOS GENERALES SOBRE CINE ESPAÑOL

AA.VV., *40 anni di cinema spagnolo. Testi e documenti*. Pesaro, XIII Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, 1977.

AA.VV., *Cine español 1896-1988*. Ministerio de Cultura (ICAA). Madrid, Ministerio de Cultura, 1989.

AGUILAR, C., y GENOVER, J., *El cine español en sus intérpretes*. Madrid, Verdoux, 1992.

CAÑEQUE C., y GRAU, M., *¡Bienvenido, Mr. Berlanga!*. Barcelona, Destino (Colección Destinolibro, 341), 1993.

FALQUINA, A., *30 años de cine. Círculo de Escritores Cinematográficos 1945-1975*. Madrid, CEC, 1975.

GALÁN, D., y LARA, F., *18 españoles de posguerra*. Barcelona, Planeta. D.L. 1973.

GALÁN, D., *Memorias del cine español:* "El cine religioso" (cap. 5) y "Más cine *maldito*" (cap. 15). *Tele-Radio*, 1981.

GARCÍA FERNÁNDEZ, E., *Historia ilustrada del cine español.* Barcelona, Planeta, 1985.

GUBERN, R., *1936-1939: la guerra de España en la pantalla*. Madrid, Filmoteca Española, 1986.

HEREDERO, C.F., *Pedro Beltrán, la humanidad del esperpento*. Murcia, IV Semana de Cine Español de Murcia, 1988.

HOPEWELL, J., *Out of the Past. Spanish Cinema After Franco.* London, BFI, 1986.
- *El cine español después de Franco*. Madrid, El arquero, (Temas de nuestro tiempo), 1989.

LARA, F., y RODRÍGUEZ, E., *Miguel Mihura en el infierno del cine.* Valladolid, 35 Semana Internacional de Cine, 1990.

LARRAZ, E., *Le cinèma espagnol des origines à nos jours.* París, Cerf, 1986.

MÉNDEZ-LEITE, F., *Historia del cine español*. Madrid, Rialp, 1965.
- *Historia del cine español*. Madrid, *Guía del ocio*, 1975.

PÉREZ, M.A., y MARTÍNEZ MONTALBÁN, J.L., *Cine español 1951/1978. Diccionario de directores.* Bilbao, Mensajero, DL. 1979.

PÉREZ PERUCHA, J., *El cinema de Edgar Neville.* Valladolid, 27 Semana Internacional de Cine, 1982.

QUESADA, L., *La novela española y el cine.* Madrid, J.C. (Colección Imágenes), 1986.

VIZCAÍNO CASAS, F., *Diccionario del cine español 1896-1968.* Madrid, Editora Nacional, 1970.

VIZCAÍNO CASAS F., y JORDÁN, A.A., *De la checa a la meca. Una vida de cine*. Barcelona, Planeta (Colección Documento), 1988.

V.2.7. CICLOS, PREMIOS Y HOMENAJES

PREMIO AL MEJOR ACTOR PRINCIPAL por su interpretación en *El último caballo*, de Edgar Neville. Círculo de Escritores Cinematográficos, 1950.

PREMIO AL MEJOR ACTOR PRINCIPAL por su interpretación en *Balarrasa*, de José A. Nieves Conde. Círculo de Escritores Cinematográficos, 1950.

PREMIO NACIONAL DE INTERPRETACIÓN DRAMÁTICA 1961-1962 por su labor en la obra teatral *Mi querido embustero*, de Bernard Shaw.

PREMIO AL MEJOR ACTOR PRINCIPAL por su interpretación en *Ana y los lobos*, de Carlos Saura. Círculo de Escritores Cinematográficos, 1972.

PREMIO NACIONAL DE INTERPRETACIÓN DRAMÁTICA en la temporada 1972-1973.

PREMIO AL MEJOR ACTOR PRINCIPAL por su interpretación en *El espíritu de la colmena*, de Víctor Erice. Círculo de Escritores Cinematográficos, 1973.

PREMIO A LA MEJOR DIRECCIÓN DE PELÍCULAS DE ARGUMENTO por *Juan Soldado*. Festival Internacional de Televisión de Praga, 1973.

Finalista y único ACCÉSIT del PREMIO TEATRAL "LOPE DE VEGA" por su texto *La coartada*. Ayuntamiento de Madrid, 1973.

"OSO DE PLATA" A LA INTERPRETACIÓN MASCULINA por *El Anacoreta*, de Juan Estelrich. XXVII Festival Internacional de Cine de Berlín, 1977.

PREMIO TEATRAL "LOPE DE VEGA" por su texto *Las bicicletas son para el verano*. Ayuntamiento de Madrid, 1978.

PREMIO "MAYTE" DE TEATRO, por su interpretación en *El Alcalde de Zalamea*. Temporada 1979-1980.

PREMIO "MAYTE" DE TEATRO, por *Los domingos, bacanal*. Temporada 1980-1981.

MEDALLA DE ORO AL MÉRITO EN LAS BELLAS ARTES, 1981.

CICLO-HOMENAJE en el VII Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, 1981.

PREMIO AL MEJOR ACTOR; por *El Alcalde de Zalamea*. Primera Edición del premio teatral instituido por la emisora bilbaína Radio Bilbao, 1981.

PREMIO AL MEJOR ACTOR por *Maravillas*, de Gutiérrez Aragón. Segunda Edición de los Premios al cine español Bronces '81, organizado por la revista *Guía del Ocio*.

CICLO-HOMENAJE. Televisión Española, 1982.

PREMIO "EL ESPECTADOR Y LA CRÍTICA" por *Las bicicletas son para el verano*. Temporada 1982-1983.

PREMIO "MAYTE" DE TEATRO por *Las bicicletas son para el verano.* Temporada 1982-1983.

PREMIO "MARATHON" por *Las bicicletas son para el verano.* Radio Popular, 1983.

PREMIO AL MEJOR ACTOR por su interpretación en *Soldados de plomo*, de José Sacristán. Festival del Mediterráneo, 1983.

PREMIO AL MEJOR ACTOR por su interpretación en *Los zancos*, de Carlos Saura. Mostra de Venecia, Críticos Cinematográficos Italianos, 1984.

PREMIO "PASINETTI". Mostra de Venecia, Sindicato de Periodistas Cinematográficos Italianos, 1984.

PREMIO NACIONAL DE TEATRO. Ministerio de Cultura, 1984.

ROSA DE ORO, 1984.

CICLO-HOMENAJE. V Edición de la Mostra de Cinema Mediterrani 1984.

PREMIO AL MEJOR ACTOR por *De hombre a hombre*, de Ramón Fernández. XV Festival Internacional de Cine para la Juventud de Giffoni (Italia), 1984.

PREMIO "SAN JORDI" AL MEJOR ACTOR DE CINE, 1985.

"OSO DE PLATA" A LA INTERPRETACIÓN MASCULINA por *Stico*, de Jaime de Armiñán. XXXV Festival Internacional de Cine de Berlín, 1985.

MEDALLA DE ORO de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1985.

CICLO-HOMENAJE. "Colloque International sur Fernando Fernán-Gómez", organizado por el Institut d'Études Ibériques et Ibero-americaines de la Universidad de Burdeos. Burdeos, 1985.

PREMIO AL MEJOR ACTOR por su interpretación en *La mitad del cielo*, de Manuel Gutiérrez Aragón. Fotogramas de Plata, 1986.

PREMIO GOYA A LA INTERPRETACIÓN MASCULINA, por *Mambrú se fue a la guerra*. Academia de las Ciencias y las Artes Cinematográficas de España, 1987.

PREMIO GOYA al mejor GUIÓN, DIRECCIÓN y PELÍCULA por *El viaje a ninguna parte*. Academia de las Ciencias y las Artes Cinematográficas de España, 1987.

PREMIO DE LA ASOCIACIÓN DE DIRECTORES, 1987.

Finalista del PREMIO PLANETA por su novela *El mal amor*, 1987.

PREMIO NACIONAL DE CINEMATOGRAFÍA, 1989.

CICLO-HOMENAJE. Patronato de Cultura del Ayuntamiento de San Sebastián. San Sebastián, 1993.

CICLO-HOMENAJE. Filmoteca Valenciana en colaboración con el Patronato de Cultura de San Sebastián. Valencia, 1993.

I PREMIO ESPASA-HUMOR por su novela *El ascensor de los borrachos*, 1993.

MEDALLA DE ORO de la Universidad Complutense de Madrid, 1994.

PREMIO "GARBANZO DE PLATA", 1995.

PREMIO "PRÍNCIPE DE ASTURIAS DE LAS ARTES", 1995.

PREMIO "EL LECTOR". Editoriales catalanas, 1995.

MEDALLA DE HONOR de la Universidad Carlos III de Madrid, 1996.

V.3. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

AA.VV., *El espectador y la crítica (El teatro en España en 1969)*, Francisco Álvaro (ed.), Valladolid, 1970.

AA.VV., *Cine español: cine de subgéneros,* Fernando Torres (ed.), Valencia, Cartelera Turia, 1974.

AA.VV., *El espectador y la crítica (El teatro en España en 1978)*, Francisco Álvaro (ed.), Valladolid, 1979.

AA.VV., *El espectador y la crítica (El teatro en España en 1981)*, Francisco Álvaro (ed.), Valladolid, 1982.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J., "Enrique Rambal (1889-1956)", *Teatro di magia*, E. Caldera (ed.), Roma, Bulzoni, 1991.

AMO, A. del, *Comedia Cinematográfica Española*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1975.
AZNAR SOLER, M., "María Teresa León y el teatro español durante la guerra civil", *Anthropos,* núm. 148 (Septiembre, 1993).

AZORÍN, D., *La obra novelística de Rafael Pérez y Pérez*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1983.

BERENGUER, A., *Historia de la Literatura Española. Siglo XX*, Madrid, Taurus, 1980.

CABALLÉ, A., *Narcisos de tinta*, Madrid, Megazul, 1995.

CAÑEQUE, C., y GRAU, M., *¡Bienvenido, Mr. Berlanga!*, Barcelona, Destino, 1993.

CARRANQUE DE RÍOS, A., *Cinematógrafo*, Madrid, 1936.

CARRERO ERAS, P., "Novela histórica y Edad Media: Juan Eslava Galán y Fernando Fernán-Gómez", *Españoles y extranjeros: última narrativa*, Salamanca, Universidad, 1990.

CASAS, V., y JORDÁN, A., *De la checa a la meca. Una vida de cine*, Barcelona, Planeta, 1988.

CATELLI, N., *Espacio autobiográfico*, Barcelona, Lumen, 1991.

CLEMESSY, N., *Emilia Pardo Bazán como novelista*, Madrid, F.U.E., 1981.

COCA, J., GALLÉN, E. y VÁZQUEZ, A., *La Generalitat Republicana y el teatre (1931-1939)*, Barcelona, Monografíes de l'Institut del Teatre, núm. 11 (1982).

COLLADO, F., *El teatro bajo las bombas*, Madrid, Kaydeda, 1989.

CONDE GUERRI, M.J., *El teatro de Enrique Jardiel Poncela*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, s.d.

CHICOTE, E., *Biografía de Loreto Prado*, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1995.

DELGADO CASADO, J., *La bibliografía cinematográfica española*, Madrid, Arco/Libros, 1993.

DOUGHERTY, D., y VILCHES DE FRUTOS, M.F., *La escena española entre 1918 y 1926*, Madrid, Fundamentos, 1990.

EGIDO, L.G., *Juan Antonio Bardem*, Huelva, Festival de Cine Iberoamericano, 1983.

FANÉS, F., *Cifesa, la antorcha de los éxitos*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1982.

FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, J.M., "El caso de Hoyos y Vinent, compendio de una generación", *El escultor Julio Antonio. Ensayos de aproximación*, Edición Conmemorativa, Tarragona, Diputación Provincial, 1990.

GARCÍA DE DUEÑAS, J., *¡Nos vamos a Hollywood! (Abecedario de una frustración)*, Madrid, Nickel Odeon, 1993.

GARCÍA FERNÁNDEZ, E.C., *Historia Ilustrada del Cine Español*, Madrid, Planeta, 1985.

GÓMEZ SANTOS, M., *Crónica del Café Gijón*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1955.

GUBERN, R. *1936-1939: la guerra de España en la pantalla*, Madrid, Filmoteca Española, 1986.

HEREDERO, C.F., *Las huellas del tiempo: Cine español 1951-1961*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Filmoteca Española, 1993.

- *Pedro Beltrán, la humanidad del esperpento*, Edición homenaje en la IV Semana de Cine Español, Murcia, Filmoteca Regional de Murcia, 1988.

JARDIEL PONCELA, E., *Obras teatrales escogidas*, Madrid, Aguilar, 1948.

- *Eloísa está debajo de un almendro. Las cinco advertencias de Satanás*, ed. de M.J. Conde Guerri, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.

- *Mis memorias*, Barcelona, Mascarón, 1981.

LARA, F., y RODRÍGUEZ, E., *Miguel Mihura en el infierno del cine*, Valladolid, XXXV Semana Internacional de Cine, 1990.

LEJEUNE, P., *La pacte autobiographique*, París, Seuil, 1975.

MAINER, C., *La Edad de Plata*, Barcelona, Los Libros de la Frontera, 1975.

- *Análisis de una insatisfacción: las novelas de Wenceslao Fernández Flórez*, Madrid, Castalia, 1975.

MARISCAL, A., *Cincuenta años de teatro en Madrid*, Madrid, Lavapiés, 1992.

MARQUINA, E., *En Flandes se ha puesto el sol*, ed. de Ramón Castellfort, Barcelona, Juventud, 1962.

MARRAST, *El teatre durant la Guerra Civil Espanyola*, Barcelona, Monografies de l'Institut del Teatre, 1978.

MARTÍNEZ RUIZ, J., *El efímero cine*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1955.

MATA MONCHO, J. de, "Arniches, un autor multiadaptado por las cinematografías de Hispanoamérica", *Estudios sobre Carlos Arniches,* ed. de J.A. Ríos Carratalá, Alicante, Instituto de Cultura "Juan-Gil-Albert", 1994.

MAY, G., *L'Autobiographie*, París, P.U.F., 1979.

MIRAS, D., "El Premio Teatral *Lope de Vega*. Es necesario restituir la cláusula de su estreno", *Primer Acto*, núm. 196 (1982).

MONLEÓN, J., *Treinta años de teatro de la derecha*, Barcelona, Tusquest, 1971.

MONTERDE, J.E., *Veinte años de cine español (1973-1992)*, Barcelona, Paidós, 1993.

NEVILLE, E., "En defensa del sainete", *Primer Plano*, 3.XII.1944.

- *El baile. La vida en un hilo*, ed. de María Luisa Burguera, Madrid, Cátedra, 1990.

NICHOLAS, R.L., *El sainete serio*, Murcia, Universidad, 1992.

OLIVA, C., *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989.

PÉREZ COTERILLO, M., *Los teatros de Madrid 1982-1994*, Madrid, Fundación F.A.E.S., 1995.

PÉREZ PERUCHA, J., *El cinema de Edgar Neville*, Valladolid, XXVII Semana Internacional de Cine, 1982.

PODOL, P.L., "*¡Ay, Carmela!* y *Las bicicletas son para el verano*: comparaciones a través de las versiones cinematográficas", *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*, John Gabriele (ed.), Frankfurt am Mam, Vervuert Verlag, 1994.

QUESADA, L., *La novela española y el cine*, Madrid, Ediciones JC., 1986.

RÍOS CARRATALÁ, J.A., *Carlos Arniches y el cine*, Catálogo patrocinado por la C.A.P.A., Generalitat Valenciana e Instituto de Estudios "Juan Gil-Albert" de la Diputación de Alicante, 1986.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J., *La literatura fascista española*, I/Historia, Madrid, Akal, 1986.

ROMERA CASTILLO, J., "La literatura autobiográfica como género literario", *Revista de Investigación*, IV, núm. 1 (1980).

- "Signo autobiográfico", *La literatura como signo*, Madrid, Playor, 1981.

ROMERA, J., YLLERA, A., GARCÍA-PAGE, M. y CLAVET, R., *Escritura autobiográfica*, Madrid, Visor, 1993.

RUBIO JIMÉNEZ, J., *El teatro poético en España: del modernismo a las vanguardias*, Murcia, Universidad, 1993.

RUIZ RAMÓN, F., *Historia del Teatro Español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1992 (9ª).

SANZ VILLANUEVA, S., *Historia de la Literatura Española. El Siglo XX. Literatura actual*, Barcelona, Ariel, 1991[4] (1984).

SASTRE, A., *La taberna fantástica. Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, ed. de Mariano de Paco, Madrid, Cátedra, 1990.

SIRERA, J.L., *El Teatre Principal de València*, València, Institució Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1986.

TORRES NEBRERA, G., "Teatro y cine en Jardiel: dos ejemplos", *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor*, Cristóbal Cuevas (ed.), Barcelona, Anthropos, 1993.

UMBRAL, F., *La noche que llegué al Café Gijón*, Barcelona, Destino, 1977.

VILLEGAS LÓPEZ, M., *Aquél llamado Nuevo Cine Español*, Madrid, Ediciones JC., 1991.

- M., *El Nuevo Cine Español*, San Sebastián, XV Festival Internacional del Cine, 1967.