

**I. TRAYECTORIA BIO-BIBLIOGRÁFICA DE FERNANDO  
FERNÁN-GÓMEZ**

?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<sup>1</sup>.

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

---

<sup>1</sup> 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<sup>2</sup>, mientras su abuela lo paseaba por el Madrid antiguo, el castizo, aquél que a ella tanto le gustaba frecuentar<sup>3</sup>.

¿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<sup>4</sup> 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<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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).

<sup>4</sup> Fernando Collado, *El teatro bajo las bombas*, Madrid, Kaydeda, 1989, pág. 617.

<sup>5</sup> 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)<sup>6</sup>

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<sup>7</sup>.

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

---

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> *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<sup>8</sup>, cediéndolo en ocasiones a arrendamientos que beneficiaban proyectos de otros directores o productores<sup>9</sup>. Este trabajo permitiría a la familia Fernán-Gómez trasladarse al barrio de Chamberí, a la ya 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

---

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> F. Collado, *Op. cit.*, pág. 614.

descubrió la magia del teatro fue a los siete años, cuando presencié 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*<sup>10</sup>, 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 Verne, *El carnet del diablo* o *Las mil y una noches*<sup>11</sup>. 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<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> César Oliva, *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989, pág. 71.

<sup>11</sup> En el estudio realizado por Josep Lluís 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 Politècnica, 26), 1986, pág. 250.

<sup>12</sup> 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*<sup>13</sup>, y que formaría parte de una amplia polémica ideológica:

“Es más, dicho fenómeno entraba en los debates en torno 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”<sup>14</sup>.

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<sup>15</sup>, 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*

---

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

<sup>14</sup> 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.

<sup>15</sup> 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*”<sup>16</sup>.

En palabras de Josep Lluís Sirera:

“Tot aquest teatre en general descansava en dos principis bàsics: la tècnica cinematogràfica que se basava en una successió ràpida de situacions i escenes, i la purament espectacular, a base de grans decorats (nombrosos i canviats 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 ”<sup>17</sup>.

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

---

<sup>16</sup> *Ibidem*, pág. 30.

<sup>17</sup> J. L. Sirera, *Op. cit.*, pág. 251.

atraídos por una bohemia que López Rubio y Neville califican de *brillante y divina*.<sup>18</sup>

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 en 1928 como primer secretario de la embajada española en Washington<sup>19</sup>, llegó a formar parte incluso del círculo de amistades de Charles Chaplin, realizando una interesante labor cinematográfica que reanudaría después de la guerra<sup>20</sup>.

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<sup>21</sup>.

---

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

<sup>19</sup> María Luisa Burguera, ed. de *El baile. La vida en un hilo*, Madrid, Cátedra, 1990, pág. 14.

<sup>20</sup> 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, 1931). Véase *¡Nos vamos a Hollywood!* (Abecedario de una frustración), Madrid, Nickel Odeon, 1993.

<sup>21</sup> 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, vanguardia 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<sup>22</sup>.

---

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).

<sup>22</sup> 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.



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”<sup>26</sup>.

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*<sup>27</sup>... 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<sup>28</sup>.

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 ‘rambalismo’. Porque se le recuerda precisamente por los montajes grandiosos, llenos de comparsas, música, luces, lujo, brillo y espectáculo...”<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> *Idem.*

<sup>27</sup> Véase Álvarez Barrientos, art. cit., págs. 95-96; César Oliva, *Op. cit.*, pág. 24.

<sup>28</sup> 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 cinemascopio teatral antes que los americanos*”. *Op. cit.*, pág. 101.

<sup>29</sup> 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<sup>30</sup>, 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*”<sup>31</sup>.

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”<sup>32</sup>. 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

---

<sup>30</sup> 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.

<sup>31</sup> Alfredo Marquerie, *El teatro que yo he visto*, cit. pág. 206. Apud Joaquín Álvarez Barrientos, art. cit., pág. 106.

<sup>32</sup> 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: “[ésta] 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<sup>10</sup> (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<sup>33</sup>. La doña Carola lectora de *El Herald*, 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*<sup>34</sup>. 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

---

<sup>33</sup> 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 e 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.

<sup>34</sup> 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<sup>35</sup>. 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<sup>36</sup>.

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

---

<sup>35</sup> 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.

<sup>36</sup> Véase C. Oliva, *Op. cit.*, pág. 98.

<sup>37</sup> “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*”<sup>38</sup>, 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<sup>39</sup>, 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

---

<sup>38</sup> 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.

<sup>39</sup> Fernán-Gómez, “Cómo deben decirse los versos”, *El País Semanal*, Sección “Impresiones y Depresiones”, 30.IV.1989.

cada uno de los teatros<sup>40</sup>. 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*”<sup>41</sup>. 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<sup>42</sup>.

Pero el recitado de versos nada tenía que ver con el mal comienzo en sus estudios de bachillerato<sup>43</sup>. 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*<sup>44</sup>.

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<sup>45</sup>, en las que se representaban unas “*horribles comedias adaptadas sólo para hombres*” (I, pág. 165)<sup>46</sup>.

---

<sup>40</sup> Véase C. Oliva, *Op. cit.*, pág. 23.

<sup>41</sup> *Ibidem*, pág. 20.

<sup>42</sup> Véase D. Dougherty y F. Vilches, *Op. cit.*, pág. 33.

<sup>43</sup> 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.

<sup>44</sup> 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.

<sup>45</sup> 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.

<sup>46</sup> 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 específicas.

“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 von Sternberg, 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)<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> 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, las 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<sup>48</sup>, 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<sup>49</sup>. 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<sup>50</sup>. Esfuerzos

---

<sup>48</sup> 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 elencs 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.

<sup>49</sup> C. Oliva, *Op. cit.*, págs. 9-10.

<sup>50</sup> 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 formada 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<sup>51</sup>.

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:

---

<sup>51</sup> 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, comedians y directors que lluitaven per un teatre digne, mereix el nostre homenatge”<sup>52</sup>.

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<sup>53</sup>.

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”<sup>54</sup>.

---

<sup>52</sup> *Ibidem*, pág. 223.

<sup>53</sup> *Idem*.

<sup>54</sup> 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<sup>55</sup>, 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<sup>56</sup>, 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.

---

<sup>55</sup> 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.

<sup>56</sup> 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<sup>57</sup>. 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<sup>58</sup>.

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”*<sup>59</sup>. 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

---

<sup>57</sup> R. Marrast, *Op. cit.*, pág. 46 y ss.

<sup>58</sup> 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.

<sup>59</sup> Acerca de la 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<sup>60</sup>.

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<sup>61</sup>.

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<sup>62</sup>.

Hacia 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<sup>63</sup>. 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

---

<sup>60</sup> F. Collado, *Op. cit.*, pág. 683.

<sup>61</sup> Véase P. Marrast, *Op. cit.*, pág. 87 y ss.

<sup>62</sup> 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.

<sup>63</sup> 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 Llopi, Pilar Gratal, Alfonso Mancheño o Paquito e Isidro Canó<sup>64</sup>.

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)<sup>65</sup>. También se llevaron a escena obras de dramaturgos de renombre internacional como Bernard Shaw, Tolstoi, Dimitri Merekkovski o Romain Rollan<sup>66</sup>.

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

---

<sup>64</sup> F. Collado, *Op. cit.*, págs. 640-641.

<sup>65</sup> 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*.

<sup>66</sup> 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*”<sup>67</sup>.

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<sup>68</sup>.

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<sup>69</sup>.

---

<sup>67</sup> F. Collado, *Op. cit.*, pág. 691.

<sup>68</sup> *Ibidem*, págs. 124, 149, 312 y 363.

<sup>69</sup> 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<sup>70</sup>.

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<sup>71</sup>, y los actores que nacían y se iban formando en los distintos escalones de las compañías, propiciando que “*dotas 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<sup>72</sup>.

---

<sup>70</sup> 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.

<sup>71</sup> 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 pasar 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.

<sup>72</sup> *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<sup>73</sup>.

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)<sup>74</sup>.

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)<sup>75</sup>.

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

---

<sup>73</sup> 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.

<sup>74</sup> Véase R. Marrast, *Op. cit.*, pág. 40.

<sup>75</sup> *Ibidem*, págs. 70-71.

me gustó nada, yo seguía pensando en lo de actor, pero de forma ideal, en otro sitio...’’<sup>76</sup>

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)<sup>77</sup>.

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<sup>78</sup>), 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 tíos 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)<sup>79</sup>.

---

<sup>76</sup> Fernán-Gómez a Juan Tébar, *Fernando Fernán-Gómez, escritor... cit.*, pág. 26.

<sup>77</sup> 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.

<sup>78</sup> La crítica de Antonio Fernández 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 pirandelliano. Burla burlando, explota los mismos trucos, y no con la mejor gracia ni fortuna, ciertamente”. *Apud R. Marrast, Op. cit.*, pág.95.

<sup>79</sup> *¡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.”<sup>80</sup>

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<sup>81</sup>. Más tarde lo eligieron para una sustitución de pregonero en la obra de

---

<sup>80</sup> Fernán-Gómez a Emilio Lahera, “Fernán-Gómez, de actor a director”, art. cit.

<sup>81</sup> 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<sup>82</sup>. 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<sup>83</sup>.

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*<sup>84</sup>.

---

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.

<sup>82</sup> 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* (1932)-. Véase *Historia del Teatro Español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1992 (9.), págs. 64-67.

<sup>83</sup> Véase C. Oliva, *Op. cit.*, pág. 73.

<sup>84</sup> 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* (1910), *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<sup>85</sup>. 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*”<sup>86</sup>.

---

*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.

<sup>85</sup> 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.

<sup>86</sup> 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 “permitidos” 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”<sup>87</sup>.

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

---

*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.

<sup>87</sup> 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<sup>88</sup>.

Por tanto, sólo superficialmente y en sus comienzos el teatro poético estará entroncado con 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”<sup>89</sup>.

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

---

<sup>88</sup> 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.

<sup>89</sup> 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.”<sup>90</sup>

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

---

<sup>90</sup> 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”<sup>91</sup>.

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<sup>92</sup>. 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.”<sup>93</sup>

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

---

<sup>91</sup> 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.

<sup>92</sup> 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.

<sup>93</sup> Eduardo Haro Tecglen, Int. a *Las bicicletas...* ed. cit., pág. 19.

<sup>94</sup> 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”<sup>95</sup>.

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<sup>96</sup>: por una parte, su ingreso en las revistas *Buen Humor* y

---

<sup>95</sup> E. Haro Tecglen, Int. a *Las bicicletas...* ed cit., págs. 19-20.

<sup>96</sup> 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*”<sup>97</sup>; 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”<sup>98</sup>.

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

---

<sup>97</sup> 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.

<sup>98</sup> *Idem*.

fórmula casi perfecta y en equilibrio entre la verosimilitud y las concesiones al público y la crítica<sup>99</sup>.

Los ensayos de *Eloísa...* comenzaron a finales 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*-<sup>100</sup>, 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<sup>101</sup>, 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<sup>102</sup>.

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).

---

<sup>99</sup> *Ibidem*, pág. 10.

<sup>100</sup> Véase Jardiel Poncela, “Circunstancias en que se imaginó...” ed. cit., pág. 755.

<sup>101</sup> El propio autor menciona doscientas treinta representaciones. *Ibidem*, pág. 769.

<sup>102</sup> 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”<sup>103</sup>.

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<sup>104</sup>. 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<sup>105</sup> 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

---

<sup>103</sup> Opinión de Enrique Jardiel Poncela citada por F. Fernán-Gómez en *El tiempo...*, I, pág. 350.

<sup>104</sup> 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.

<sup>105</sup> 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*”<sup>106</sup>.

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”<sup>107</sup>.

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 ilustra 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<sup>108</sup>.

La mayoría de los críticos fueron entonces implacables con la obra, si exceptuarnos la figura la Alfredo Marqueríe, habitual defensor del autor<sup>109</sup>.

---

<sup>106</sup> *Ibidem*, pág. 237.

<sup>107</sup> *Ibidem*, pág. 239.

<sup>108</sup> 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.

<sup>109</sup> “[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”<sup>110</sup>.

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<sup>111</sup>.

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<sup>112</sup>, Fernán-Gómez le apoyaría hasta el final. Evangelina Jardiel Poncela,

---

<sup>110</sup> Episodio relatado por Fernán-Gómez en *El tiempo...*, I, págs. 350-353.

<sup>111</sup> 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.

<sup>112</sup> 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<sup>113</sup>.

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*”<sup>114</sup>.

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.<sup>115</sup> 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<sup>116</sup>.

---

<sup>113</sup> Evangelina Jardiel Poncela, “Así era mi padre”, *Sábado Gráfico*, 22.V. 1971. *Apud* Conde Guerri, Ed. de *Eloísa...* cit., pág. 7.

<sup>114</sup> Fernán-Gómez a René Palacios More, “Vida, pasión y eternidad de los cómicos de la legua”, *La Gaceta del Libro*, Febrero, 1985.

<sup>115</sup> Véase Luis Quesada, *La novela española y el cine*, Madrid, Ediciones J.C., 1986, págs. 300-302.

<sup>116</sup> 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”<sup>117</sup> 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 aquellos 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. Debí ser por este aspecto singular mío, de ser rubio y muy delgadito en aquella época”<sup>118</sup>.

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<sup>119</sup>:

---

<sup>117</sup> Luis Quesada, *Op. cit.*, pág. 301.

<sup>118</sup> Fernán-Gómez a Francesc Llinás, José Luis Téllez y M. Vidal Estévez, “El viaje del comediante”, *Contracampo*, núm. 35 (Primavera, 1984).

<sup>119</sup> 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 periodos políticos tan diferentes como fueron los años republicanos y los diez primeros años del franquismo. Curiosa paradoja 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.

---

*que basó su trabajo en un modus 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 españoles 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<sup>120</sup>. Dato relevante que, aun indicando las posibilidades “cinematográficas” de su teatro, no debería hacernos 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”<sup>121</sup>.

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*)<sup>122</sup>. Sin embargo, salvo excepciones, todas estas adaptaciones podrían incluirse en algunos de los peores ejemplos de teatro filmado<sup>123</sup>. En opinión de Juan A. Ríos:

---

<sup>120</sup> 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.

<sup>121</sup> Juan A. Ríos Carratalá, *Carlos Arniches...* ed. cit., pág. 5.

<sup>122</sup> Véase J. de Mata Moncho, “Arniches, un autor...”, art. cit., pág. 245.

<sup>123</sup> 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.”<sup>124</sup>

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<sup>125</sup>.

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

---

<sup>124</sup> Juan A. Ríos Carratalá, *Carlos Arniches...* ed. cit.

<sup>125</sup> J. de Mata Moncho, “Arniches, un autor...”, art. cit., pág. 246.

en varias ocasiones<sup>126</sup>. De Raffaello 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 encarnar 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)<sup>127</sup>.

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

---

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

<sup>127</sup> Fernando Méndez-Leite, *Historia del cine español*, Madrid, Guía del Ocio, 1975, pág. 246. Nómína 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 Sáenz 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<sup>128</sup>.

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<sup>129</sup>. 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

---

<sup>128</sup> Véase declaraciones de Fernán-Gómez a Juan Munso Cabus, Fernando Fernán-Gómez. *Ese muchacho delgadito, de voz campanuda*”, *Fotografías*, 20. VI. 1969.

<sup>129</sup> Julio Pérez Perucha, transcripción del debate publicado en las Actas del Coloquio Internacional *Fernando Fernán-Gómez. Acteur, réalisateur et écrivain espagnol*, Bordeaux, Presses Universitaires 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.”<sup>130</sup>

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<sup>131</sup>.

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<sup>132</sup>. 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).

---

<sup>130</sup> José Luis Sáenz de Heredia a Juan Munso Cabus, “Fernando Fernán-Gómez. Ese *muchacho delgadito*, de voz campanuda”, art. cit.

<sup>131</sup> Pedro Beltrán a Culos Cañequé y Maite Grau, *¡Bienvenido, Mr. Berlanga!*, Barcelona, Destino, (Colección Destinolibro, vol. 341), 1993, pág. 232.

<sup>132</sup> Román Gubern a C. Cañequé 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<sup>133</sup>, raíces que, según Román Gubern, 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*”<sup>134</sup>.

En opinión de Julio Pérez Perucha<sup>135</sup>, 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*”<sup>136</sup>. 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

---

<sup>133</sup> 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*.

<sup>134</sup> Francisco Llinás, “Mirar a cámara”, en *Fernando Fernán-Gómez. Acteur...*, cit. pág. 45.

<sup>135</sup> J. Pérez Perucha, “Fernando Fernán-Gómez y el cine español de los años cincuenta”, en *Fernando Fernán-Gómez. Acteur...* cit., pág. 38.

<sup>136</sup> 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 interesarnos, 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”<sup>137</sup>.

En opinión de María Luisa Burguera, “*Neville 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*”<sup>138</sup>.

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*”<sup>139</sup>.

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<sup>140</sup>.

---

<sup>137</sup> José Monleón, *Treinta años de teatro de la derecha*, Barcelona, Tusquets, 1971, pág. 82.

<sup>138</sup> M. L. Burguera, *Op. cit.*, pág. 11.

<sup>139</sup> Diego Galán, *Memorias del cine español*, Teleradio, 3.VIII.1981, pág. 118.

<sup>140</sup> 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 1939, 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<sup>141</sup>.

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.

<sup>141</sup> 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.”<sup>142</sup>

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 compartiéramos 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<sup>143</sup>.

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

---

<sup>142</sup> J. Pérez Perucha, “Fernando Fernán-Gómez y el cine español de los años cincuenta”, *ibidem*, págs. 37-38.

<sup>143</sup> 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 sería 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*”<sup>144</sup>. 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”<sup>145</sup>. 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

---

<sup>144</sup> Fernán-Gómez, “El dandy en la taberna”, *Cinema 2001* (Noviembre, 1983); artículo reed. en *El actor y los demás*, Barcelona, Laia, 1987, pág. 135.

<sup>145</sup> 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 Gubern, el denominado “cine de Cruzada” fue más escaso de lo que habitualmente se cree<sup>146</sup>, y, en concreto, el cine militarista o de exaltación del ejército tuvo sus películas emblemáticas en *Harka* (Carlos Arévalo, 1941), *¡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.”<sup>147</sup>

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<sup>148</sup>. 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*”<sup>149</sup>.

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

---

<sup>146</sup> 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*.

<sup>147</sup> *Idem*.

<sup>148</sup> *Ibidem*, pág. 103.

<sup>149</sup> *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*”<sup>150</sup>.

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).

---

<sup>150</sup> *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 trasluden 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<sup>151</sup>. Las tertulias

---

<sup>151</sup> 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<sup>152</sup>.

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.”<sup>153</sup>

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 contagiaban 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.”<sup>154</sup>

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

---

<sup>152</sup> *Idem*.

<sup>153</sup> Fernán-Gómez a Francisco Llinás y Jesús Angulo, *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 219.

<sup>154</sup> 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*”<sup>155</sup>, 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*”<sup>156</sup>.

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<sup>157</sup>.

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*”<sup>158</sup>, paralizado por una idea obsesiva: la disolución de su ser en la nada, la

---

<sup>155</sup> Nelly Clemessy, *Emilia Pardo Bazán como novelista*, Madrid, F.U.E., 1981, pág. 313.

<sup>156</sup> Para N. Clemessy, “*En el amanecer del siglo XX, sus tres últimas novelas, por las preocupaciones metafísicas que manifiestan, demuestran que la Pardo Bazán estaba plenamente integrada en el movimiento intelectual que preparaba el nacimiento contemporáneo*”. *Ibidem*, pág. 723.

<sup>157</sup> Véase N. Clemessy, *Op. cit.*, pág. 303.

<sup>158</sup> *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<sup>159</sup>.

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.”<sup>160</sup>

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”.

---

<sup>159</sup> *Ibidem*, pág. 713.

<sup>160</sup> *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.”<sup>161</sup>

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<sup>162</sup>.

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 Gubern, 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<sup>163</sup>.

*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)<sup>164</sup>.

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

---

<sup>161</sup> Carlos Serrano de Osma, “El comediante”, *Contracampo*, núm. 35 (Primavera, 1984), pág. 12.

<sup>162</sup> Véase L. Quesada, *Op. cit.*, pág. 114.

<sup>163</sup> Véase R. Gubern, *Op. cit.*, págs. 108-109.

<sup>164</sup> 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<sup>165</sup>.

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*”<sup>166</sup>; “Las dos fases del contrato de un actor”, un relato irónico de su primer contrato con Cifesa<sup>167</sup>; “Una peliculita sin pretensiones”<sup>168</sup>, “La admiración infantil”<sup>169</sup>, “El camino de la fama”<sup>170</sup> y “Mi popularidad”<sup>171</sup>, 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<sup>172</sup>.

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.

---

<sup>165</sup> Santos Zunzunegui, “Fernando Fernán-Gómez: un cineasta en la sombra”, en *Fernando Fernán-Gómez. Acteur...*, cit., págs. 14-15.

<sup>166</sup> *Cinema*, núm. 18, 1.I. 1947.

<sup>167</sup> *Cinema*, núm. 21, 15.II.1947.

<sup>168</sup> *Cinema*, núm. 26, 15.IV.1947.

<sup>169</sup> *Cinema*, núm. 29, 1.VI.1947.

<sup>170</sup> *Cinema*, núm. 36, I.X.1947.

<sup>171</sup> *Cinema*, Diciembre, 1947.

<sup>172</sup> *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 Wodehouse, 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<sup>173</sup>:

“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.”<sup>174</sup>

---

<sup>173</sup> 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 Pílares 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 Gaité por su novela *El Balneario*.

<sup>174</sup> 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”<sup>175</sup>.

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<sup>176</sup>:

“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.”<sup>177</sup>

---

<sup>175</sup> Francisco Umbral, *La noche que llegué al Café Gijón*, Barcelona, Ediciones Destino, 1977, pág. 31.

<sup>176</sup> *Ibidem*, pág 81.

<sup>177</sup> 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 Loredó, Pedro de Lorenzo, Eugenio Mediano, Jesús Revuelta y el mismo José García Nieto<sup>178</sup>, 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

---

<sup>178</sup> 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*.<sup>179</sup>

¿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<sup>180</sup>.

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<sup>181</sup>, 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.

---

<sup>179</sup> Fernán-Gómez a Juan Tébar, *Fernando Fernán-Gómez, escritor...*, cit., pág. 83.

<sup>180</sup> Véase C. Oliva, *Op. cit.*, pág. 186 y ss.

<sup>181</sup> 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<sup>182</sup>, *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.”<sup>183</sup>

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

---

<sup>182</sup> Véase *Cine español: cine de subgéneros*, Valencia, Cartelera Turia, Fernando Torres, 1974.

<sup>183</sup> 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.”<sup>184</sup>

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<sup>185</sup>, 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

---

<sup>184</sup> *Idem.*

<sup>185</sup> 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.”<sup>186</sup>

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, Félix Dafaue, 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 indispuerto, 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,

---

<sup>186</sup> *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”<sup>187</sup>.

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<sup>188</sup>; 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.

---

<sup>187</sup> 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.

<sup>188</sup> 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<sup>189</sup>.

### 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<sup>190</sup>.

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:

---

<sup>189</sup> Acerca del año 1949, véase Fernán-Gómez, *El tiempo...*, II, pág. 40.

<sup>190</sup> 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”<sup>191</sup>.

La película, un melodrama con algunos tintes de humor, fustigaba algunas malas costumbres de la burguesía representadas en la familia del protagonista<sup>192</sup>, 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<sup>193</sup>.

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

---

<sup>191</sup> Fernán-Gómez a Juan Munso Cabus, “Fernando Fernán-Gómez, ese “muchacho” delgadito, de voz campanuda”, art. cit.

<sup>192</sup> 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.

<sup>193</sup> *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<sup>194</sup>, 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, como “*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 mutación 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

---

<sup>194</sup> 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*". (Herederó, 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”. (Herederó, 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.”<sup>195</sup>

Línea de sutileza poética que redundó en un producto singular, de intenciones un tanto ambiguas<sup>196</sup>, 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)

---

<sup>195</sup> Declaraciones de Edgar Neville publicadas en *Cámara*, núm. 191. *Apud* J. Pérez Perucha, *El cinema...* cit., pág. 104.

<sup>196</sup> 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 Gubern 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 bucolismo*”. *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).” (Herederó, 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*”<sup>197</sup> 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<sup>198</sup>.

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

---

<sup>197</sup> C. F. Herederó 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.

<sup>198</sup> 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)<sup>199</sup>

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

---

<sup>199</sup> 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*<sup>200</sup>,

---

<sup>200</sup> 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<sup>201</sup>, la novela fue reeditada en 1986<sup>202</sup>.

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

La gran popularidad que le concedió *Balarrasa*<sup>203</sup>, 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<sup>204</sup>. Tras ello surgiría *Esa pareja feliz*.

---

<sup>201</sup> J. Tébar, *Fernando Fernán-Gómez, escritor...*, cit., pág. 101.

<sup>202</sup> Fernán-Gómez, *El vendedor de naranjas*, Madrid, Tebas (Cies), 1961; Madrid, Espasa-Calpe (Selecciones Austral), 1986.

<sup>203</sup> 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.

<sup>204</sup> 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<sup>205</sup>. 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.”<sup>206</sup>

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<sup>207</sup>.

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.*”<sup>208</sup>

---

<sup>205</sup> *Ibidem*, pág. 186.

<sup>206</sup> *Ibidem*, pág. 187.

<sup>207</sup> Pedro Beltrán a C. Cañeque y M. Grau, *¡Bienvenido...!*, cit., pág. 233.

<sup>208</sup> 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 1962.” (Heredero, págs. 17-18)

A finales de los años cincuenta, mientras los modelos y estructuras filmicas 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<sup>209</sup>.

*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,

---

<sup>209</sup> 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. *Aquéll 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<sup>210</sup>. 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*”<sup>211</sup>.

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<sup>212</sup>. 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

---

<sup>210</sup> José Enrique Monterde a C. Cañequo y M. Grau, *¡Bienvenido...!*, cit., pág. 272.

<sup>211</sup> *Ibidem*, pág. 273.

<sup>212</sup> *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<sup>213</sup>.

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)

---

<sup>213</sup> 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<sup>214</sup>. La censura hacía inviable la proyección más dura y acre, y prueba de ello fueron las dificultades por las que atravesó la mencionada

---

<sup>214</sup> 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 “*La 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 torno 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<sup>215</sup>.

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*”<sup>216</sup>.

---

<sup>215</sup> José Enrique Monterde a C. Cañeque y M. Grau, *¡Bienvenido...!*, cit., págs. 264-265)

<sup>216</sup> 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 difícilísima.

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!*<sup>217</sup>

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<sup>218</sup>;

---

<sup>217</sup> Juan Antonio Bardem a C. Cañeque y M. Grau, *¡Bienvenido...!*, cit., pág. 188.

<sup>218</sup> 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)<sup>219</sup>.

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<sup>220</sup>, 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<sup>221</sup>. 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<sup>222</sup>.

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:

---

<sup>219</sup> 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).

<sup>220</sup> Fernán-Gómez, “Diario de Cinecittà”, *Revista Internacional del Cine*, núms. 6-7 (Noviembre-Diciembre, 1952).

<sup>221</sup> Fernán-Gómez a Juan Tébar, *Fernando Fernán-Gómez, escritor...*, cit., pág. 86.

<sup>222</sup> *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 difícilísimo 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<sup>223</sup>.

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<sup>224</sup>. 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”:

---

<sup>223</sup> 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 aterrizaraban 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.

<sup>224</sup> 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<sup>225</sup>.

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<sup>226</sup>.

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

---

<sup>225</sup> 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.

<sup>226</sup> “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.”<sup>227</sup>

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 Lucía 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, Helenium 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<sup>228</sup>:

“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.”<sup>229</sup>

---

<sup>227</sup> *El cine español en el banquillo*, Valencia, Ed. Fernando Torres, 1974, pág. 147.

<sup>228</sup> C. F. Heredero, “Los caminos del heterodoxo”, en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 16.

<sup>229</sup> 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<sup>230</sup>.

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<sup>231</sup>.

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<sup>232</sup>. 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

---

<sup>230</sup> “Los caminos del heterodoxo”, en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 18.

<sup>231</sup> *Ibidem*, pág. 17.

<sup>232</sup> 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”<sup>233</sup>.

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 Marquerie), 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*”<sup>234</sup>), 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*”<sup>235</sup>.

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”<sup>236</sup>.

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

---

<sup>233</sup> C. F. Heredero, “Los caminos del heterodoxo”, en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 18.

<sup>234</sup> Fernán-Gómez a Francisco Llinás, Miguel Marías y Augusto M. Torres, “Recapitulación...”, art. cit. pág. 59.

<sup>235</sup> F. Méndez Leite, *Historia...*, (1975), cit., pág. 250.

<sup>236</sup> “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*”<sup>237</sup>.

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”<sup>238</sup>.

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*

---

<sup>237</sup> *Ibidem*, pág. 20.

<sup>238</sup> 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”<sup>239</sup>.

Fernando Fernán-Gómez escribió el guión de *El mensaje* en colaboración con Manuel Suárez Caso, por entonces redactor jefe de la revista *Fantasia* 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<sup>240</sup>.

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

---

<sup>239</sup> “Los caminos del heterodoxo”, en Fernando Fernán-Gómez. *El hombre...*, cit., pág. 20.

<sup>240</sup> F. Méndez Leite, *Historia...* (1975), cit., pág. 250.

alcanzaron un éxito considerable a raíz de su estreno en Madrid en febrero de 1955<sup>241</sup>.

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<sup>242</sup>.

Esta película en concreto sufrió, además, muchos problemas de producción y, como indica Julio Pérez Perucha, desalojó 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

---

<sup>241</sup> L. Quesada, *Op. cit.*, pág. 408.

<sup>242</sup> *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<sup>243</sup>.

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<sup>244</sup>. 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*<sup>245</sup>.

---

<sup>243</sup> *Ibidem*, págs. 64-65.

<sup>244</sup> 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.

<sup>245</sup> 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.”<sup>246</sup>

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<sup>247</sup>, Manuel Villegas López, Guido Aristarco, Fernando Lázaro 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

---

<sup>246</sup> Basilio Martín Patino, “Palabras inaugurales”, *Objetivo*, núm. 6 (Junio, 1955). *Apud* C. F. Heredero, *Las huellas...*, cit., pág. 348.

<sup>247</sup> 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<sup>248</sup>.

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.

---

<sup>248</sup> 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 Alazraki. 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*”<sup>249</sup>.

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<sup>250</sup>.

“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 un aparato oficial esclerotizado, tanto en lo industrial como en lo político”. (Herederó, 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

---

<sup>249</sup> 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. Herederó, *Las huellas...*, cit., pág. 352.

<sup>250</sup> Véase los documentos aportados por C. F. Herederó 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*<sup>251</sup>, 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.

---

<sup>251</sup> 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*”<sup>252</sup>, 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<sup>253</sup>.

“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 con 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.

---

<sup>252</sup> C. F. Heredero, “Los caminos del heterodoxo”, en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 22.

<sup>253</sup> 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 su 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”<sup>254</sup>.

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

---

<sup>254</sup> 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”<sup>255</sup>.

Luis Quesada aporta la respetable cifra de diecisiete películas realizadas sobre la obra de Wenceslao Fernández Flórez entre 1941 y 1958<sup>256</sup>.

*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”<sup>257</sup>. 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”<sup>258</sup>.

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 pegadas constantes que María Félix opuso al guión, y que llegaron incluso a vetar el tercer *sketch* situado en Rusia, país del

---

<sup>255</sup> *Op. cit.*, pág. 236.

<sup>256</sup> *Idem.*

<sup>257</sup> *Historia...* (1975), cit., pág. 251.

<sup>258</sup> “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.)<sup>259</sup>.

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.

---

<sup>259</sup> 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 torno 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 (Herdedero, 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.”<sup>260</sup>

Así pues, la comedia cinematográfica de la segunda mitad de la década se configuraba, fundamentalmente, en torno 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<sup>261</sup>. 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<sup>262</sup>:

---

<sup>260</sup> 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. Herdedero, *Las huellas...*, cit., pág. 246.

<sup>261</sup> 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.

<sup>262</sup> 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.”<sup>263</sup>

Respecto a estas últimas palabras de Fernán-Gómez, no podemos 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<sup>264</sup>.

Pero lo que caracteriza el conjunto de la obra filmica 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*”<sup>265</sup>. Definición que,

---

<sup>263</sup> Fernán-Gómez a Esteban Peicovich, “Mi hija Hildegart”, *Fotogramas*, 17.VI.1977.

<sup>264</sup> Ramón Freixas, “El eterno maldito. Fernando Fernán-Gómez”, *Dirigido por...* núm. 93 (Mayo, 1982).

<sup>265</sup> “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.”<sup>266</sup>

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<sup>267</sup>, 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

---

<sup>266</sup> “*Bruja, más que bruja*, convención de una parodia de representación”, *Cinema 2002* (Julio-Agosto, 1977), págs. 29-30.

<sup>267</sup> 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 como 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*”<sup>268</sup>. 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*”<sup>269</sup>.

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*”<sup>270</sup>.

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:

---

<sup>268</sup> F. Llinás, “Todo está en venta”, en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 144.

<sup>269</sup> *Ibidem*, pág. 142.

<sup>270</sup> *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.” (Herederó, 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”<sup>271</sup>.

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<sup>272</sup>.

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. Herederó corrobora esta opinión atendiendo sobre todo a la formalización casi manierista de *El inquilino*, “donde abundan las rupturas del naturalismo

---

<sup>271</sup> 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.

<sup>272</sup> *Ibidem*, pág. 17.

*diegético en coherencia con los métodos que Fernán-Gómez ha experimentado ya anteriormente en sus primeros largometrajes*”<sup>273</sup>.

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.”<sup>274</sup>

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”<sup>275</sup>.

---

<sup>273</sup> “Los caminos del heterodoxo”, en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 29.

<sup>274</sup> A. M. Torres, “El polifacético Fernán-Gómez o el fracaso como vocación”, art. cit.

<sup>275</sup> “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 *sex-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”<sup>276</sup>.

*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.”<sup>277</sup>

Fernando Fernán-Gómez escribió el guión de *La vida por delante* junto a su gran amigo y escritor Manuel Pílares, quien había quedado finalista recientemente en el premio

---

<sup>276</sup> *Idem.*

<sup>277</sup> *Idem.*

“Café Gijón” con su novela *El andén*<sup>278</sup> 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 filmica.

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

---

<sup>278</sup> 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.”<sup>279</sup>

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 parecer 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

1

---

<sup>279</sup> 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.”<sup>280</sup>

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*”<sup>281</sup>. *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.”<sup>282</sup>

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

---

<sup>280</sup> “Todo está en venta”, en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 142.

<sup>281</sup> J. de Mata Moncho, “La dirección de actores en el cine de Fernando Fernán-Gómez”, en *Fernando Fernán-Gómez. Acteur...*, cit., pág. 58.

<sup>282</sup> *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”<sup>283</sup>.

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”, aquellos 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<sup>284</sup>.

El caso de la actriz argentina resultó especialmente fructífero en la producción filmica 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,

---

<sup>283</sup> *Ibidem*, págs. 57-59.

<sup>284</sup> 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 consagró 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.”<sup>285</sup>

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.

---

<sup>285</sup> 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.”<sup>286</sup>

*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<sup>287</sup>.

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,

---

<sup>286</sup> C. F. Heredero, “Los caminos del heterodoxo”, en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 28.

<sup>287</sup> 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<sup>288</sup>.

*La vida alrededor* se convirtió en una película fracasada económicamente; nunca llegó a amortizarse 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.*”<sup>289</sup>

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,

---

<sup>288</sup> “Los caminos del heterodoxo”, en *Fernando Fernán-Gómez, El hombre...*, cit., pág. 30.

<sup>289</sup> *Historia...* (1975), cit., pág. 253.

la productora que hace posible su siguiente trabajo detrás de las cámaras.”<sup>290</sup>

#### 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...”<sup>291</sup>

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).

---

<sup>290</sup> C. F. Heredero, “Los caminos del heterodoxo”, en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 30.

<sup>291</sup> 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<sup>292</sup>.

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.”<sup>293</sup>

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*”<sup>294</sup>.

Si en estos momentos Fernando Fernán-Gómez apostaba también por el atractivo comercial de una comedia de Miguel Mihura, planteándola, además, como una posible

---

<sup>292</sup> *Idem.*

<sup>293</sup> Fernán-Gómez a Diego Galán, *Fernando Fernán-Gómez*, cit., págs. 23-24.

<sup>294</sup> 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*”<sup>295</sup>. 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*.”<sup>296</sup>

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<sup>297</sup>, realiza una adaptación personal, sobre la cual la crítica, alabando muchos de sus

---

<sup>295</sup> *Op. cit.*, pág. 262.

<sup>296</sup> *Idem*.

<sup>297</sup> 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*”<sup>298</sup>:

“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.”<sup>299</sup>

En la actualidad Fernán-Gómez comenta sobre este desenlace: “*Quise hacer un final más redondo y cerrado, aunque no recuerdo muy bien por qué.*”<sup>300</sup>

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*

---

<sup>298</sup> *Ibidem*, pág. 265.

<sup>299</sup> C. F. Heredero, “Los caminos del heterodoxo”, en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 32.

<sup>300</sup> Fernán-Gómez a F. Lara y E. Rodríguez, *Op. cit.*, pág. 265.

*rebeldía, que raya en feminismo, de Florita*”<sup>301</sup>. En cualquier caso, la adaptación cinematográfica de Fernán-Gómez conservaba, pese a la conclusión, “*una soterrada vena feminista*”<sup>302</sup>.

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<sup>303</sup>.

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”<sup>304</sup>.

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*

---

<sup>301</sup> F. Lara y E. Rodríguez, *Op. cit.*, págs. 262-263.

<sup>302</sup> *Ibidem*, pág. 265.

<sup>303</sup> Véase C. F. Heredero, “Los caminos del heterodoxo”, en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 32.

<sup>304</sup> *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.”<sup>305</sup>

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<sup>306</sup>, 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<sup>307</sup>.

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<sup>308</sup>.

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

---

<sup>305</sup> *Ibidem*, pág. 34.

<sup>306</sup> 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.

<sup>307</sup> *Ibidem*, pág. 265.

<sup>308</sup> “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.”<sup>309</sup>

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.”<sup>310</sup>

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*”:

---

<sup>309</sup> *Idem.*

<sup>310</sup> 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).”<sup>311</sup>

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*”<sup>312</sup>.

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”<sup>313</sup>.

---

<sup>311</sup> “El eterno maldito...”, art. cit., pág. 47.

<sup>312</sup> *Idem.*

<sup>313</sup> 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*”<sup>314</sup>.

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.”<sup>315</sup>

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*”<sup>316</sup>.

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 (1951), 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*

---

<sup>314</sup> C. F. Heredero, “Los caminos del heterodoxo”, en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 36.

<sup>315</sup> *Idem.*

<sup>316</sup> *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”<sup>317</sup>.

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*”<sup>318</sup>:

“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

---

<sup>317</sup> *Idem*.

<sup>318</sup> *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.”<sup>319</sup>

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 filmica). 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<sup>320</sup>. En este sentido, es curioso que, por ejemplo, para José María Latorre

---

<sup>319</sup> *Idem*.

<sup>320</sup> 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 Serna, 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”<sup>321</sup>.

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.

---

<sup>321</sup> “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.”<sup>322</sup>

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...-.”<sup>323</sup>

---

<sup>322</sup> Fernán-Gómez a Diego Galán y Fernando Lara, *18 españoles de posguerra*, Barcelona, Planeta, 1973, pág. 17.

<sup>323</sup> *Op. cit.*, pág. 33.

No es de extrañar, pues, que ante tal panorama social la censura entablara su contencioso<sup>324</sup>, haciendo casi imposible el conocimiento de “*uno de los mejores -si no el mejor- films del autor, y de la Historia del Cine Español*”<sup>325</sup>.

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*”<sup>326</sup>. 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

---

<sup>324</sup> *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.

<sup>325</sup> R. Freixas, “El eterno maldito...”, art. cit., pág. 48.

<sup>326</sup> 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.”<sup>327</sup>

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”<sup>328</sup>.

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.”<sup>329</sup>

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

---

<sup>327</sup> Fernán-Gómez a Antonio Castro, *Op. cit.*, pág. 153.

<sup>328</sup> *Op. cit.*, pág. 33.

<sup>329</sup> 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 celeberrimo 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 en versión 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”<sup>330</sup>.

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”<sup>331</sup>. 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

---

<sup>330</sup> “El eterno maldito...”, art. cit., pág. 48.

<sup>331</sup> 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.”<sup>332</sup>

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<sup>333</sup>.

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 enriquecimiento de la variopinta y riquísima tradición hispana en la que conviven, mal que bien, lo trágico y lo grotesco, lo dramático y lo cómico.”<sup>334</sup>

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*

---

<sup>332</sup> S. Zunzunegui, *Ibidem*, pág. 49.

<sup>333</sup> *Ibidem*, pág. 50.

<sup>334</sup> *Idem*.

*fuerte imperante en todos los estratos sociales*”<sup>335</sup>. Por otro lado, la represión de los sentimientos y los anhelos sexuales impregna, como en buena parte de su obra anterior<sup>336</sup>, 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<sup>337</sup>.

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.”<sup>338</sup>

En este sentido, Francisco Llinás ha afirmado, refiriéndose al conjunto de la obra filmica 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

---

<sup>335</sup> “El eterno maldito...”, art. cit., pág. 49.

<sup>336</sup> 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.

<sup>337</sup> *Ibidem*, pág. 49.

<sup>338</sup> “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<sup>339</sup>.

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<sup>340</sup>.

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*”<sup>341</sup>:

“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.”<sup>342</sup>

---

<sup>339</sup> 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.

<sup>340</sup> *Idem.*

<sup>341</sup> *Idem.*

<sup>342</sup> *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<sup>343</sup>.

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<sup>344</sup>.

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<sup>345</sup>.

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:

---

<sup>343</sup> 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.

<sup>344</sup> “La dirección de actores en el cine de Fernando Fernán-Gómez”, en *Fernando Fernán-Gómez. Acteur...*, cit., págs. 59-60.

<sup>345</sup> “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.”<sup>346</sup>

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.”<sup>347</sup>

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

---

<sup>346</sup> *Ibidem*, pág. 48.

<sup>347</sup> 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.”<sup>348</sup>

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

---

<sup>348</sup> 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 filmicas 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*.”<sup>349</sup>

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”,

---

<sup>349</sup> 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.”<sup>350</sup>

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<sup>351</sup>.

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<sup>352</sup>.

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,

---

<sup>350</sup> R. Gubern, *Cine español...*, cit. pág. 56.

<sup>351</sup> *Las huellas...*, cit., pág. 18.

<sup>352</sup> 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<sup>353</sup>. La película se realiza por encargo de las distribuidoras Ízaro Films y Pro-Artis Ibérica-Impala.

Bajo su primitivo título, *El Crimen de Mazarrón*<sup>354</sup>, 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”<sup>355</sup>:

“*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.”<sup>356</sup>

De nuevo el esperpento es el modelo estético asumido por Fernán-Gómez. Los componentes de anteriores trabajos cinematográficos centrados hasta entonces en comedias

---

<sup>353</sup> 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.

<sup>354</sup> 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.

<sup>355</sup> R. Freixas, “El eterno maldito...”, art. cit., pág. 50.

<sup>356</sup> *Ibidem*, pág. 51.

urbanas, vuelven a ser protagonistas en este ambiente rural<sup>357</sup>, en el que lo grotesco, el humor denso y sarcástico envuelve y envilece ¡a vida opresiva y puritana de un pueblecito típico”<sup>358</sup>.

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 española”, *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”<sup>359</sup>.

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*

---

<sup>357</sup> 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.

<sup>358</sup> *Ibidem*, pág. 50.

<sup>359</sup> “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”<sup>360</sup>.

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<sup>361</sup>.

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)<sup>362</sup>.

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

---

<sup>360</sup> “*Vida corta, querer escaso o los felices sesenta...*”, en Fernando Fernán-Gómez. *El hombre...*, cit., págs. 39-58.

<sup>361</sup> M. Marías, “El extraño caso de *El extraño viaje*”, art. cit., págs. 54-55.

<sup>362</sup> “*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”<sup>363</sup>.

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”<sup>364</sup>.

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.”<sup>365</sup>

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 aquella, 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.

---

<sup>363</sup> C. Cañeque y M. Grau, *¡Bienvenido...!*, cit., pág. 85

<sup>364</sup> Véase declaraciones de Fernán-Gómez sobre la dirección de actores. *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 236

<sup>365</sup> 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.”<sup>366</sup>

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<sup>367</sup>. Aquel mismo año, el Círculo de Escritores Cinematográficos

---

<sup>366</sup> M. Marías, “El extraño caso de *El extraño viaje*”, art. cit., pág. 56.

<sup>367</sup> 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 *Informaciones* (“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.”<sup>368</sup>

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<sup>369</sup>.

---

<sup>368</sup> R. Freixas, “Entre la convención y la insumisión”, en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 59.

<sup>369</sup> Si el *boom* del Nuevo Cine Español tiene como repercusión que Fernán-Gómez atravesase 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: *Ninette 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*”<sup>370</sup>. Nos estamos refiriendo a *Los palomos* (1964), *Ninette 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<sup>371</sup>.

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

---

<sup>370</sup> 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.

<sup>371</sup> 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 curioso 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*”<sup>372</sup>, 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.

---

<sup>372</sup> “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 sketches 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.”<sup>373</sup>

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.

---

<sup>373</sup> 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.”<sup>374</sup>

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*

---

<sup>374</sup> “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*”.<sup>375</sup>

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*<sup>376</sup>. 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 mimesis, al cual tan sólo aporta algunos elementos

---

<sup>375</sup> Fernán-Gómez a Antonio Castro, *Op. cit.*, pág. 156.

<sup>376</sup> 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 te 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.<sup>377</sup>

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<sup>378</sup>, el film ha sido revalorizado y reivindicado en sus posibilidades de comedia “*insultantemente divertida*”<sup>379</sup>.

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

---

<sup>377</sup> R. Freixas, “El eterno maldito...”, art. cit., pág. 52.

<sup>378</sup> 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 infantiloides -luego resultó infantiloides, 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.

<sup>379</sup> 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.”<sup>380</sup>

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.”<sup>381</sup>

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*”<sup>382</sup>. 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”

---

<sup>380</sup> *Ibidem*, pág. 70.

<sup>381</sup> *Idem*.

<sup>382</sup> *Idem*.

músico Eduardo al que Freixas considera “suerte de “comentario” a su condición de *asalariado orquestador de este despropósito*”<sup>383</sup>.

*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-

---

<sup>383</sup> 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 1nimpresiones 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.”<sup>384</sup>

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<sup>385</sup>. 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:

---

<sup>384</sup> “Fernando Fernán-Gómez, Una realidad no documental”, art. cit., pág. 26.

<sup>385</sup> 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 turno, 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 vodevillesco, 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<sup>386</sup>.

También por estas fechas dirigirá la obra del escritor israelita Ariebe 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<sup>387</sup>.

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<sup>388</sup>.

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*.

---

<sup>386</sup> 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.

<sup>387</sup> *El espectador y la crítica (El teatro en España en 1969)*, Valladolid, Francisco Álvaro, 1970, págs.168-172.

<sup>388</sup> 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*<sup>389</sup>.

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<sup>390</sup>. 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”:

---

<sup>389</sup> *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.

<sup>390</sup> 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.”<sup>391</sup>

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<sup>392</sup> continuando regularmente hasta 1979<sup>393</sup>, 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<sup>394</sup>.

Estos artículos se compaginan con los publicados en *El País* desde junio de 1977<sup>395</sup>, 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*<sup>396</sup>.

---

<sup>391</sup> *Primer Acto*, núm. 105 (1969), pág. 17.

<sup>392</sup> “El teatro lleno”, *ABC*, 6.IV.1972.

<sup>393</sup> “Los teatros vacíos”, *ABC*, 30.IX.1979.

<sup>394</sup> Esta nueva colaboración se inicia con su artículo “Presentación obligada”, publicada en *ABC* el 9 de julio de 1986.

<sup>395</sup> “La voz de una minoría”, *El País Semanal*, 12.VI.1977.

<sup>396</sup> 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<sup>397</sup>, la Sociedad<sup>398</sup>, la Cultura en general y, en particular, el Teatro y el Cine<sup>399</sup>, junto, cómo no, con los textos más netamente autobiográficos<sup>400</sup> -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 oscuro y lo absurdo de la existencia con toda naturalidad, disfrutando de la naturalidad, que parece ser, al mismo tiempo, una “sublime” manera de evasión<sup>401</sup>.

Gran conversador, Fernán-Gómez ha creído descubrir en los artículos de prensa un “*sucedáneo de las tertulias*” a las que fue tan aficionado<sup>402</sup>, pero que hoy en día, confundidas

---

<sup>397</sup> 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.

<sup>398</sup> 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.

<sup>399</sup> 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).

<sup>400</sup> 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).

<sup>401</sup> 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.

<sup>402</sup> 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*”<sup>403</sup>.

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 Mimi 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,

---

<sup>403</sup> *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”<sup>404</sup>. 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*”.<sup>405</sup>

---

<sup>404</sup> “Fernando Fernán-Gómez. El actor”, en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 136.

<sup>405</sup> 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)<sup>406</sup>.

Pero los años setenta se definen también como 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*<sup>407</sup>. 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<sup>408</sup>.

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

---

<sup>406</sup> 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.

<sup>407</sup> *La coartada. Los domingos, bacanal*, Int. de Eduardo Haro Tecglen, Espasa-Calpe (Selecciones Austral), Madrid, 1985.

<sup>408</sup> 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<sup>409</sup>. 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.”<sup>410</sup>

---

<sup>409</sup> “Fernán-Gómez a Juan Tébar, *Fernando Fernán-Gómez, escritor...*, cit., pág. 114.

<sup>410</sup> 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?”<sup>411</sup>

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*<sup>412</sup>.

---

<sup>411</sup> En *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 108.

<sup>412</sup> *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, destartado, sin esperanzas. La crítica social, humana, es despiadada. *Juan Soldado* es una implacable sátira contra elementos, estamentos y creencias religiosas y militares”<sup>413</sup>.

Una árida denuncia que Fernán-Gómez acompaña de nuevo con desequilibrios y rupturas formales, acordes con lo mejor de su producción filmica anterior<sup>414</sup>.

---

<sup>413</sup> “Entre la convención y la insumisión”, en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., págs. 66 y 68.

<sup>414</sup> 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<sup>415</sup>, 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<sup>416</sup>. 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 parecían mejores de cada libro de éstos de la picaresca”<sup>417</sup>.

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<sup>418</sup>. 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

---

<sup>415</sup> Ficha técnica de *El Pícaro*, en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 270.

<sup>416</sup> 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).

<sup>417</sup> Fernán-Gómez a Juan Tébar, *Fernando Fernán-Gómez, escritor...*, cit., pág. 111.

<sup>418</sup> 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<sup>419</sup>.

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<sup>420</sup>.

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.”<sup>421</sup>

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

---

<sup>419</sup> 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.

<sup>420</sup> Entrevista a Fernando Fernán-Gómez realizada por Emilia Levi, s.d., 22.VIII.1984.

<sup>421</sup> *Fernando Fernán-Gómez...*, cit., pág. 26.

siempre vencidos, golpeados por la vida, incómodos en la sociedad y encaminados a la (auto)destrucción<sup>422</sup>.

Personajes abocados al fracaso, vividores y sagaces por necesidad, buscadores perennes de dinero y supervivencia pueblan, pues, las mejores páginas de Fernán-Gómez<sup>423</sup>.

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.”<sup>424</sup>

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*<sup>425</sup>.

---

<sup>422</sup> “Entre la convención y la sumisión”, en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, op. cit., pág. 68.

<sup>423</sup> *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.

<sup>424</sup> Fernán-Gómez a Juan Tébar, *Fernando Fernán-Gómez, escritor...*, cit., pág. 111.

<sup>425</sup> 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 responde 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”<sup>426</sup>.

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”<sup>427</sup>.

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.

---

<sup>426</sup> R. Freixas, “Entre la convención y la insumisión”, en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 72.

<sup>427</sup> 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.”<sup>428</sup>

La tradición, tal y como hemos analizado en otras ocasiones, es el punto de partida y la meta de la transgresión<sup>429</sup>.

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*”<sup>430</sup>, 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

---

<sup>428</sup> “*¡Bruja, más que bruja! Convención de una parodia de representación*”, art. cit., pág. 30.

<sup>429</sup> 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*.

<sup>430</sup> 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.”<sup>431</sup>

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*”<sup>432</sup>.

¡*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

---

<sup>431</sup> *Fernando Fernán-Gómez...* cit., pág. 27.

<sup>432</sup> “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...”<sup>433</sup>

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”<sup>434</sup>.

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, como 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*”<sup>435</sup>.

---

<sup>433</sup> Entrevista a Fernán-Gómez, “Gulliver viaja por la meseta”, *Fotogramas* (Julio, 1976), pág. 46.

<sup>434</sup> *Ibidem*, pág. 47.

<sup>435</sup> 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<sup>436</sup>. 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<sup>437</sup>. 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

---

<sup>436</sup> 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.

<sup>437</sup> 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”<sup>438</sup>.

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””.<sup>439</sup>

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*”<sup>440</sup>.

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*”<sup>441</sup>.

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;

---

<sup>438</sup> *Idem*.

<sup>439</sup> Crítica a *Mi hija Hildegart*, art. cit.

<sup>440</sup> “Entre la convención y la insumisión”, en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 74.

<sup>441</sup> 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.”<sup>442</sup>

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 tuyas [...]. Cabe imaginar qué aspectos de esta macabra y fascinante anécdota hubieran interesado a un cronista del miserabilismo como es él, acompañado por Azcona.”<sup>443</sup>

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

---

<sup>442</sup> Maruja Torres, *El País*, 16.XII.1983.

<sup>443</sup> 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”<sup>444</sup>.

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.

---

<sup>444</sup> 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.”<sup>445</sup>

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*”<sup>446</sup>, *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.

---

<sup>445</sup> Fernán-Gómez a Juan Tébar, *Fernando Fernán-Gómez, escritor...*, cit., pág. 122.

<sup>446</sup> 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”<sup>447</sup>.

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 sometándose 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 aparental y conducta de vida son

---

<sup>447</sup> 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.”<sup>448</sup>

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.”<sup>449</sup>

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

---

<sup>448</sup> R. Freixas, “Entre la convención y la insumisión”, en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 76.

<sup>449</sup> “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.”<sup>450</sup>

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*”<sup>451</sup>.

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

---

<sup>450</sup> “Entre la convención y la insumisión”, en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 76.

<sup>451</sup> *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.”<sup>452</sup>

## 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

---

<sup>452</sup> 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.”<sup>453</sup>

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<sup>454</sup>, 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 facilitarían 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*”<sup>455</sup>. 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

---

<sup>453</sup> Fernán-Gómez a Juan Tébar, *Fernando Fernán-Gómez, escritor...*, cit., pág. 125.

<sup>454</sup> Véase “Nota Final” a *Los domingos, bacanal*, ed. cit., págs. 211-212.

<sup>455</sup> 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.”<sup>456</sup>

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.”<sup>457</sup>

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.”<sup>458</sup>

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

---

<sup>456</sup> *Idem*.

<sup>457</sup> *Ibidem*, pág. 23.

<sup>458</sup> *ABC*, 7.VIII.1980.

1991 tampoco dio los resultados esperados, suponemos que influido también por un texto que parecía desarrollarse fuera de época<sup>459</sup>.

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<sup>460</sup>.

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?”<sup>461</sup>

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

---

<sup>459</sup> *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.

<sup>460</sup> Véase E. Haro Tecglen, Int. a *Los domingos, bacanal*, ed. cit., págs. 29-30.

<sup>461</sup> “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.”<sup>462</sup>

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<sup>463</sup> 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”<sup>464</sup>.

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

---

<sup>462</sup> *Ibidem*, pág. 117.

<sup>463</sup> 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.

<sup>464</sup> *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 batallas 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.”<sup>465</sup>

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<sup>466</sup>.

Pero un año después, en 1982, el éxito de *Las bicicletas...*, a raíz de su estreno en el Teatro Español de Madrid<sup>467</sup>, 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.”<sup>468</sup>

---

<sup>465</sup> *Ibidem*, pág. 129.

<sup>466</sup> “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*.

<sup>467</sup> *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, M<sup>a</sup>. Luisa Ponte, Enriqueta Carballeira, Agustín González, M<sup>a</sup> Carmen Prendes y Fernando Sansegundo. La escenografía era de Javier Navarro y como director técnico y jefe de producción figuró José Luis Tamayo.

<sup>468</sup> 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”<sup>469</sup>, 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<sup>470</sup>.

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.”<sup>471</sup>

Unas vidas marcadas por la desolación, la humillación y el hambre que desvelaban en todo momento la impronta autobiográfica.

---

<sup>469</sup> *Fotogramas*, 18.II.1981.

<sup>470</sup> “El dandy en la taberna”, *Cinema 2001*, 2.XI.83.

<sup>471</sup> *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<sup>472</sup>.

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 Nilsson, 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

---

<sup>472</sup> 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)

En 1982 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”.<sup>473</sup>

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, 1958), *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*

---

<sup>473</sup> *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<sup>474</sup>, casi siempre relacionados con problemas burocrático<sup>475</sup>.

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<sup>476</sup>.

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.

---

<sup>474</sup> *ABC*, 21.6.1984.

<sup>475</sup> Véase *El tiempo...*, II, pág. 256.

<sup>476</sup> 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.”<sup>477</sup>

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.”<sup>478</sup>

---

<sup>477</sup> Fernán-Gómez a Juan Tébar, *Fernando Fernán-Gómez, escritor...*, cit., pág. 134.

<sup>478</sup> 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.”<sup>479</sup>

*Del Rey Ordás y su infamia* sería estrenada en el Teatro Palacio del Progreso de Madrid en 1983<sup>480</sup>.

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

---

<sup>479</sup> “Fernando Fernán-Gómez: la apasionada fidelidad por el teatro”, en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 107.

<sup>480</sup> 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.”<sup>481</sup>

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 astracano que podía revestir un medievo tomado a burla, sino que traza unas reglas de juego, dentro de la propia poética del asunto, y las

---

<sup>481</sup> 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.”<sup>482</sup>

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.”<sup>483</sup>

Al final de esta crítica la obra era definida no como el sueño, sino “*el fresco de una noche de verano... en Madrid*”<sup>484</sup>.

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

---

<sup>482</sup> Crítica del estreno a *Ojos de bosque*, *Reseña*, núm. 167 (Septiembre-October, 1986), pág. 6.

<sup>483</sup> *Idem*.

<sup>484</sup> 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.”<sup>485</sup>

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.

---

<sup>485</sup> 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”<sup>486</sup>, 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<sup>487</sup>.

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

---

<sup>486</sup> 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).

<sup>487</sup> *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”<sup>488</sup>.

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 Dario Fo, que llegó a maravillar igualmente

---

<sup>488</sup> *El espectador y la crítica (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<sup>489</sup>.

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”<sup>490</sup>.

---

<sup>489</sup> 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 Ian McKellen, uno de los más destacados miembros de la Royal Shakespeare Company, y el francés Jean Louis Barrault.

Acerca de su labor como director teatral, tenemos noticia de que en 1983 dirigirá también para la escena *Soldados de plomo*.

<sup>490</sup> *Hoja del lunes*, 6.XI.1982.

En lo referente a 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.”<sup>491</sup>

*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<sup>492</sup>.

---

<sup>491</sup> Fernán-Gómez a J. R. Pérez Ornia, “Fernán-Gómez es Mambrú”, *El País*, Mayo, 1986.

<sup>492</sup> 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 intuitas 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”<sup>493</sup>.

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

---

<sup>493</sup> 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.”<sup>494</sup>

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.”<sup>495</sup>

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.

---

<sup>494</sup> Fernán-Gómez a J. R., Pérez Ornia, “Fernán-Gómez es Mambrú”, art. cit.

<sup>495</sup> *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*”<sup>496</sup>.

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<sup>497</sup>.

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.”<sup>498</sup>

---

<sup>496</sup> Véase C. F. Heredero, crítica del estreno a *Mambrú se fue a la guerra*, art. cit.

<sup>497</sup> Véase el análisis de la política cinematográfica de este período realizado por José Enrique Monterde en *Veinte años de cine español (1973-1992)*, Barcelona, Paidós, 1993, págs. 97-128.

<sup>498</sup> “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<sup>499</sup>.

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”<sup>500</sup>.

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

---

<sup>499</sup> *Ibidem*, págs. 79-80.

<sup>500</sup> 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*”<sup>501</sup>.

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 troquea el perfil de sus personajes.”<sup>502</sup>

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 la miseria alrededor” que los personajes han interiorizado.”<sup>503</sup>

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*

---

<sup>501</sup> *Idem.*

<sup>502</sup> *Idem.*

<sup>503</sup> *Ibidem*, pág. 84.

*Fernán-Gómez [...] los tópicos están tratados siempre, de un modo u otro con una estética deformante*<sup>504</sup>.

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”<sup>505</sup>.

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 escribieran juntos un guión sobre los cómicos de la legua, Fernán-Gómez pensó 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

---

<sup>504</sup> *Idem.*

<sup>505</sup> *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<sup>506</sup>.

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 le 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

---

<sup>506</sup> *El viaje a ninguna parte*, Madrid, Debate, 1990<sup>4</sup> (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.”<sup>507</sup>

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 acontecimientos sin necesidad de responder a una férrea lógica causal.”<sup>508</sup>

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”<sup>509</sup>.

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.

---

<sup>507</sup> *Ibidem*, pág. 279.

<sup>508</sup> “El cuerpo del autor”, en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 88.

<sup>509</sup> *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, sazónándolos con soluciones e invenciones muy ancladas en la experiencia personal.”<sup>510</sup>

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.”<sup>511</sup>

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

---

<sup>510</sup> *Ibidem*, págs. 86-87.

<sup>511</sup> *Idem*.

observaciones personales. Y respecto al protagonista, Carlos Galván, ve asimismo cierta semejanza en su metafórico viaje<sup>512</sup>.

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<sup>513</sup>.

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 pelicularos pertenecen a una picaresca que está entre nuestro tiempo y el tiempo intemporal de España”<sup>514</sup>.

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.

---

<sup>512</sup> Fernán-Gómez a René Palacios More, “Vida, pasión y eternidad...”, art. cit.

<sup>513</sup> Pról. a *El viaje a ninguna parte*, ed. cit.

<sup>514</sup> *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<sup>515</sup> 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<sup>516</sup> y vuelven a utilizarse los tópicos como 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

---

<sup>515</sup> *El mar y el tiempo*, Barcelona, Planeta, 1988.

<sup>516</sup> 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”*<sup>517</sup>.

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.”<sup>518</sup>

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*

---

<sup>517</sup> *Ibidem*, págs. 92 y 94.

<sup>518</sup> *Ibidem*, pág. 92.

*que le han precedido sino incluso de la filosofía con la que su autor ha vivido y desarrollado su obra*”<sup>519</sup>.

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.”<sup>520</sup>

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<sup>521</sup>.

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*”<sup>522</sup>.

---

<sup>519</sup> *Ibidem*, pág. 90.

<sup>520</sup> *Idem*. 121.

<sup>521</sup> *Ibidem*, pág. 92.

<sup>522</sup> *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 Aragón (*Maravillas*, 1980; *Feroz*, 1984<sup>523</sup>; *La noche más hermosa*, 1984; *La mitad del cielo*, 1986<sup>524</sup>), José Sacristán (*Soldados de plomo*, 1983<sup>525</sup>; *Cara de acelga*, 1986), Carlos Saura (*Los zancos*, 1984<sup>526</sup>), Ramón Fernández (*De hombre a hombre*, 1984<sup>527</sup>), 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.

---

<sup>523</sup> Con esta película F. Fernán-Gómez obtuvo el Premio al Mejor Actor en la Mostra de Venecia.

<sup>524</sup> Premio al Mejor Actor de Fotogramas de Plata.

<sup>525</sup> Premio al Mejor Actor en el Festival del Mediterráneo.

<sup>526</sup> En esta película Fernando Fernán-Gómez participó también como co-guionista.

<sup>527</sup> 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*)<sup>528</sup>, 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<sup>529</sup>.

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

---

<sup>528</sup> 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.

<sup>529</sup> “Novela histórica y Edad Media: Juan Eslava Galán y Fernando Fernán-Gómez”, en *Espanoles 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*”<sup>530</sup>.

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 pícaro 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”<sup>531</sup>.

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

---

<sup>530</sup> *Ibidem*, pág. 113.

<sup>531</sup> *Ibidem*, pág. 114.

cuarenta y ocho años de profesión, de que me siento más capacitado como actor que como director o escritor”<sup>532</sup>.

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<sup>533</sup>. 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<sup>534</sup>.

Precisamente, este artículo autobiográfico, junto con el ensayo que da título al libro, “El actor y los demás”<sup>535</sup>, serán, para Andrés Amorós, los más destacados de este volumen<sup>536</sup>.

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 deseáramos 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,

---

<sup>532</sup> Declaraciones de Fernán-Gómez durante el acto de presentación de su obra *El actor y los demás*. *Ya*, 11.IV.1987.

<sup>533</sup> *El actor y los demás*, Barcelona, Laia, 1987.

<sup>534</sup> 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.

<sup>535</sup> Conferencia pronunciada en la Fundación Juan March el 21 de noviembre de 1985, dentro del ciclo “Teatro Español del siglo XX”.

<sup>536</sup> “*El actor y los demás*, de Fernando Fernán-Gómez”, *Ínsula*, núm. 491 (1987), pág. 19.

farsantes, irresponsables, exhibicionistas, estúpidos, idiotas, granujas, hipócritas, irifimes, 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”<sup>537</sup>.

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.”<sup>538</sup>

---

<sup>537</sup> *El actor y los demás*, ed. cit., pág. 51.

<sup>538</sup> “*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 cincuentenario; 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.”<sup>539</sup>

En esa sección inicial, “La Guerra Civil”<sup>540</sup>, 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.

---

<sup>539</sup> *El actor y los demás*, ed. cit., pág. 10.

<sup>540</sup> Reproducida de manera íntegra en el primer volumen 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 pícaro que ha vivido reflejada en literatos, comediógrafos, nobles o políticos<sup>541</sup>. 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.”<sup>542</sup>

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 pícaro 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.”<sup>543</sup>

---

<sup>541</sup> *Historias de la picaresca*, Barcelona, Planeta (Memoria de la Historia), 1992<sup>3</sup> (1989).

<sup>542</sup> *Ibidem*, págs. 17-18.

<sup>543</sup> *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”<sup>544</sup>

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<sup>545</sup>.

---

<sup>544</sup> *Ibidem*, pág. 17.

<sup>545</sup> 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'interprète idéal pour les personnages de “doux dingues” et “d'illuminés” ou tout simplement de marginaux de tous poils. Il est, à ce propos, assez révélateur de te retrouver jouant le rôle de Don Quichotte dans Don Quijote cabalga de nuevo (Roberto Gavaldón, 1973); enfin il nest pas inutile de signaler que dans la filmographie récent (depuis 19 72) de l'acteur, nous retrouvons 7 fois le prénom Fernando pour les rôles 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 manière ou d'une 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<sup>546</sup>, en un especialista de la picaresca, tenía 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*<sup>547</sup>. 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<sup>548</sup>.

*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<sup>549</sup>.

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, como 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.

<sup>546</sup> *Historias de la picaresca*, ed. cit., pág. 17.

<sup>547</sup> 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.

<sup>548</sup> *Los ladrones*, Madrid, Anaya (Luna de Papel), 1987<sup>2</sup> (1986).

<sup>549</sup> *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.”<sup>550</sup>

## 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:

---

<sup>550</sup> “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.”<sup>551</sup>

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<sup>552</sup>. 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.

---

<sup>551</sup> Fernán-Gómez a Soledad Alameda, *El País Semanal*, 2.IV.1990.

<sup>552</sup> 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<sup>553</sup>. “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*”<sup>554</sup>.

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*”<sup>555</sup>. 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*”<sup>556</sup>, 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 resultarnos 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

---

<sup>553</sup> *El arte de desear*, Madrid, Editorial Temas de Hoy (Biblioteca Erótica), 1992.

<sup>554</sup> *Ibidem*, pág. 237.

<sup>555</sup> *Ibidem*, pág. 17.

<sup>556</sup> *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 preguntarnos si en el mundo actual, el hombre común sabe desear”<sup>557</sup>.

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”<sup>558</sup>.

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.”<sup>559</sup>

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

---

<sup>557</sup> *Ibidem*, pág. 24.

<sup>558</sup> 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.

<sup>559</sup> *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 conocernos 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<sup>560</sup>.

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<sup>561</sup>.

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.

---

<sup>560</sup> 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.

<sup>561</sup> *Imagen de Madrid*, Madrid, El País-Aguilar, 1992.

Madrid no ha cambiado, sino que, simplemente, ha dejado de existir”<sup>562</sup>.

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 entorno, 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.”<sup>563</sup>

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*<sup>564</sup>. 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

---

<sup>562</sup> *Ibidem*, pág. 16.

<sup>563</sup> *Ibidem*, pág. 90.

<sup>564</sup> *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.”<sup>565</sup>

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.”<sup>566</sup>

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*”<sup>567</sup>.

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<sup>568</sup>.

---

<sup>565</sup> Fernán-Gómez a Fietta Jarque, “Fernán-Gómez defiende el humor ligero contra la gravedad de la vida”, *El País*, 18.IX.1993.

<sup>566</sup> Reseña de *El ascensor de los borrachos*, *ABC*, 5.XII. 1993.

<sup>567</sup> *Idem*.

<sup>568</sup> 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*<sup>569</sup> 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<sup>570</sup>.

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.

<sup>569</sup> *Lazarillo de Tormes*, Valladolid, Castilla Eds., Colección “Campo de Marte”, núm. 4, 1994.

<sup>570</sup> 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*”<sup>571</sup> 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.”<sup>572</sup>

---

<sup>571</sup> Fernán-Gómez en el programa de mano del montaje de *El Lazarillo*.

<sup>572</sup> *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<sup>573</sup>.

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.”<sup>574</sup>

En cuanto a su labor cinematográfica, en 1991 Fernando Fernán-Gómez vuelve a trincar 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.

---

<sup>573</sup> 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.

<sup>574</sup> *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.”<sup>575</sup>

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<sup>576</sup>, todos ellos son modificados o manipulados de alguna forma para dotar al conjunto de una coherencia narrativa<sup>577</sup>. Lo más interesante del experimento quizá sea

---

<sup>575</sup> “El cuerpo del autor”, en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, op. cit., pág. 94.

<sup>576</sup> 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).

<sup>577</sup> 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.”<sup>578</sup>

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.”<sup>579</sup>

---

<sup>578</sup> *Ibidem*, pág. 94.

<sup>579</sup> *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 Époque*, 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 historia 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.”<sup>580</sup>

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.

---

<sup>580</sup> *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.”<sup>581</sup>

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.

---

<sup>581</sup> 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*.