

**III. FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ,  
SU OBRA LITERARIA**

“Hay, en la semblanza de Fernando Fernán-Gómez, algunos rasgos que no hago más que apuntar: son conocidos. Está el talento brillante, comunicativo; un gusto por la paradoja, un encanto verbal, de cuentista de zoco, por la narración de situaciones. Su sensibilidad por la mujer: su capacidad, digamos, de gran amor. Una elegancia indumentaria que no le lleva nunca al dandismo. Un desprendimiento por su propia obra que a veces parece suicida (de otra forma su calidad de escritor hubiese resplandecido mucho antes). Un profundo sentido de la amistad: amigos que le duran lo que dura la vida. Una extraña forma de conjugar estas ideas un poco fantásticas -literatura, teatro, amor, amistad- con el sentido de la realidad. Una dialéctica de atracción-repulsión por el dinero. Una afición descarada al sueño largo, a la conversación larga: es decir, lo que parece una inclinación desmedida hacia el ocio, de donde ha nacido la leyenda de su pereza. La pereza, como se sabe, no existe de una manera intrínseca, en nadie: existe solamente una falta de estímulos, y Fernán-Gómez repudia el trabajo cuando los estímulos -no económicos, necesariamente- son escasos: cuando son elevados esos estímulos, aunque puedan resultar inútiles para su vida material, trabaja incesantemente.”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> E. Haro Tecglen, Intr. a *Las bicicletas son para el verano*. Madrid, Espasa-Calpe (Colec. Austral), 1984, págs. 30-31.

### III. 1. EL ARTICULISTA.

A finales de los años cuarenta, sin haber cumplido los treinta años y siendo ya un actor de renombre, Fernando Fernán-Gómez da rienda suelta a su faceta de gran conversador. Aunque tímidamente, publica entonces sus primeros artículos en la revista *Cinema* y escribe unas comedias breves, de corte humorístico, que, finalmente, serían emitidas por Radio Nacional o publicadas en una revista de moda, *Vestuario*. Inicios tímidos porque el autor pronto decidió desprenderse de ellos, influido sin duda por las exigentes tertulias literarias del Café Gijón que merecían, qué duda cabe, algo más que los “preludios intrascendentes” de un principiante.

Y, sin embargo, Fernán-Gómez mostraba, por lo menos en los artículos para la revista cinematográfica a los que hemos tenido acceso, una habilidad especial para atraer y mantener la atención del lector, una fluidez verbal que se hacía todavía más viva en los diálogos y todo un anecdotario que amenizaba, a costa de su persona, las diversas situaciones en que el autor se veía a sí mismo, ridículo, burlador y burlado por su propia profesión y por su propia época. La ironía es, a un tiempo, un arma y una necesidad a la que el autor no puede sustraerse, y más un autor con vocación de “costumbrista”. En “La carestía de la vida”, escribía Fernán-Gómez:

“Yo tengo muchas manías. Una de ellas, que muchas veces me ha sido echada en cara por empresarios y jefes de producción, es la de querer cobrar cada vez un poquito más [...].

Esta costumbre me ha hecho perder varios contratos, como el que me proponían, ahora hace un año para interpretar *Conflicto inesperado* [...].

-A mí el dinero no me sirve para nada -argüía yo, que siempre he sido un librepensador-, yo me visto con paños, me guarezco con tejas y ladrillos, y me alimento con carnes y huevos de gallina. Este año preciso para vestirme, guarecerme y alimentarme la misma cantidad de paños, tejas, ladrillos, carnes y huevos de gallina que el año anterior.

-¡Nosotros pagamos en billetes de banco, no en huevos de gallina!  
-respondía el director Gascón.

-Pero es que por facilitarme la misma cantidad de huevos de gallina que el año pasado -insistía yo, esclavo de mi manía- el proveedor me exige más billetes de banco; es natural que yo también les exija a ustedes más fototipias de ésas [...].<sup>2</sup>

El humor ingenioso y socarrón de *La Codorniz* es también fuente de inspiración, quizá la única posible, para comentar las circunstancias y vicisitudes en que se desarrollaba el cine de la época y, con él, los actores y actorcillos que vivían o sobrevivían en el mundo descontrolado y servil de la inmediata posguerra (“Una peliculita sin pretensiones”), o, simplemente, para referir cómicamente los avances de la popularidad:

“Pero, en fin, he podido apreciar en mi último viaje que soy conocido. Tengo una personalidad. Una pizca de popularidad. No popularidad grande y gorda de torero o de político, pero popularidad para ir pasando.

[...] Ya se me conoce por mí, por mi modestísimo yo, se me conoce como “el pelirrojo”, como “ese chico rubio”, como “ese caradura tan simpático”, o por mi nombre dicho de una de estas maneras cogidas al oído y transcritas en el acto:

Fernán-Suar.

Villagómez.

Fernán Fernández.

Alfredo Romea.

Fernán-Flórez.

Fernán-Núñez.

Garci-Fernández.

Macferlán Gómez.

Don Germán.

Fernández de Córdoba.

Señor Hernán.

---

<sup>2</sup> *Cinema*, núm. 44, Abril, 1948.

Michel.

Juan Espantaleón.

Fernando Fernán-Gómez.

¿He perdido o he ganado? No sé. A veces me elogia concisamente una persona con aire de inteligencia y me siento halagado. Otras, en una carta, alguien me da a entender que ha comprendido mi trabajo, que piensa de él lo que yo pensé que haría pensar, y me siento lleno de simpatía. Otras, un crítico estima o sobrestima mi trabajo y me hace pensar que de verdad soy importante (Gracias, Barreira). A veces ingreso dinero en mi cuenta corriente. (De lo más corriente, ¿sabe?).”<sup>3</sup>

En esos artículos se adivina ya la pluma del escritor y pensamos que son fruto de una de sus vocaciones más fecundas y conseguidas, la de articulista, una labor a la que Fernán-Gómez se dedica profusamente a partir de los años setenta, siguiendo la misma línea que le llevó a componer esas primeras tentativas.

### III. 1. 1. Generalidades

Al hablar de “líneas” concordantes nos estamos refiriendo, por un lado, a la impronta autobiográfica, pues aunque sólo una serie de artículos pueden ser clasificados como netamente autobiográficos, en la mayoría de ellos el autor hace de sí mismo la excusa o el punto de referencia obligada a partir del cual reflexionar sobre los temas más variados.

Así sucede, incluso, en los numerosos escritos en los que se debaten cuestiones políticas y donde Fernán-Gómez ilustra igualmente el relato con experiencias más o menos cercanas, a pesar de que son temas en los que el autor -como es habitual- no suele ceder a ninguna postura incondicional desenvolviéndose más en la velada, por irónica, crítica de costumbres. En general, lo que hace es, o bien confesarse observador o comentarista de conversaciones y juicios ajenos, o bien rememorar alguna situación a propósito de su propia vida -ya sea personal o profesional- a partir de la cual el tema parece hilvanarse solo.

De esta forma, la mayoría de sus artículos se estructuran siguiendo el esquema de la más sencilla y quizá por ello más efectiva técnica literaria, aplicada en este caso a la prosa

---

<sup>3</sup> “Mi popularidad”, *Cinema*, Diciembre, 1947.

periodística: la introducción del tema, su desarrollo -en forma de ejemplificación o anécdota difícilmente discernible entre la realidad y la ficción- y, por último, la conclusión, donde el autor retoma el sentido de la composición con un párrafo final, escueto, preciso, y casi siempre sorprendente. Una estructura que ya definía esos primeros trabajos periodísticos y que sigue presidiendo, por ejemplo, sus últimas terceras publicadas en el diario *ABC*.

El autor suele moverse, pues, entre la crítica, la mera observación y la ironía más disimulada, pero, ante todo, en el interrogante más absoluto, la duda y el relativismo atroz. Sea cual sea el tema a tratar -las excepciones son muy pocas-, el autor se abstiene de la contundencia e irrevocabilidad de una única verdad -ni siquiera de las medias verdades-, y, como es lógico en él, la lucidez y el sentido común es el que guía en todo momento sus reflexiones, sus divagaciones compartidas. Así, sus artículos terminan planteando siempre más interrogantes que respuestas -de nuevo digresiones de un filósofo de la vida cotidiana<sup>4</sup>-, e, incluso cuando las hay, sus soluciones suelen ser inesperadas e insólitas, ingeniosas y reveladoras, lo cual nos pone siempre sobre aviso<sup>5</sup>:

“Me salen con más facilidad las preguntas que las respuestas -fui muy mal estudiante-, y, además, por otro lado, soy de los que creen que una pregunta puede abrir un camino, y una respuesta muchas veces lo cierra.”<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Acerca de su faceta de periodista, Fernán-Gómez escribía en 1984: “*Ya sé que no soy un periodista, ni estoy capacitado para serlo, aunque uno de mis numerosos ídolos de infancia fuera el Rouletabille de Gaston Leroux, el ágil y osado reportero que descubrió “El misterio del cuarto millón” y algunos más, sino que soy simplemente una persona que se ha apostado en esta esquina a ver pasar la gente. Pero desde que, con más osadía que Rouletabille, me he metido a escribir estos artículos, no puedo dejar de tener en cuenta que han de aparecer en un periódico y procuro que tengan casi siempre, a falta de otros atractivos, algo de “actualidad”. Propósito difícil éste que parece sencillo y que tan frecuentemente logran los periodistas de verdad, porque la actualidad es fugitiva y en esa fugacidad consiste su esencia*”. “Periodismo”, *Diario 16*, 28.VI.84.

<sup>5</sup> Algunos de sus artículos llegan a ser la viva encarnación del interrogante, y, como ejemplo, véase el titulado “Parábola del actor disoluto” (*El País Semanal*, 12.III.1989), en el que Fernán-Gómez, tras corroborar que las leyes no amparan la intimidad y la vida privada de las personas que ejercen profesiones públicas, se pregunta por qué resulta éticamente censurable que los famosos vendan exclusivas sobre su intimidad. Reflexiones que concluyen con un párrafo como el siguiente: “*¿Qué argumentos pueden esgrimirse para que yo rechace el dinero de la exclusiva? ¿Qué obligación moral pueden invocar los lectores que desean este género de reportajes, los fotógrafos de las cámaras ocultas, los propietarios que pagan las exclusivas, los accionistas de las editoriales, los legisladores que admiten este tráfico, los curas que bendicen esta sociedad y pactan con ella?*”.

<sup>6</sup> “Cine latino”, *ABC*, 5.V.1995.

Acerca de la estructura de sus artículos, un buen ejemplo del citado esquema -¿guión?-, introducción-desarrollo-conclusión, sería un artículo como “Por un lenguaje común” (*El País Semanal*, 11.X.1987<sup>7</sup>), en el que Fernán-Gómez, con la excusa de plantear la necesidad de un lenguaje común que le permita un perfecto entendimiento con su perro, y también con su ordenador, termina fustigando la incomprensión que asalta al ciudadano frente a las más variadas “cuestiones de Gobierno”. Punto de vista que, como sabemos, ya había mantenido y defendido en numerosas entrevistas y declaraciones públicas, y que había llegado a ser motivo de inspiración en su proyecto televisivo *Las grandes batallas navales*<sup>8</sup>. Por consiguiente, en el citado artículo, los problemas de incomunicación e incomprensión que asaltan al ciudadano en su vida diaria, cotidiana, no parecen ser sino una vaga representación de conflictos mucho más profundos. En el último párrafo puede leerse:

“...Lo mismo me sucede -y pienso que, como a mí, a otros muchos ciudadanos- con el Gobierno, con los Gobiernos. No nos entendemos por falta de un lenguaje común. Las cifras de los gobiernos no caben en las cabezas de los gobernados; hay palabras, conceptos, códigos secretos para uso exclusivo de gobernantes que nunca llegarán al oído ni a la lengua del hombre de la calle; hay deseos, como el de la felicidad del individuo, para los que los gobernantes no están programados. Quizá no les falte a los Gobiernos voluntad de servicio ni a los ciudadanos ganas de agradar; pero mientras no haya lenguaje común, el recelo será inevitable. En algunas ocasiones, los ciudadanos arrojarán huevos a los gobernantes, y en otras, los gobernantes tirarán tiros a los gobernados.”

---

<sup>7</sup> El análisis de la producción en prensa de Fernando Fernán-Gómez engloba, fundamentalmente, sus trabajos periodísticos para *El País Semanal*, y, en menor medida, para los diarios *ABC* y *Diario 16*. En lo sucesivo, las numerosas referencias a los artículos publicados en la mencionada sección “Impresiones y depresiones” de *El País Semanal*, serán citados atendiendo únicamente a su fecha de aparición en prensa.

<sup>8</sup> Véase I.5., pág. 201.

La otra posibilidad es que los artículos se estructuren a partir de una “anécdota” que se mantiene de principio a fin, tal y como se desarrolla, por ejemplo, el titulado “Hacienda como todos” (3.XII.1978), en el que el autor parece limitarse a reproducir un diálogo entre dos interlocutores acerca de las obligaciones para con el fisco. Este tipo de historia totalmente imaginaria sustenta asimismo un considerable número de escritos, tales como “El hijo del viajante” (15.VI.1986), “Cuento chino” (26.X.1986), “En tiempos de Kang Yuwey” (2.XI.1986) o “La inapetencia sexual de los insectos” (6.XI.1988), un artículo antibelicista.

No obstante, la mayor parte de sus textos periodísticos se atienen a la primera estructura señalada, confirmando que la “ordenación de los acontecimientos” es una preocupación fundamental del escritor, perseguida y conseguida a pesar de que -no nos sorprendamos- él mismo confiese no haber respetado dicha regla de oro en muchos de sus artículos y composiciones literarias por lo que considera una simple cuestión de incapacidad<sup>9</sup>.

### III. 1. 2. Temas

Un buen número de artículos se agrupan en torno a la POLÍTICA como punto de reflexión, y entre ellos es posible distinguir, a su vez, una serie de temas recurrentes: los artículos dedicados a la “clase política” (“Filopolíticos”, 6.VII.1986. “Intrigas, engaños y fraudes”, 25.XII.1988; “¡Dimisión, dimisión!”, 15.I.1989; “Revolucionarios”, 18.XII.1988; “Interpretación de un personaje”, 18.IX.1988), entre los que no faltan las comparaciones entre los políticos y los cómicos (“Un discurso de propaganda”, 20.VII.1986; “Concluye el discurso de propaganda”, 27.VII.1986; “El contable que contaba mal”, 3.VIII.1986; “Diferencia entre el murmullo y el pregón”, 10.VIII.1986; “Negros”, 4.XII.1988; “La vanidad del actor”<sup>10</sup>); las divagaciones sobre el poder (“El precio del poder”, 31.5.1987; “Lo erótico del poder”, 12.VII.1987); las eternas reflexiones sobre la incompatibilidad natural que parece existir entre

---

<sup>9</sup> Fernán-Gómez se muestra consciente de su propio desorden a la hora de estructurar determinados artículos u obras. Según su opinión, uno de los casos más evidentes sería su ensayo *El arte de desear* o incluso muchos de los artículos de *El País*. Al mismo tiempo, ha confesado que la preceptiva aristotélica referida a la ordenación de los acontecimientos ha sido siempre una de sus aspiraciones, y considera que, si bien en ocasiones no ha conseguido su propósito (cita su obra teatral *Los domingos, bacanal*), *Las bicicletas son para el verano* sí constituiría un excelente ejemplo de una obra bien hecha. Fernán-Gómez a Juan Tébar, *Fernando Fernán-Gómez, escritor (diálogo en tres actos)*, Madrid, Anjana, 1984, pág. 127.

<sup>10</sup> “La vanidad del actor” no ha sido localizado en prensa, pero aparece publicado en dos de sus volúmenes recopilatorios, *El actor y los demás* (ed. cit., pág. 29) y *Desde la última fila* (ed. cit., pág. 194).



el hombre y las instituciones gubernamentales -por no decir estatales- (“Hacienda somos todos”, 3.XII.1978; “Una injusticia fiscal”, 25.V.1986; “Cuento chino”, 26.X.1986; “En tiempos de Kang Yuwey, 2.XI.1986; “Lo que es del César”, 26.VI.1988; “Por un lenguaje común”, 1.IX.1987).

Referido ya a su propia afiliación política, la ambigüedad, el escepticismo y la ironía envuelven de nuevo artículos como “Divagación trascendente” y “Concluye la divagación trascendente” (*Diario 16*, 27.III.1985 y 12.IV.1985, respectivamente), “Un vago, un voto” (23.II.1986), “Excepcionalismo” (19.II.1989), “Alternativas de poder” (26.II.1989), “Feria de restos” (5.III.1989) y “El final de algunas utopías” (25.XI.1990):

“...Pero quizás sea un poco exagerado hablar del “fin de las utopías”, así, en términos generales, absolutos. Sería más preciso referirse al final de “algunas utopías”, porque otras, pese a la trascendencia de los últimos acontecimientos históricos, siguen vivitas y coleando. Ahí tenemos, sin ir más lejos, la democracia y el cristianismo, noblemente obstinados en proporcionar a los hombres igualdad, libertad y justicia, y obteniendo, desde hace siglos, los resultados que están a la vista.”<sup>11</sup>

En otra serie de artículos la política tiene incidencia directa sobre temas sociales más concretos, caso de “La incultura general” (16.III.1986), “De la historia imaginaria” (18.X.1987), “Confiemos en la evolución” (25.X.1987), o “Los delincuentes” (10.I.1988), en los que se censura la incultura general del país. En “Cuesta abajo” (*ABC*, 29.XIII.1991) y “Diversión, cultura, gusto” (*ABC*, 15.II.1992) se critica, por ejemplo, el que la televisión pública importe seriales sudamericanos y estadounidenses, contribuyendo con ello al evidente retroceso en el cultivo del gusto de las clases populares auspiciado desde el poder.

Existen también los artículos que se hacen eco de la insolidaridad, tales como “La nueva tecnología” (18.V.1986), “Muerte de una palabra” (8.VI.1986), “La gran rifa”

---

<sup>11</sup> Último párrafo de “El fin de las utopías”.

(14.IX.1986), “Elegancia, lujo y distinción” (23.VIII.1987), “Cine, televisión, Europa” (20.III.1988), “Tener y no tener” (3.VII.1988) o “El trabuco de Luis Candelas” (10.VII.1988).

Aparece, asimismo, lo paradójico y contradictorio de muchas de las costumbres españolas, incluidos los falsos tópicos y los vicios nacionales: “Países exóticos” (1.VI.1986), “A vueltas con una palabra” (22.VI.1986), “El trabajo de los demás” (17.VIII.1986), “Novelas” (2.VIII.1987), “Un año como otro cualquiera” (14.II.1988), “La opinión de los demás” (13.III.1988), “Niños americanos y niños españoles” (27.III.1988), “Puntos de vista” (3.IV.1988), “Reformas” (12.II.1989) o “El siglo viejo” (13.V.1990).

En “Países exóticos” podíamos leer:

“...sé que hay países cuyos ciudadanos no saben que han nacido y viven en un país exótico, y que, por tanto, ellos mismos son individuos exóticos.

[...] Entre esos países se encuentra España. Sus habitantes se consideran normales, pero el sol, la paella, la fabada, la zarzuela, los toros, el flamenco, las dictaduras de 40 años, los golpes militares, son elementos exóticos. ¿Qué se le va a hacer? A cada cual, lo suyo.

[...] Por lo que a mí respecta, el sol me hace daño, no canto zarzuela ni flamenco, nunca he dado un golpe militar ni he toreado una becerra, pero he actuado en películas con Lola Flores, Carmen Sevilla y Rocío Jurado, me gustan la fabada y la paella y he vivido 40 años bajo una dictadura. Ya no me libro.”

Y en “Reformas”, escribía Fernán-Gómez:

“En los ratos libres, si uno se abandona a divagantes pensamientos optimistas, puede llegar a verse convertido en emperador o poco menos, a poco que fuerce la lógica o pida ayuda a la casualidad. No digo yo tanto; me quedo en viceministro de Espectáculos o algo por el estilo. ¿Por qué no habría yo de llegar a eso, si otros con más méritos han llegado? Pues bien, en tal caso, aun recibiendo la consigna de equiparar a nuestro país con los demás países europeos, y aun convencido de que

uno de los trámites necesarios para llegar a esa igualación sería importar algunas costumbres y suprimir otras, y de que entre estas últimas estarían, entre algunas más y muy en primer lugar, la supresión de las corridas de toros y de las procesiones, no se me ocurriría presentar el proyecto de ley que las prohibiera. Por simple instinto de conservación.”

Por último, citaremos ciertos artículos en los que sí hay un posicionamiento claro del autor, aquellos en los que Fernán-Gómez aboga abiertamente por la libertad, el pacifismo, o en los que denuncia la hipocresía con que se crean y se mantienen los “grandes acontecimientos”, las inolvidables conmemoraciones: “Frío” (1.II.1987), “Poetas” (3.V.1987), “Del origen y utilidad de los ejércitos” (10.V.1987), “Las armas miran atrás” (24.V.1987), “El electorado inculto” (31.I.1988), “La inapetencia sexual de los insectos” (6.XI.1988), “El día del descubrimiento” (1.V.1988) y “La guerra contra Franco” (17.XII.1989):

“Siempre ha sido peligroso para los príncipes jugar con el fuego de la cultura. Puede sospecharse -no sin cierta malevolencia, lo reconozco- que si a la desinformada opinión pública española utilizada como coartada, según Bray<sup>12</sup>, por el señor González le llegasen informaciones fidedignas no sólo de los problemas de la defensa de Occidente, sino de la de Oriente y la del Tercer Mundo y de la de Vallecas y Orcasitas, y de todos los aspectos del juego político internacional y nacional, y de la nueva tecnología y de la macroeconomía y de las multinacionales y del tráfico de armas y de la permanencia de los imperios y de las cajas secretas y de la historia del trabajo y del hambre y de la banca y de la bolsa y de tantas cosas más, esa opinión pública -y quizá no sólo la española, sino la europea y la soviética y la americana y la africana, la mundial- no sólo se negara a dar su voto a los que quieren mantener cerca los aviones de guerra o a los que quieren alejarlos, sino que, en

---

<sup>12</sup> Nicholas Bray, comentarista de política internacional en *The Wall Street Journal*.

un arrebató de inteligencia y de cultura, se tumbara a la bartola y lo mandara todo al carajo.”<sup>13</sup>

Temas de candente actualidad son también sus artículos “El mensaje a mis nietos” (*Diario 16*, 6.VI.1985) y el recientemente publicado “El tiempo de la ira” (*ABC*, 29.IX.1995), en el que el autor, comentando la actualidad política y económica de nuestro país, ha escrito:

“...esa ira que ahora, en 1995, gracias a los avances tecnológicos, vemos saltar desde los ojos de los trabajadores hasta la pantalla del televisor, interrumpiendo durante unos instantes nuestro almuerzo. ¿Será posible que a esta esquina de Europa le haya llegao de nuevo -o que esté próximo su retomo- el tiempo de la ira?

Veó a los poderosos cerebros de las más rentable industria mundial inclinados sobre el gran tablero. “Aquí, en esta esquina de Europa, este país montañoso tuvo una guerra civil que duró más de un siglo, con algunas treguas para respirar... Aquí, digo, en esta esquina...” Veó a las pesadísimas cabezas inclinarse en esa dirección.

Opinan algunos filósofos y estudiosos de la historia que ésta nunca se repite; según otros, no menos filósofos y estudiosos, se repite siempre. Ojalá estén en lo cierto los primeros.”

Naturalmente, la política incide también en otros órdenes de la vida -por no decir en todos- y aunque es imposible una clasificación exhaustiva por temas, es curioso que cualquier tipo de miscelánea incluiría siempre, de un modo u otro, una última referencia política. El sexo (“La voz de una minoría”, 12.VI.1977; “Lo corto y lo largo”, 11.VI.1978), el deporte (“Desprecio de un noble deporte”, 19.IV.1987), las últimas tendencias de la moda (“Enemigos de las modas”, 28.X.1990), y, cómo no, el teatro, el cine, la cultura en general, siguen siendo, a pesar suyo, cuestiones políticas (“¡Cultura, no!”), 10.IX.1978; “Yo no he venido a traer la paz”, 11.III.1990).

---

<sup>13</sup> Último párrafo de “El electorado inculto”.

No pensemos, sin embargo, que los artículos sobre POLÍTICA o, como veremos a continuación, los que tratan temas SOCIALES más concretos, pueden ser definidos como críticas al uso. Nada más lejos de la intención del propio Fernán-Gómez. En este sentido, el elemento autobiográfico y la lucidez con que el autor desvela la realidad, el componente irónico y humorístico, más que censurar, involucran al espectador, dejan abierto el juego de la vida, y, con ella, la desilusión, la duda, la incertidumbre e, incluso, en algún caso, la esperanza. El autor no se complica mucho más allá de su propio escepticismo.

Los artículos “políticos” se completan, pues, con los dedicados a temas SOCIALES. En muchos de ellos Fernán-Gómez se entretiene en analizar la evolución de las costumbres, tratando gran diversidad de aspectos: cuestiones profesionales (“Hobby”, 24.VIII.1986; “Famosos”, 17.V.1987; “Apostillas a un escándalo intrascendente” 8.XI.1987; “Los gallardos paladines”, 21.II.1988; “De tiendas” 13.XI.1988; “Junta General”, 19.VI.1988<sup>14</sup>); aspectos relacionados con la vida cotidiana, con los cambios experimentados por el ciudadano medio y la sociedad en general (“El porvenir de los hijos”, 16.II.1983; “Los viajes a cualquier parte”, 27.IV.1986; “Hablar de dinero”, 29.III.1987; “América, América”, 17.I.1988); cómo ha influido en nuestras vidas la aparición de la televisión (“Hogares con televisión”, 29.VI.1986) y la publicidad (“Exceso de publicidad”, 12.IV.1987).

Si, por un lado, parece abundar la estirpe de los “enteradísimos” (“Los enteradísimos”, 30.VIII.1987; “Todo se explica”, 6.IX.1987), por otro, la envidia nacional sigue siendo el desprecio más censurable (“Los despreciados”, 24.XII.1989):

“Aquí, entre nosotros, los que tenemos suerte debemos habituarnos, y resignarnos, según unos a la envidia, según otros al odio, según yo al desprecio. Pero lo más humillante, lo verdaderamente funesto, no es sentirse despreciado, sino sentirse despectivo.”<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Para que veamos el talante de este tipo de artículos podemos comentar, por ejemplo, el titulado “Junta General”. En él Fernán-Gómez describe la primera reunión a la que asistió como miembro de la Sociedad General de Autores de España en la que todos los asistentes (treinta de los ocho mil socios censados por entonces) mostraron su opinión desfavorable. “Los favorables” no hicieron acto de presencia. La situación le parece idónea para una comparación curiosa: lo mismo ocurrió con la “apertura” de Manuel Fraga durante el franquismo.

<sup>15</sup> Último fragmento de “Los despreciados”.

Quizá la palabra “censurable” no sea la más adecuada en este contexto, contando con que el autor no suele sobrepasar los límites de una ironía velada, en ocasiones más comprensiva que incisiva<sup>16</sup>. Sin embargo, en este apartado no faltan tampoco los artículos en los que el autor realiza una crítica mucho más directa, artículos que se escapan del tono general, tales como “Lujo” (22.III.1987), “Aires de Provenza” (22.XI.1987), “Úlceras” (24.I.1988) o “Parábola del actor disoluto” (12.III.1989).

En todos ellos se censura un mundo del que el autor parece haber quedado atrás, un mundo demasiado ajeno en el que incluso el “corporativismo coloquial” ha llegado a suplantar a las tertulias, al paciente hábito de la escucha, del respeto mutuo y, por qué no, del aprendizaje:

“He leído algunos libros, he interpretado unas cuantas películas y obras teatrales, he escrito unos pocos renglones. Y, al cabo del tiempo, hombre amante de las tertulias, del diálogo, de la conversación, he llegado a la consecuencia, como otros muchos, como el pintor, de que mejor estoy callado, porque sólo sé de eso: de algunos libros, de unas cuantas películas y obras teatrales, de unos pocos renglones... Lo poco que sé de las demás cosas se me demuestra constantemente que es falso, equivocado, impresentable.

---

<sup>16</sup> En contraste, Fernán-Gómez se resiente, como cualquier otro ciudadano. de las restricciones más “inmediatas” y dedica nada menos que cuatro artículos a defender los derechos de los fumadores (“Nubes de humo”, 8.V.1988; “La ley del humo”, 22.V.1988; “Promesas”, 29.V.1988; “Miscelánea nicotínica”, 17.VII.1988); eso sí, con argumentos esgrimidos únicamente por Fernando Fernán-Gómez: “...Y a cambio de todas esas promesas que les hago a los gobernantes y a los médicos, y que me hago a mí mismo, sólo pido, en mi propio nombre y en el de tantos renegados del tabaco, que si la campaña de persecución de los fumadores da buen resultado, funcionen mejor las compañías de transporte aéreo y no nos hagan esperar horas y horas en los aeropuertos; lleguen los hombres de negocios a la hora convenida; trabajen bien, con esmero, afición, entusiasmo, los obreros, los actores, los técnicos; sean fáciles de rellenar, comprensibles para inteligencias normales, los formularios de la Administración; nos reciban atentos los funcionarios, sean con nosotros los públicos amables, tolerantes, entusiastas, los críticos, cómplices y generosos, no nos amedrenten jueces y policías; no nos infundar pavor las mujeres hermosas con la superioridad de su belleza...” (“Promesas”).

[...] Cuando era yo aspirante a la Juventud de Acción Católica, un chico hizo al cura consiliario una pregunta que al hombre debió de resultarle comprometida.

- Ya sabéis que eso sólo lo entienden los arcángeles -nos respondió.

Ha pasado mucho tiempo desde entonces y hemos llegado a una situación en la que todos, en nuestra parcela, somos arcángeles. Todos vivimos en unos misterios impenetrables para los demás. Es un modo de corporativismo como otro cualquiera. El corporativismo coloquial.”<sup>17</sup>

A este respecto, son reveladores sus artículos “Ficción o realidad» (15.II.1987), “¿Usted o tú?” (1.XI.1987), “El simulador” (20.XII.1987), “El hombre malo” (10.IV.1988) y “El hombre bueno” (17.IV.1988), en los que se expresa bajo diferentes perspectivas la alienación en la que vive el hombre moderno.

La sociedad actual se mueve, indudablemente, con otros parámetros (“Economía y otros misterios”, 15.III.1987), y su organización no es más que un reflejo del poder y del dinero (“Misterios”, 11.II.1979; “El dinero del atraco”, 29.IV.1990).

A todo ello, respondía Fernán-Gómez en 1984:

“Porque ¿y si la que hemos imaginado no es la auténtica forma de la pirámide [social], sino que la auténtica es la contraria? ¿Y si la pirámide está invertida?

Con el mismo, escaso esfuerzo podemos imaginamos en su zona más baja la burocracia, la administración de los intereses comunes, el gobierno, el poder. Un poco más arriba podrían estar las artes, la enseñanza. Ascendiendo más, las fuentes de trabajo, la relación con los compañeros y los jefes. En una zona más elevada -como si fuéramos acercándonos a la verdad-, el colegio de los chicos, la organización del hogar. Más alto aún, el trato con los amigos, la preparación de la cena, ver la “tele”, fregar los cacharros...

---

<sup>17</sup> “Usted no entiende de esto”, *El País Semanal*, Sección Impresiones y depresiones”, 9.III.1986.

Y allá arriba, en lo alto de todo, en la cúspide de la pirámide, el ocio y el amor.”<sup>18</sup>

Otros de sus temas preferidos son, naturalmente, los relacionados con su profesión, con el cine, el teatro, la televisión y la literatura.

El ámbito TEATRAL acapara, de hecho, buena parte de sus reflexiones, y, en este sentido, son harto conocidos, por ejemplo, sus escritos sobre los cómicos: la moral “libertaria” de los actores se erige en símbolo e identificación de la farándula en artículos como “Lujuria y desenfreno de los actores y las actrices” (14.V.1978), “Frivolidades” (30.III.1986) o “La parábola del hombre nocturno” (11.XII.1988)<sup>19</sup>; el actor y la sociedad muestran sus paradójicas relaciones en “Los comicuchos de la tele” (*Diario 16*, 17.V.1984), “Alegato en favor del actor” (*Diario 16*, 20.III.1985), “Cómicos, bohemios, pícaros” (20.XI.1988) y “La vanidad del actor”:

“...Con Paradoja o sin Paradoja, el actor siente que debe evadirse de sí mismo, que tiene que llegar no ya a incorporarse en el otro, sino a ser el otro. En eso consiste su trabajo y ahí está la raíz de su vocación. Lo demás son subterfugios.

[...] Y en el supuesto inalcanzable de que el actor consiga abandonar su “sí mismo” y llegue mágicamente a ser el otro, ¿quién vigilará al otro?, ¿quién le obligará a seguir el camino trazado por el autor de la comedia? De imposible en imposible, el actor sabe que no le queda más remedio que recurrir al fraude, a la trampa del tahúr, a la mentira. Y necesita al acabar su trabajo que alguien entre a decirle que no ha sido mentira, que ha sido verdad, que alguien se lo ha creído.

---

<sup>18</sup> “La pirámide”, *ABC*, 13.III.1984.

<sup>19</sup> El primero de los artículos mencionados, “Lujuria y desenfreno de los actores y las actrices” aparece publicado en el ensayo *El arte de desear* (ed. cit., pág. 24), un volumen que, como veremos, hace hincapié en esa mayor licitud moral de los cómicos como causa determinante de la marginación de los actores y, en general, del desprestigio del comediante.



Necesita los elogios exaltados, las alabanzas desmesuradas que le ayuden a paliar en alguna medida su inevitable fracaso.”<sup>20</sup>

Los métodos de interpretación y, concretamente, de recitado, son motivo de reflexión en “Los clásicos y el humor” (31.XII.1978) y “Cómo deben decirse los versos” (30.IV.1989), en los que los múltiples problemas que plantea la recitación de nuestro teatro clásico quedan reducidos a que

“...Cómo conseguir que eso parezca poesía sin serlo, o por lo menos verso, sin que se pierda la claridad del concepto es una labor que se acerca a lo imposible; y no por culpa de los actores, sino de la prisa y el desprecio con que aquellos gloriosos poetas escribieron la mayor parte de los renglones.”<sup>21</sup>

Por su parte, en “El habla de los actores” (*ABC*, 20.III.1992) Fernán-Gómez aboga siempre por “*el modo de interpretar naturalista, ya que, una vez aceptado, damos por supuesto que el que habla no es el actor, sino el personaje*”.

Tan poco dado a la sinceridad más absoluta y, por consiguiente, a hablar abiertamente de sí mismo, resultan a la vez magníficos y reveladores los artículos titulados “Utilidad de la tristeza” (4.IX.1988) y “Veintidós besos poco más o menos” (*Diario 16*, 19.VII.1984). El primero de ellos se detiene en el método interpretativo del propio Fernán-Gómez, cuando el actor debía interpretar el personaje de Esquilache en la película de Josefina Molina estrenada en 1988. Fernán-Gómez, después de haber analizado la posición del ministro italiano, la compara con su propia situación y concluye:

“...Quizá a este actor no le importan demasiado el poder, la autoridad; quizá no sea activo ni emprendedor, ni anhele la confianza de un rey. Pero no deja de tener apetencias. Pasan por la imaginación del actor las formas reales de esas apetencias. Las ve. Las tiene al

---

<sup>20</sup> “La vanidad del actor”, art. cit.

<sup>21</sup> Fragmento de “Cómo deben decirse los versos”.

alcance de los ojos y de las manos. Y casi en un instante se desvanecen en lo imposible. ¡Ahora el actor está en situación, ahora es el fracasado Esquilache, al que no se le escapa el rey, se te escapa España, se te escapa el poder, se le escapa la joven criada! Ahora el actor, que ya se ha estudiado como un colegial disciplinado el texto y se lo sabe de carrerilla, puede olvidarse de fingir.

Para aquel actor cuyo corazón lo resiste, éste es el sistema más cómodo, aunque la modestia de su misión de intérprete le impida llegar a las alturas de Quevedo, Goya, Celine,... Pero no se puede pedir que le hagan sufrir a uno a fecha fija, porque entonces el espíritu del mal le colmaría de placeres.”

El segundo, publicado en *Diario 16*, desvela a su vez el profundo goce de ser actor, y lo hace también de la forma más singular: siendo una de las obligaciones profesionales del actor el besar a muchas de sus compañeras de reparto, Fernán-Gómez recuerda que en los últimos meses, ya con setenta años de edad, ha disfrutado de ello en más de veintidós ocasiones, las que le ha brindado la oportunidad de trabajar con las actrices Laura del Sol y Bibí Andersen, lo que considera, naturalmente, una de las ventajas del actor cinematográfico:

“Hay además en esto una sutil manera -no buscada por mí, sino que me ha venido a las manos o a los labios- de eludir el pago a Hacienda. De mis ingresos en efímero papel moneda, como de los de ustedes, Hacienda se lleva una buena tajada. Pero esos veintidós besos de amor apasionado, ¿no deberían considerarse también ingresos? Yo, desde luego, nunca los pondría, no por galantería, sino con absoluta sinceridad, en el “debe”, los pondría en el “haber”. Los considero ingresos para el recuerdo, y en mi haber estarán ya para siempre. Son, indudablemente, compensaciones, gratificaciones, no entro en si merecidas o no, por mi trabajo.”

Sobre cuestiones profesionales tratan también los artículos “La vuelta del juglar” (*Diario 16*, 5.VII.1984), “Para la galería” (*Diario 16*, 23.VIII.1984) o “Nada más que un

intérprete” (27.IX.1987). En el segundo de ellos fustiga, por ejemplo, al actor de las comedias televisivas que tiende *“a olvidar al espectador cultivado y quizá silencioso que aspira a creerse lo que en el escenario sucede; se entrega al espectador tosco, elemental, que no busca en el teatro más que una fiesta y se conforma con que el drama sea una serie de gritos”*:

“...Una mayor sobriedad, una aspiración a la naturalidad, a la sencillez, a la sinceridad, se agradecen cuando el espectáculo se presencia desde el sofá del cuarto de estar y el público lo componen tres o cuatro personas. También algunos espectadores lo agradecerían en los teatros, pero aceptemos que ahí el terror que ocasiona la inseguridad de este oficio empuje a los cómicos a venderse al peor postor.”

Reivindicaciones del actor que se suman a los artículos dedicados a defender el teatro de texto, el teatro de autor, frente al “escaparate” y el excesivo juego escénico de las últimas y más novedosas propuestas teatrales, por un lado, y, por otro, de manera más directa, frente a la propuesta vanguardista. Son los artículos “Viejas tendencias” (7.XII.1986), “El ocaso de las novedades” (14.XII.1986), “El teatro sin ideas” (7.V.1989), “Texto y decorado” (8.VII.1990) y “Un mago con mal gusto” (19.VIII.1990), dedicado al actor, director y escenógrafo valenciano Enrique Rambal.

Al autor dedica también sus escritos “Alevosía y nocturnidad” (28.IX.1986), una interesante reflexión sobre las relaciones entre autor-actor-director, centrada en las traiciones que el cómico puede ejercer sobre la obra representada y, por lo tanto, sobre su autor. Traiciones a la concepción original de una obra que se continúan en “La obra, el autor, el director” (5.X.1986). También como víctima se revela el autor en “El autor como peligro” (*Diario 16*, 12.VII.1985), y, ya desde otros parámetros, en artículos como “Mi amigo el autor novel” (11.V.1986) y “La gran oportunidad” (29.I.1989), centrados ambos en la fugacidad del éxito comercial, o “Los autógrafos”, en el que afirma Fernán-Gómez:

“Quizá existan compañeros a los que no les desagrade esta costumbre del coleccionismo callejero, este creer que al futbolista, al

actor, al cantante, cuando se le ve por la calle o en un local público siempre hay que pedirle un autógrafo, por lo que tal hábito puede tener, a pesar de todo, de homenaje, de reconocimiento de unos posibles méritos; pero supongo que todos estarán de acuerdo en que el pretendido homenaje está mal realizado.

No deberían estos presuntos admiradores, que en la mayoría de los casos se comportan con la mejor buena fe posible, solicitar nuestro autógrafo, sino ofrecemos gentilmente el suyo.

[...] Nuestra molestia sería menor, y muchísimo mayor nuestro agradecimiento. Y los que tuviéramos suerte en este azaroso oficio, podríamos dejar a nuestros nietos una gran colección de papelitos firmados.”<sup>22</sup>

Por otra parte, a pesar de que la máxima rentabilidad parece ser el único motor de la actividad teatral, para Fernán-Gómez el equilibrio sigue siendo la solución óptima para los abusos de unos (los que sólo están pendientes de la viabilidad comercial) y de otros (la falta de criterio del público): “Los dramas cómicos” (*Diario 16*, 26.XII.1984) y “Público de teatro” (*Diario 16*, 11.VI.1985), en el que se suplica a los espectadores algo menos de exigencia y más de curiosidad.

Desde el punto de vista político, el tema teatral aparece siempre en términos irónicos. Ahí están sus artículos “¡Albricias!” (*Diario 16*, 7.VI.1984) y “Los histriones del Imperio” (2.IX.1990).

Naturalmente, y como última referencia al tema TEATRAL, Fernán-Gómez dedica también algunas páginas a la memoria, al recuerdo, y, con él, a viejas costumbres teatrales ya desaparecidas y a nombres completamente olvidados: el apuntador es el protagonista de sus artículos “El oído” (9.X.1988) y “Desde la concha del apuntador” (22.X.1989), dedicado a Fernando Collado; “Ropa vieja” (16.X.1988) recoge la vieja costumbre de guardar el vestuario en viejos baúles para ser aprovechado en otras representaciones; los gerentes de las compañías teatrales son los protagonistas de la “Parábola del gerente ladrón” (31.XII.1988); las diferentes etapas por las que ha pasado a lo largo de la historia el autor, el actor y el director, son motivo

---

<sup>22</sup> Artículo no localizado en prensa, publicado en *El actor y...* (ed. cit., págs. 174-175) y *Desde la última...* (ed. cit., pág. 199).

de reflexión en el artículo “En busca del autor” (8.X.1989); el actor que ansía llegar a ser director o productor muestra tan sólo su afán por recuperar parte de su libertad perdida en “Una pequeña libertad perdida” (15.X.1989). Por último, Fernán-Gómez dedica también algunas líneas al antiguo oficio de reventador (“Un oficio olvidado”, 25.III.1990), cuando “*el buen reventador, el reventador de antes, el reventador de teatro que describe María Moliner, debía dominar un oficio complejísimo, no sólo manual, sino pedestre y con ciertos visos de intelectual*”. Sin él, afirma el actor,

“..Todos deben confiar únicamente, para defenderse del éxito de los demás, en el veleidoso público, orientado más o menos, y desde lejos, por la desconcertante crítica. Así, sin la paternal ayuda de los eficaces reventadores, la permanente batalla resulta muy difícil. Es una lástima.”

Llegado este punto, deberíamos citar una recopilación de artículos que el autor publica en 1987 bajo el título de *El actor y los demás*, definido por el propio Fernán-Gómez como una selección de artículos publicados en prensa, extractos de charlas y fragmentos de comentarios que hacen un esbozo de lo que es el actor. Es un libro de género difícil precisamente porque no tiene género”<sup>23</sup>.

A este respecto, el género de este libro sería, en realidad, una unión natural entre el teatro y la autobiografía, en el que las opiniones y divagaciones del autor se amenizan con anécdotas y experiencias personales<sup>24</sup>.

Los temas son, de nuevo, recurrentes, y, de hecho, muchos de ellos reaparecerán en su volumen *Desde la última fila* (“El dandy en la taberna”, “La televisión mala”, “El nombre del teatro”, “Los autógrafos”, “La vanidad del actor”)<sup>25</sup>, o formarán parte de su propia vida, de

---

<sup>23</sup> Fernán-Gómez en la presentación de su libro *El actor y...*, *Ya*, 11.IV.1987.

<sup>24</sup> Apuntemos, sin embargo, que Fernán-Gómez niega de nuevo esa posibilidad. Véanse sus declaraciones reproducidas por Begoña Castellanos en el citado periódico *Ya*, el día de la presentación de su libro, en las que el autor expresa su deseo de que no se señale como autobiográfico, ya que sólo la primera parte puede considerarse como tal -referido al artículo que encabeza el volumen titulado precisamente “El olvido y la memoria (autobiografía)”.

<sup>25</sup> Muchos de estos artículos aparecen publicados también en *Impresiones y depresiones*, el volumen que Fernán-Gómez publica en 1987 como recopilación de los textos aparecidos hasta ese momento en la citada sección “Impresiones y depresiones” de *El País Semanal*.

sus memorias, *El tiempo amarillo* (“El olvido y la memoria” y “Corto viaje a la URSS”). La situación social del actor, la comparación entre los actores y los políticos (“La vanidad del actor” y “De la reconciliación por medio de la poesía y de la política”), se suman a las reflexiones sobre los géneros teatrales propios de determinadas épocas (“El folletín” y “El teatro de variedades del Siglo de Oro”). Artículos entre los que destaca, sin duda alguna, el ensayo que da título al libro, en el que se desvela la esencia del actor:

“La vocación del actor no consiste sólo en representar, sino que tiene profundas raíces en el amor a la diversidad; y además cuando el hombre con vocación histriónica consigue representar, su placer lo extrae de que los demás sepan qué está representando. Y eso le diferencia del modo de representar de los demás, que aspiran a lo contrario.”<sup>26</sup>

La multiplicidad que haya dentro de sí, deja de ser defecto, desviación, locura, frente a los disimulos de los demás:

“Existe una convención, una regla del juego, según la cual las máscaras no se ven, no existen. Pero el oficio de farsante consiste en exhibirlas, en anunciarlas; y no sólo en eso, sino, lo que es más grave, en demostrar que un ser humano puede quitarse una y ponerse otras. ¿Dónde quedan, entonces, la firmeza de carácter, la coherencia, la consecuencia? ¿Cómo podrían así “ser juzgados” los seres humanos?

El hombre común no quiere que se haga ostentación de la posibilidad de mentir, de disfrazarse. El hombre común, que anda por ahí disfrazado con un solo disfraz desde que le abandonó la infancia, considera un enemigo insolente al que proclama a los cuatro vientos

---

<sup>26</sup> *El actor y...*, ed. cit., pág. 48.

que disfrazarse y cambiarse el disfraz es factible, que una cosa es la persona, la máscara, y otra la verdad interior.”<sup>27</sup>

El actor es quien escribe, y “*A los cómicos*” a quien dedica el libro. De ahí quizá su singularidad, y de ahí también las siguientes palabras de Andrés Amorós:

“No conozco otro libro de un actor español comparable a éste. No es mejor ni peor: simplemente, refleja la singularidad personal de su autor. Bien harían en tenerlo en cuenta nuestros teóricos o semiólogos.”<sup>28</sup>

Equiparable al ámbito teatral es, naturalmente, el CINEMATOGRAFICO, en el cual es posible encontrar también cierta subdivisión temática. Así, los escritos en que el autor comenta la historia del cine, mencionando, como es lógico, aspectos de su propia vida y experiencia profesional: “Amor al cine” (16.XI.1986), “La época dorada” (7.VI.1987) o “El actor en el futuro cine europeo” (2.IV.1989), una visión de futuro que se continúa en el artículo “Paco y Fernando” (23.IV.1989):

“...Tiempo de los cinéfilos, Buñuel autorizado, Glauber Rocha, escuela de Nueva York, una película yugoslava, otra húngara... Y nosotros, y otros más jóvenes, en las primeras filas del cine, la cabeza en el respaldo de la butaca, abiertos de piernas sobre la fila de delante, para que el cine nos entrase por los ojos y por todas partes. Parecía que aquel tiempo de los cinéfilos era algo definitivo o que se señalaba un nuevo amanecer, pero no: era todo lo contrario, era la agonía de algo que creíamos un estilo de vida, lo convertía en una moda; pasajera, como todas.

---

<sup>27</sup> *Ibidem*, págs. 49-50.

<sup>28</sup> Andrés Amorós, “*El actor y los demás*, de Fernando Fernán-Gómez”. *Ínsula*, núm. 491 (Octubre, 1987), pág. 19.

Se nos explicó que el cine era un entretenimiento de los países pobres, y nada más. Ni fábrica de sueños, ni arte de nuestro tiempo, ni jardín de Verona.

El paso de los años ha demostrado que a los que decían tal cosa no les faltaba razón. Ya han dejado de existir los cinéfilos, los últimos enamorados. Hoy vemos películas por la *tele* -quizá los no aficionados ven más que nunca-, pero se ha perdido el amor al cine, precisamente ahora, cuando las películas españolas no son despreciables, cuando gustan tanto como las americanas. Mala suerte.”<sup>29</sup>

Junto a la historia, como es lógico, los hombres que la hicieron posible: “Toda la luz” (27.XI.1988), dedicado al director de fotografía José Luis Alcaine; “De mendigo a multimillonario” (21.V.1989) y “Hacia la serenidad” (28.V.1989), ambos, comentarios sobre la vida y la obra de Charles Chaplin. Aparte, artículos ya citados como “Paco y Fernando” y “El dandy en la taberna”, el primero de ellos referido a Paco Rabal y Fernando Rey, y el segundo a su admirado Edgar Neville. Asimismo, escritos en los que elogia a amigos y compañeros de profesión: “El actor González” (*Diario 16*, 26.VII.1984), “Memorias” (26.IV.1987), dedicado a María Asquerino, “Contra el poder y la gloria” (10.VI.1990), sobre Luis García Berlanga, “El novio de la vida” (*ABC*, 30.X.1992), dedicado de nuevo a Paco Rabal, o “Unos pocos amigos verdaderos” (9.IV.1989), “El actor secundario”, “Amistades y ausencias” y “Amigos y familiares”<sup>30</sup>.

Una historia que ha conocido -y últimamente padecido- su propia evolución, desde los tiempos en que el cinematógrafo acaparaba la atención de un público eminentemente teatral, hasta las más avanzadas técnicas audiovisuales, enemigas acérrimas del cine de gran pantalla. De este tema tratan, precisamente, “Imprevista evolución de las costumbres” (11.IX.1988), “Los públicos” (20.I.1991), “El centenario”, “Audiovisuales”<sup>31</sup>, “Las batallas del centenario” (*ABC*, 3.III.1995) y “Cine latino” (*ABC*, 5.V.1995).

---

<sup>29</sup> Últimos párrafos de “Amor al cine”.

<sup>30</sup> Artículos no localizados en prensa, publicados en su libro recopilatorio, *Desde la última...*, ed. cit., págs. 270, 273 y 282.

<sup>31</sup> *Idem*.



El fenómeno televisivo merece, de hecho, una reflexión aparte en “La pequeña pantalla” (16.IV.1989), “Guerra de pantallas” (11.VI.1989), “El gusto de los otros” (18.VI.1989), “A la luz del televisor” (2.VII.1989) y “La lectura interrumpida” (24.VI.1990).

Por otra parte, en lo que atañe a los protagonistas, Fernán-Gómez dedica al realizador cinematográfico el artículo “El desconfiado”, un ilustrativo comentario sobre los profesionales que tienen la valentía o la torpeza, según se mire, de trabajar sólo para sí mismos, desconfiando y, por lo tanto, despreciando e ignorando no sólo el trabajo del resto de sus compañeros, sino del propio público.

En cuanto a las críticas, éstas se ciñen a aspectos muy concretos del cine español. De tal forma, el polémico tema de la creación de la Academia de las Ciencias y las Artes Cinematográficas de España se trata en “Temas académicos” (11.II.1990). Un artículo en el que Fernán-Gómez cuestiona los criterios de selección de la Academia, no sólo por no haber tenido en cuenta el medio televisivo, sino por haber despreciado igualmente a autores adaptados al cine como Buero Vallejo, Miguel Delibes, Cela o Juan Marsé, a quienes, sin embargo, ni siquiera se les ha ofrecido la posibilidad de ser académicos, puesto que *“Quizá el encontrar este arrimo nos ayudara a la gente del cine a conseguir el prestigio que nos falta o a echar un remiendo a nuestro desprestigio”*.

Por regla general, en este tipo de críticas el autor hace hincapié, sobre todo, en lo perjudicial que resulta para nuestra cinematografía las divisiones nacionalistas (“El cine californiano”, 21.VI.1987), y en la gran importancia de una buena distribución y difusión de las películas (“El cine español viaja”, 23.XII.1990). La europeización del cine se erige, pues, en solución fundamental en “El actor en el futuro cine europeo” (2.IV.1989), siendo la única defensa posible contra el cine estadounidense, digno de todo respeto, pero indigno de cualquier tipo de imitación: “La colonización del gusto” (28.VI.1987), “Críticos” (15.V.1988), “el espacio audiovisual europeo” (22.I.1989)<sup>32</sup>, “Comentario desde la ignorancia” (12.XI.1989), “Palabras cercanas y lejanas” (15.IV.1990) y “Desconfie de las imitaciones” (22.VII.1990), “Política indicativa” (*ABC*, 13.X.1991), “El paraíso sin recobrar” (*ABC* 14.VIII.1992).

Por último, mencionar los escritos en los que Fernán-Gómez reflexiona de nuevo acerca de las limitaciones impuestas por las clasificaciones genéricas. Como sabemos, Fernán-

---

<sup>32</sup> “El espacio audiovisual europeo” y “El actor en el proceso de creación audiovisual” son desglose de una comunicación pronunciada por Fernando Fernán-Gómez en 1991 en Florencia, con motivo de un encuentro internacional sobre el tema del mismo título, “El espacio audiovisual europeo”. Artículos publicados en *Desde la última...*, ed. cit., págs. 285-286.

Gómez ha desarrollado sus obras literarias, sus ensayos, sus películas e, incluso, sus artículos periodísticos alejado de tipificaciones y de cualquier tipo de premeditación. Contando, además, con una curiosa indecisión genérica que en ningún momento ha planteado problema alguno a su autor:

“Hubo un tiempo en que pensé -y en parte sigo pensándolo- que la diferencia entre una obra de teatro y un guión cinematográfico está en la denominación que el autor ponga en la primera página, debajo del título. Allí se las apañe luego el director para poner aquello de pie en un teatro o en platós y decorados naturales. Algunos guiones de Rommer o de Bergman o de Chaplin podrían representarse en un escenario casi sin reformar, y muchas obras de nuestros clásicos o de los isabelinos más parecen, por su estructura, guiones para películas que obras teatrales (si nos atenemos al estilo de teatro que hoy podemos llamar tradicional).”<sup>33</sup>

En este sentido, resultaría emblemático un artículo como “La religión de los géneros” (3.XII.1989), en el que el autor afirma:

“En grave conflicto se encuentra el escritor teatral o cinematográfico -en la novela, la religión de los géneros no está tan extendida, y sus oficiantes son menos rigurosos- cuando advierte que el producto de su trabajo, el guión, la obra teatral, no pertenece a ningún género.

[...] Pero si en la obra hay eso tan peligroso -y tan tentador- que se denomina *mezcla de géneros* o *mezcla de estilos*, el autor se verá censurado, acusado de torpeza o de haber faltado algunos días al colegio. Y, sin embargo, -piensa, agobiado por las dudas-, quizá no esté

---

<sup>33</sup> “Una libertad despreciada”, *Ibidem*, pág. 163.

mal que la obra refleje esa diversidad, que no parezca una obra premeditada.

Pero ¿y si la razón está del lado contrario?, ¿y si la unidad debe estar dada por el modo de ver la realidad, la vida cotidiana? Posiblemente, el autor tenga obligación de ser un humorista, o un hombre con sentido trágico de la vida, o un observador imparcial y frío. Pero ¿no es lo más natural en un ser humano que unas veces sea lo uno y otras lo otro, según anden sus humores?.”

Y en “¿Tragedia, comedia, sainete? (19.XI.1989):

“Hubo una época, que duró hasta hace muy pocos años, en la que, en teatro, era obligado que el autor definiese su obra. [...] En esa época surgieron múltiples denominaciones. Debía ser porque los propios autores dudaban de haber escrito lo que la denominación proponía. [...] Y así tenemos obras denominadas por sus propios autores como tragicomedias, farsas, comedias cómicas (reiteración en principio, pero que ha acabado teniendo sentido), altas comedias, bufonadas, juguetes cómicos, fantasías, entretenimientos, comedia de detonaciones, comedia de humor, parodia, dramaturgia, vodevil, musical, esperpento, folletín escénico, tragedia grotesca, sainete sentimental, caricatura, tragedia humorística, farsa fácil, comedia de aventuras, poema dramático, tragicomedia de blancos y amarillos, viaje, drama trágico, farsa grotesca,...

Difícil tarea la del que ha de clasificar determinadas obras teatrales, novelas o películas según su género. Pero muchísimo más difícil, casi imposible, sería su labor si hubiera de determinar el género no de una peripecia aislada de la vida real, sino de una serie de avatares cotidianos concernientes a una persona o a un grupo.

Usted mismo, querido y temido lector, ¿sabe si su vida está siendo un sainete sentimental, una alta comedia, una tragedia, una farsa grotesca...?”

Sobre el arte de nuestro siglo Fernán-Gómez ha publicado también una recopilación de artículos, *Desde la última fila*, volumen editado por Espasa-Calpe en 1995 con motivo del centenario del cine. En él el autor trata, por una parte, aspectos estrictamente cinematográficos, y, por otra, las relaciones entre el cine y el teatro, el cine y la televisión, y el cine y la literatura.

Analizados anteriormente los dos primeros apartados, centraremos nuestro análisis de esta obra en el artículo “Las adaptaciones literarias en mi experiencia profesional”<sup>34</sup>, incluido en el tercer epígrafe, esto es, las siempre interesantes y polémicas relaciones entre el cine y la literatura.

Es éste uno de los pocos escritos en los que Fernán-Gómez reflexiona teóricamente acerca de su propia obra, y, en concreto, acerca de sus experiencias como adaptador y como escritor adaptado.

Si recordamos, los autores llevados a la gran pantalla por Fernando Fernán-Gómez han sido Alexander I. Kuprin, Leonidas N. Andreiev, Edgar A. Poe, Ramón Gómez de la Serna, Wenceslao Fernández Flórez, Miguel de Cervantes, Francisco de Quevedo, Pedro Muñoz Seca, Alfonso Paso, Miguel Mihura, y Juan Antonio de Zunzunegui; y, citando sus propias palabras, “*nunca he tenido consciencia de causar dolor a estos gloriosos autores, a ellos a su recuerdo*”<sup>35</sup>.

Sin embargo, el problema surgirá cuando él mismo se convierta en “autor adaptado” con ocasión de la versión cinematográfica de su texto teatral *Las bicicletas son para el verano*:

“...sólo una vez he pasado por la experiencia de que una obra mía, escrita por mí, una obra teatral fuese adaptada al cine por otras personas. Y qué profundo dolor, qué tremendo padecimiento. Qué sensación de haber sido incomprendido, y de estar siendo traicionado, no sólo en el momento de leer el guión, sino siempre que se proyectase la película en cualquier cine.

---

<sup>34</sup> *Ibidem*, págs. 125-138.

<sup>35</sup> *Ibidem*, pág. 137.

Con esto no quiero decir que me portase yo respetuosa y delicadamente con los autores a los que adapté, mientras que conmigo se portaron de manera alevosa, despectiva y cruel, no; lo que pretendo es señalar la enorme diferencia de perspectiva que existe entre ser uno el adaptador o el ser adaptado.”<sup>36</sup>

Perspectivas que hicieron cambiar no sólo su visión de las adaptaciones literarias, sino que cuestionaron todo su trabajo anterior, cuando, desbaratado el tópico de que el cine sea un medio de expresión más próximo a la narrativa que al teatro, reconoce que éste mismo fue el fundamento de sus adaptaciones de piezas teatrales:

“...En las cinco comedias a que me he referido [*Sólo para hombres, La venganza de don Mendo, Los palomos, Mayores con reparos y Cómo casarse en siete días*], el actor convertido en guionista se comportó de la forma habitual: procuró trasladar la acción a los lugares en que se habría desarrollado normalmente si no hubiera existido la convención teatro-pocos lugares.

[...] No pude librarme del temor a que si las películas se desarrollaban en pocos lugares o en uno solo, parecieran obras de teatro.”<sup>37</sup>

Y si el tópico no es más que una falacia (ahí están *La soga* y *Crimen perfecto*, de Hitchcock), la solución tampoco resulta tan sencilla. En realidad, no existen soluciones, ni fórmulas, ni trucos infalibles, sino capacidades, circunstancias, y, sobre todo, puntos de vista. En este sentido, podemos afirmar que Fernán-Gómez es un verdadero maestro del perspectivismo, y como tal analiza no sólo su obra, sino todos los aspectos de la vida, incluidos los hábitos, las costumbres, los vicios, las necesidades y las falsas apariencias. Y si hay quien considera sus adaptaciones literarias algo superficiales, más pendientes de la “ilustración” del texto original que de una “creación” por parte del realizador, no olvidemos

---

<sup>36</sup> *Ibidem*, pág. 138.

<sup>37</sup> *Ibidem*, pág. 132

que, en cualquier circunstancia y bajo cualquier concepto, Fernando Fernán-Gómez siempre ha tenido muy claro cuál era su lugar, por lo menos en ese momento, con esos medios y con esas compañías:

“Reconozco que mi propósito como realizador cinematográfico ha sido siempre ilustrar textos literarios. En mis comienzos no me consideraba capacitado para lo que se entiende -aunque yo no lo entienda bien- como creación cinematográfica. Mi pretensión era escribir un texto literario, original o adaptado, en colaboración o a solas, y después ilustrarlo cinematográficamente, quiero decir con los medios técnicos del cinematógrafo. Y en esto no he cambiado mucho desde entonces hasta ahora. Mis colaboradores y yo hemos escrito siempre unos textos literarios, influidos por el cine y quizás por el teatro, pero que, por encima de todo, eran literarios, y yo en todo momento tengo consciencia de que mi misión de director consiste en ilustrar esos textos.”<sup>38</sup>

Y puesto que hablamos de LITERATURA, es preciso señalar que el escritor Fernando Fernán-Gómez es parte también de sus propias reflexiones literarias. Así, aparece reflejado en “Artículos” (9.VIII.1987), en el que el autor confiesa su atracción por los artículos en prensa<sup>39</sup> o en “La hoja blanca” (29.XI.1987), una declaración de la indecisión e inseguridad del escritor cuando se enfrenta a la hoja en blanco.

Por su parte, “El granito de arena” (5.XI.1989) es un curioso comentario a raíz del estreno de su película *El mar y el tiempo*, pues constata la contradicción entre las críticas negativas realizadas en su día a la novela y los juicios elogiosos a la versión cinematográfica. Para Fernán-Gómez la conclusión no podía ser otra:

“La escasísima trama es la misma de la novela, los mismos personajes y las relaciones entre ellos, exacta la ordenación de los

---

<sup>38</sup> *Ibidem*, pág.135.

<sup>39</sup> Véase II.2.1.2, “La interrelación genérica”.

acontecimientos, idéntico el desenlace, los mismos los diálogos, aunque todo sintetizado, comprimido para ajustarse al horario. Puede pensarse que esta reducción favorece el resultado, y sin duda es cierto, pero no justifica un cambio tan radical en la apreciación crítica. Algo más acertado puede ser el pensar que el medio idóneo para este relato es el cine y no la literatura -o mi literatura-. Pero creo yo que la razón definitiva del éxito de la película frente al fracaso de la novela está en la aportación de los actores.

[...] A ellos, a su amor a este misterioso oficio, a su inspiración y a su memoria, a su conocimiento de la vida y de los hombres, a su facultad de trance, he de agradecer que les haya resultado a los críticos cinematográficos fácilmente visible lo que por mi torpeza no pudieron leer los críticos literarios.”

Asimismo, el escritor se desvela a través de los escritos dedicados a analizar algunos géneros literarios. Ahí está, por ejemplo, “Cuento para niños”, una reflexión sobre los cuentos y la literatura infantil en general -a raíz de un encargo sobre el tema-, que es de nuevo una excusa para recordar su propia niñez y sus lecturas de niño. También son motivo de sus comentarios el género poético y la diferencia entre el verso libre y el rimado (“El ripio de la hembra placentera”, 18.I.1987); el realismo mágico (“Un poco de magia”, 16.IX.1990), en el que afirma que “*Sin necesidad de creer a pie juntillas, empleándola sólo como ingrediente artístico o poético, al cine, y sobre todo al teatro -y lo digo desde una posición de adicto al realismo-, le viene bien un poco de magia*”; o su artículo “Crítica de la existencia cotidiana” (6.I.1991), que se supone reproducción de una representación teatral excesivamente pendiente de la realidad, y, por tanto, de todo lo que puede tener de anodino y reiterativo:

“...En resumen: falta de imaginación, vulgaridad reiterativa, carencia de efectos auténticamente teatrales y la convicción de que este género, que tiene como base la realidad estricta y el monólogo interior, es adecuado para obras maestras de la narrativa, como *En busca del tiempo perdido* o *Ulises*, pero no para reflejar en escena el drama existencial del individuo.”

Su apuesta por el realismo se pone de manifiesto en dos artículos como “El juego del tesoro escondido” (*ABC*, 26.V.1991), y “Vidas peligrosas” (*ABC*, 15.V.1991), en los que el autor reafirma su especial disposición por el estilo de teatro o cine no adjetivado:

“...ese modo indiferente y frío de contemplar la vida con su carga de calamidades, ha llegado a constituir un estilo cinematográfico y teatral. Por medio de él, los autores y cuantos coadyuvan a la consecución del empeño, procuran ver la realidad y trasladarla al libro, al escenario o a la pantalla, no con el interés, el apasionamiento, el patetismo con que la vive el protagonista, sino como la ven los demás personajes y los que, como los autores y los actores, se hallan fuera de la trama.

No se trata del distanciamiento brechtiano, ya que aquél se refería a no enturbiar con emociones exacerbadas el juicio del espectador, al que constituía en tribunal. Esto otro es una variante del realismo, no por afán estilístico de huir de las violencias y las facilidades toscas del melodrama, sino por asemejarse al modo de contemplar que solemos tener ante las desgracias -y también las alegrías- que no nos atañen de una manera directísima, como suelen ser casi todas las desgracias y alegrías de las que nos enteramos a diario”<sup>40</sup>.

Tras ello cita, naturalmente, al maestro Azorín:

“Azorín entre nosotros, Chejov en el teatro ruso, sí acertaron a presentarnos esa lentitud de la vida, ese no pasar nada, que no significa necesariamente que esté en el desencanto o en la angustia, sino en un vivir la vida tal como es en muchísimas de sus horas.”

Aparte de Azorín (“Posguerra”, *ABC*, 6.XII. 1992)<sup>41</sup>, Fernán-Gómez se prodiga en elogios a otros de sus autores favoritos, entre los que destacan los dedicados a Borges

---

<sup>40</sup> Fragmento de “Vidas peligrosas”.

<sup>41</sup> La relación de Fernán-Gómez con Azorín ha sido, curiosamente, un caso de admiración recíproca, pues en varias ocasiones el escritor alicantino confesó su absoluta predilección por nuestro actor, a quien en 1950 consideraba el mejor intérprete de la escena española. Véase “Luz de Madrid”, *ABC*, 6.XII.1950; reed. *El efímero cine*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1955, págs. 129-132.



(“Borges y el tiempo recobrado”, 13.IX.1987), a Massimo Bontempelli (“Realismo mágico”, 6.III.1988) o su admirado Panait Istrati (“Un rumano”, 25.II.1990).

En cuanto a su faceta de lector apasionado, podemos leer “Misterios”(13.XII.1987), donde confiesa su devoción por la literatura clásica, o el artículo titulado “Releer” (18.II.1990), en el que comenta haber disfrutado en más de una ocasión de *Viaje a la Alcarria*, *La cartuja de Parma*, *El Quijote*, *Castilla y Los pueblos*, de Azorín, *Papá Goriot*, de Balzac, *Los miserables*, de Victor Hugo o *La metamorfosis*, de Kafka; además de algunos libros de Ramón Gómez de la Serna - “*los he leído y releído veces y veces, pero nunca completos; los he leído como si fueran poesía*”- muchas novelas de Maigret y, allá en su juventud, algunos cuentos de Saroyan.

Como escritor, como narrador de historias, Fernán-Gómez compone “Cuando don Juan Tenorio regresó a Sevilla” (30.IX.1990), y “Secreto a voces” (14.XI.1990), un relato que recrea las aventuras del don Juan de Tirso en la Sevilla de 1544 y que, curiosamente, está envuelto en el anacronismo más sorprendente -siguiendo la huella de textos teatrales como *Ojos de bosque* y *Aventuras y desventuras de Lucas Maraña*, e, incluso, de su adaptación de *El Lazarillo*, o de su novela *El mal amor*-.

Por último, mencionar como parte de la prolífica producción del Fernando Fernán-Gómez articulista los textos dedicados a temas netamente AUTOBIOGRÁFICOS.

Entre ellos, la serie que reproduce la experiencia vivida por nuestro autor durante la Guerra Civil, y que formará parte íntegra de sus memorias, *El tiempo amarillo*. Se trata de los artículos “Agosto del 36” (31.VIII.1986), “Cuando esto acabe” (7.IX.1986), “Septiembre del 36” (21.IX.1986), “Octubre del 36” (12.X.1986), “La guerra y la vida” (19.X.1986), “Noviembre del 36” (9.XI.1986), “La batalla de Madrid” (23.XI.1986) y “Diciembre del 36” (28.XII.1986).

Títulos a los que se sumarían los recuerdos sobre el cine de su infancia (“Cine infantil”<sup>42</sup>); la calle Álvarez de Castro, donde pasó sus primeros años (“Los árboles de mi

---

<sup>42</sup> Artículo no localizado en prensa, publicado en *El actor y...* (ed. cit., pág. 153) y *Desde la última...* (ed. cit., pág. 114).

calle”, 19.III.1989); las lecturas de niño (“Un olvido justificado”, 5.VI.1988); los días terribles de la Guerra Civil compartidos junto a su madre y su abuela, doña Carola (“Páginas olvidadas y encontradas”, 8.I.1989); y el estallido de la Segunda Guerra Mundial (“Permiso para vivir”, 1.X 1989).

También incluiríamos como “autobiográficos” los artículos que, como apuntamos en un principio, a pesar de tratar temas más o menos actuales, de carácter social, político o cultural, resultan ser, finalmente, casi un pretexto para la rememoración; una excusa perfecta con la que Fernán-Gómez nos habla de su infancia, de su adolescencia, de sus primeras experiencias como actor profesional y, en definitiva, de todo aquello que ha compuesto su vida y su profesión durante más de cincuenta años. Así, en “Los domingos por la mañana” (4.II.1990), una asamblea de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España es suficiente motivo como para que el autor rememore las antiguas mañanas dominicales, cuando asistía a misa acompañado de su abuela, o cuando, después de julio de 1936, asistía a las reuniones de la CNT.

Siguiendo esta misma pauta, como tales textos “autobiográficos” clasificaríamos, en consecuencia, “Viajes y aventuras” (20.IV.1986), “Gente en la feria” (14.VI.1987), y “Homenaje a la bohemia” (28.II.1988), este último dedicado a su amigo y compañero, Pedro Beltrán.

Por su parte, “Las juventudes del actor” (20.IX.1987) comenta las limitaciones “laborales” de los viejos actores; “Maneras de leer” (12.VI.1988) se detiene de nuevo en el actor y su preparación del personaje, y “Por decir versos” (4.VI. 1989) rememora una anécdota de juventud de Fernán-Gómez: su participación como recitador en un concurso de poesía organizado por la emisora Unión Radio (con su famoso locutor Boby Deglané), en colaboración con la productora cinematográfica Filmófono, nada más terminada la Guerra Civil.

Más que una definición es un atisbo o reflejo de sí mismo lo que encontramos en artículos como “Paranoia” (19.VII.1987), “Contra diligencia, pereza” (27.XII.1987) y “Los inseguros” (14.I.1990), en los que la contradicción y el absurdo, la pereza y la inseguridad son, según su propio autor, los adjetivos que mejor le definen:

“Los inseguros se hallan ahora en un buen momento: ellos no se habían inclinado nunca de manera decidida por el este ni por el oeste.

[...] Esos inseguros no niegan nada, porque esa negación ya sería una prueba de seguridad, algo inexistente para ellos. Es necesario que todo esté comprobado, demostrado, y la vida se les hace corta para demostraciones y comprobaciones de las que el único juicio válido es el de la Historia.

[...] Ahora, al iniciarse la década final del siglo, los inseguros celebran, celebramos, pues para bien y para mal debo sinceramente contarme entre ellos, nuestra gran fiesta. No nos habíamos equivocado. Podemos entrar en todas partes con la frente muy alta. Si, de momento, los malos han derrotado a los buenos, nosotros nunca nos afiliamos al bando de los malos triunfadores ni dijimos que su victoria fuese deseable.”<sup>43</sup>

Para finalizar el análisis de este tipo de textos, citar, por último, los referidos a la memoria, a la que Fernán-Gómez presta atención no sólo en cuanto género literario (“Memorias”, 26.IV.1987), sino como reflexión fundamental sobre el recuerdo. De este modo, en “El tiempo recordado” (4.V.1986), un artículo en el que el autor intenta rememorar lo que supuso para él, personal y profesionalmente, el año 1976, escribe:

“Hoy, 10 años después, habito la misma casa, trabajo en lo mismo. Terminé el año pasado una película, *Mambrú se fue a la guerra*. Estoy ahora a mitad del rodaje de otra, *El viaje a ninguna parte*. He procurado en la una y estoy procurando en la otra que todo salga a mi gusto, y deseo que se dé la feliz casualidad de que mi gusto coincida con el de los demás. No sé trabajar de otra manera. Y considero que ello es lo que me ha conducido repetidas veces al éxito y al fracaso.

Ahora, 1986, los pensamientos que me asaltan con más frecuencia son: ¿tendré la suerte de que pasen inadvertidos los defectos de mis últimas obras? ¿Quedarán evidentes sus virtudes? ¿Les añadirán otras con las que yo no había contado? ¿Rechazarán, despreciarán los

---

<sup>43</sup> Fragmento de “Los inseguros”.

críticos, los profesionales, los espectadores, los distribuidores, los exhibidores, mi trabajo? ¿Podré seguir viviendo de esto?

Han pasado 10 años. Habito la misma casa. Tengo la misma compañera. Trabajo en lo mismo.”

Esa misma necesidad de recordar, que será la que le inspire, como veremos, la composición de sus memorias, es la que ha ido conformando su literatura, en la que la memoria ha jugado siempre un papel fundamental, ya sea como inspiración, como parte del proceso creativo, como conformación del personaje o como conciencia del tiempo y lo vivido.

## **III. 2. EL NOVELISTA**

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

A finales de los años cincuenta, las aptitudes del escritor, desaprovechadas en proyectos “ajenos”, en cuanto poco acordes con su temperamento y, lo más importante, con su propio mundo -sus textos teatrales *Pareja para la eternidad* y *Marido y medio* no satisfacen sus expectativas como creador-, se revelan de nuevo con su primera novela, *El vendedor de naranjas*. Una obra en la que Fernán-Gómez retoma un tema que tan buenos resultados le había dado en su labor de articulista: el cine.

En este sentido, y llegados a este punto de nuestro análisis, no es arriesgado afirmar que la experiencia, ya sea como profesional, como individuo o como “ciudadano escéptico”, es el motivo que más estimula al autor y, por lo tanto, la que ha logrado inspirar sus mejores páginas literarias. A partir de ahí, en cuanto el autor centra su atención en la sátira de costumbres -y más en un mundo- que conoce perfectamente, del que ha vivido y sufrido la contradicción, la hipocresía y la miseria- surgen temas que serán constantes en su producción literaria -prescindiendo de la innegable relación con su labor como realizador cinematográfico-.

### III.2.1.1. La actualidad de una vieja historia.

No obstante, *El vendedor de naranjas* tuvo una mínima difusión, teniendo en cuenta que las circunstancias que acompañaron la edición no favorecieron tampoco la tirada de ejemplares<sup>44</sup>.

Publicada precipitadamente a principios de los años sesenta, esta primera novela de Fernán-Gómez desapareció tal y como había surgido, es decir, sin trascendencia y casi sin despertar el interés de la crítica. Indiferencia a la que se sumó, curiosamente, la del propio autor, para quien la novela, en su fracaso, contribuyó a borrarla de su memoria. La decepción merecía, sin duda, un párrafo tan prolijo como el siguiente:

“Quizá me sentí yo un poco decepcionado porque pensé que su publicación tendría un cierto eco, siempre un eco mínimo por ser una novela de sátira profesional de un mundillo, pero es que no tuvo absolutamente ninguna difusión, ni siquiera a nivel de comentario. Me acuerdo de que la novela se publicó, se hizo el reparto normal que se hace a los cronistas literarios, y aparecieron sólo dos críticas: Una en un periódico, de García Escudero -que era, además, muy elogiosa- y otra en una radio, de un escritor ya fallecido, Tomás Borrás... Y nada más, ni comentarios en los medios cinematográficos, ni del espectáculo, ni mucho menos en los literarios. Vamos, incluso me acuerdo de haber ido una vez a comprar un libro a una librería de éstas de Aguilar, y me dijo el hombre de la librería: “Tenemos una novela que ha publicado usted, y nos ha dicho el editor que si podríamos traerle a usted un día a firmar libros, y yo le he aconsejado, y le aconsejo a usted, que no lo haga, porque sería dolorosísimo verle a usted sentado aquí toda la tarde, y que nadie venga a comprar el libro...”. Esto puede que me decepcionara, y que contribuyera a que yo olvidase la novela...”<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> En la entrevista con Juan Tébar, Fernán-Gómez comenta que la publicación de la novela fue del todo informal (el editor, Giner, había querido sorprender al autor con el libro ya editado) y que las numerosas erratas de la edición se debieron a que se había publicado sin corregir, ni las pruebas ni el original. *Frenando Fernán-Gómez, escritor...*, cit., pág. 103.

<sup>45</sup> *Ibidem.* pág. 105.

Sin embargo, el interés de la obra seguía vigente cuando en 1984 Juan Tébar insinúa al autor una posible reedición de la misma, ante un olvido que considera “*Totalmente injustificado*”<sup>46</sup>. El proyecto se lleva finalmente a cabo y en marzo de 1986 la editorial Espasa-Calpe saca a la luz el volumen 147 de su colección Selecciones Austral con prólogo del mencionado Juan Tébar.

¿Por qué merecía la pena recuperar un texto como *El vendedor de naranjas*?

El citado prologuista destacaba ante todo la “*actualidad de una vieja historia*”, de una novela que “*es un documental más que una ficción*”, pues, “*si los tiempos han cambiado, el sustrato esencial de algunos negocios cinematográficos es hoy, por desgracia, tan desatinado como entonces*”:

“¿Le sonará extraño a alguien conocedor del mundo cinematográfico que el dinero “no fluya”; que las subvenciones, propinas e inversiones más o menos secretas no lleguen; que los plazos preteridos del siempre postergado guionista no se liquiden; que los más recientes sucesos políticos -locales o de índole internacional- congelen los proyectos, pospongan los acuerdos, paralicen definitivamente los negocios?

En este sentido, la novela ha envejecido poquísimo.”<sup>47</sup>

Pero Juan Tébar puntualiza: “*también El vendedor de naranjas es una sátira costumbrista del mundo cinematográfico y sus latiguillos, sus supuestas verdades, sus tabúes,...*”<sup>48</sup>. Y es aquí donde encontramos realmente al escritor Fernando Fernán-Gómez.

Fernán-Gómez considera *El vendedor...* su primera incursión seria en la literatura y, curiosamente, es un comienzo que él dedica a las peripecias de un escritor metido a guionista y sus vanos intentos por subsistir en el negocio cinematográfico. En España y en los años

---

<sup>46</sup> *Ibidem*, pág. 101.

<sup>47</sup> Prólogo a *El vendedor de naranjas*. Madrid, Espasa Calpe, 1986, pág. 30.

<sup>48</sup> *Ibidem*, pág 31.

cincuenta. Un tema que, sin duda, como tantas otras cosas en la época, daba mucho de sí, a tenor por comentarios como los siguientes:

“...Esa gente de la película seguirá trabajando sin cobrar ni un céntimo, de verdad. Y si alguno se pone pesado dile que ponga pleito y en lo que se falla tienes tiempo de acabar la película y varias más. Y si es alguien muy imprescindible o que puede incordiar en el trabajo, pídeles una letra a los de los estudios o a alguno de éstos.”<sup>49</sup>

O como este sabroso diálogo referido al sistema de protección oficial de las películas:

“-...Mañana se clasifica nuestra película. ¿Sabe usted lo que es eso, Lafuente?

-Sí, algo...

-Unos altos empleados del gobierno la ven y deciden si es buena, regular o mala... Y, según lo que a ellos les parezca, uno se hace millonario o se arruina. Por fortuna, nosotros vamos bien amarrados, ya usted me entiende. Si les parece buena, es la riqueza. Si les parece regular, hay que tener muchos amigos para salvarse. Y si les parece mala, como no sea usted amigo del obispo...” (pág. 125)

Sin embargo, la sátira no deviene nunca crítica corrosiva, mordaz, pues la mirada del autor mantiene un sutil equilibrio entre la distanciaci3n ir3nica y, naturalmente, humorística, y la ternura y compresi3n con que se hace eco de las debilidades humanas:

“*El vendedor de naranjas*, al describir un medio social que Fernán-G3mez conoce perfectamente, nos da de él una visi3n satírica, sin ensañamiento, más bien dejando traslucir un reprimido sentimiento de ternura hacia un mundo que seguramente ama como suyo propio, amor

---

<sup>49</sup> *El vendedor...*, ed. cit., pág. 116.

En lo sucesivo, las citas textuales de la novela irán acompañadas únicamente del número de página, de acuerdo con la citada edici3n.

que no le impide denunciar vicios y lacras como protesta contra el ambiente de pícaros que en años de improvisación y penuria de medios se iba formando en los aledaños de la industria cinematográfica.”<sup>50</sup>

Fernando Fernán-Gómez resulta ser siempre un autor, un realizador y, en la mayoría de las ocasiones, un actor abocado al humor. Un humor con una vertiente propia, próxima tanto a Jardiel Poncela, Gómez de la Serna, Miguel Mihura o a una especial concepción del humor negro y del esperpento valleinclanesco.

En este sentido, es curioso que Juan Tébar emparentara los diálogos de *El vendedor...* con el ingenio y el estilo de Enrique Jardiel Poncela:

“El humor de *El vendedor de naranjas* narra un tema obsesivo de los que ya hasta el vulgo sabe llamar “kafkiano” (la repetida, interminable, asombrosamente perpetua impotencia para cobrar...), y hay diálogos, engolados parlamentos sobre todo de algunos personajes caricaturescos, que nos podrían evocar la retórica de Dickens, si no fuese que están más lógicamente emparentados con Jardiel.”<sup>51</sup>

Pero veamos que incluso algún que otro “aparte” tiene esas mismas resonancias jardielescas. Mientras nos describe el ambiente del cabaret Miami durante el cotillón de la noche de Reyes, Fernán-Gómez realiza la siguiente apostilla a la situación:

---

<sup>50</sup> Manuel Cerezales. “Fernando Fernán-Gómez retrata la picaresca en el cine”, *Ya*, 25.VI.1986. Por su parte, en su reseña a la edición de 1986, Manuel Quiroga Clérigo calificaba *El vendedor...* de “preciosa novela donde tal vez sólo sea posible encontrar la ingenuidad y la ironía y donde Fernando Fernán-Gómez logra un desarrollo literario armónico, en el marco de una España de tonos grises y situaciones oscuras, obra que forma parte de la mejor labor creadora de su autor”. *Ínsula*, núm. 483 (1987), pág. 18.

Recordemos que este mismo tema será argumento de otra de las escasas obras que nuestra literatura ha dedicado a cuestiones cinematográficas, la novela de Andrés Carranque de Ríos, *Cinematógrafo* (Madrid, 1936). Ésta se centra igualmente en la manipulación de la creación artística por intereses económicos, pero desarrolla una visión mucho más dura y cruel del panorama cinematográfico, alejada en cualquier caso de la suave ironía y del humor de la obra de Fernán-Gómez. Los desaprensivos personajes de Carranque de Ríos se desenvuelven en un mundo mucho más trágico y oscuro, y evidencian también el influjo que en su estilo y aún en sus temas tuvo el autor Pío Baroja, del que era, de hecho, discípulo y amigo.

<sup>51</sup> Prólogo a *El vendedor...*, ed. cit., pág. 38



“Tenía unos hombros hermosos, descubiertos, una boca espléndida, que en ese momento reía a carcajadas, dejando ver sus dientes grandes, sanos, blancos, una lengüecita entre ellos indefensa y rosada, y unas enormes narizotas de cartón, coloradas en la punta.

Se marchó a la pista con el señor que la acompañaba.

- Es que hay cotillón -me explicó el *barman*-, como estamos en Reyes...

- ¡Ah! -dije yo.

(Pensé rápidamente: Regina, los niños,... Borré este inoportuno pensamiento como en la máquina de escribir ponía xxxxxx sobre una palabra o un párrafo rechazables.)” (pág. 122)

Por otra parte, es curioso que Fernán-Gómez decida abordar la sátira desde la perspectiva de un escritor, cuando, ciertamente, su experiencia como actor era mucho mayor, y más contando con que por entonces había trabajado ya en proyectos muy diversos y conocía perfectamente los intrínquilis del entramado cinematográfico. Pero el hecho de que un guionista y no un actor sea el protagonista de la novela tenía tanto vinculaciones literarias -la narración está escrita en primera persona-, como profesionales. Pensemos que *El vendedor...* está dedicada a Manuel Pilares, guionista y amigo personal de Fernán-Gómez, y que se recrea en lo que entonces era una “hiriente” realidad: la intrascendencia que la labor del guionista adquiriría en una producción cinematográfica. En boca de Castro, el productor, comenta Fernán-Gómez:

“-Es imposible, Lafuente -me respondió-. Y tiene usted más derecho a cobrar que cualquiera porque es el único que ha concluido su trabajo. Pero por esa misma razón no se lo puedo dar. Mi yo hombre, mi yo individuo social, me impele a pagarle a usted, que es el que ha trabajado, el que ha escrito y reescrito esos ciento cincuenta folios. Pero mi yo negociante me lo prohíbe. Cualquiera de los que aún están trabajando puede amenazarme con suspender el trabajo si no le pago. Usted, no; porque usted ya ha trabajado. ¿Y cuál es ahora mi primera obligación para con todos? Llevar el barco a buen puerto para que

todos puedan cobrar, ya que ahora todos estamos interesados en la empresa. Si yo le pago a usted quitándoselo a otros, ¿sabe Dios las represalias que actores, técnicos y obreros tomarían contra mí y contra usted!

A mí lo otro no me importaba, pero lo de los obreros me asustó.

-¿Y cómo va usted a convencer a los obreros -prosiguió Castro- de que lo de usted también es un trabajo?" (pág. 106)

No olvidemos, por otra parte, que Lafuente es tan sólo aprendiz de escritor, y que, curiosamente, parece tener una capacidad especial para comprenderlo todo, para, con una ingenuidad entemecedora, disculpar las acciones más viles -¿o deberíamos decir las picardías más ingeniosas?-, y que, además, se obstina en, a pesar de todo, no molestar a nadie.

En opinión de Juan Tébar, Lafuente simpatiza incluso con Castro, el responsable más directo de su penosa situación, hasta el punto de que "*ambos se complementan en una de las escenas más poéticamente evocadoras del libro (que en algún sentido preludia al Fernán-Gómez de Las bicicletas son para el verano)*"<sup>52</sup>. Tébar se refiere a la escena en que guionista y productor recuerdan los días en que durante la República llegaron a Madrid camiones valencianos cargados de naranjas y las vendían "*a perra gorda el kilo*":

"...Nunca había visto vender nada más bonito. Nunca había visto nada que me conmoviese más que aquellas montañas doradas. Ni el amanecer que me enseñó mi madre desde la ventanilla del tren. Encima de aquellos montones de oro los naranjeros parecían personajes de cuento. Entonces, y por una temporada muy larga, pensé que cuando fuera mayor sería vendedor de naranjas." (págs. 58-59)

Y el productor, casualmente, resulta ser uno de aquellos vendedores:

"...es el mejor recuerdo de mi juventud. Entonces vi Madrid por primera vez. Lo fui descubriendo desde lo alto del camión. Me pareció

---

<sup>52</sup> *Ibidem*, pág. 41.

aquel día muchísimo más grande que Valencia, más grande de lo que en realidad es. Nunca he vuelto a ver Madrid tan grande como entonces. Siempre que he venido en el tren, he echado de menos no empezar a ver Madrid desde lo alto del camión de naranjas.” (pág. 60)

Un episodio sobre el que Juan Tébar comentaba:

“Desconozco qué personajes reales inspiraron al autor los protagonistas de esta novela, pero sé que -como siempre- hay experiencia auténtica en los tipos y la historia. El ¿quién es quién? no importa. Pero la evocación existe. Y cuando es más evidente, el sentido poético supera al costumbrismo.”<sup>53</sup>

### **III.2.1.2. La “huella autobiográfica”.**

Las breves notas esbozadas sobre Lafuente nos hacen pensar, casi sin quererlo, en el propio autor, en la actitud con la que Fernán-Gómez se enfrentaría -quizá se haya enfrentado- a una situación grotesca como la del guionista cinematográfico. Pero las identidades no acaban ahí. La ingenuidad y el respeto con que el protagonista encara la adversidad -y, tengámoslo en cuenta, la adversidad económica-, así como el hecho de que nos cuente la historia un personaje con una perseverante vocación de escritor, establecen también un juego con el lector, el cual, a poco que profundice, se recrea en continuas evocaciones sobre la vida personal del autor. Así, las referencias a la Academia Bilbao, en la que Lafuente da clases de Cultura General (pág. 85), la citada alusión a los viejos cabarets y las chicas de alterne (pág. 121), e, incluso, la mención a la tertulia literaria del Café Gijón:

“-A mí me parece que esa película no la cobras.

Y esta vez no lo había dicho mi mujer, sino mi amigo Revenga, el empleado de Correos con quien solía tomar copas en una taberna del Puente de Toledo.

---

<sup>53</sup> *Ibidem*, págs. 41-42.

La misma monserga se la venía oyendo a los compañeros del Café Gijón, donde teníamos la tertulia literaria. Yo estaba avergonzado, porque había presumido mucho ante ellos cuando Pumicas Film me encargó el trabajo. Las veinte mil pesetas que habíamos acordado el primer día Miró y yo, en la tertulia del Puente de Toledo, las convertí en veinticinco, y en la del Gijón, en treinta. Hasta ahora no había cobrado ni un céntimo y, no obstante, a los amigos les había hablado de un anticipo de cinco mil. En el Puente me costó una ronda.” (pág. 139)

En cuanto a referencias como la de que la película la produjeran los maristas (pág. 105) o la coincidencia con que uno de los productores se llamara Castillo y otro Puche (reproduciendo el nombre y el apellido del crítico y novelista que por entonces acudía también con Fernán-Gómez a la tertulia del Gijón), para Fernán-Gómez no son sino pura casualidad. En la entrevista concedida a Juan Tébar, Fernando Fernán-Gómez afirmaba sobre ello:

J.T.: ¿Es una especie de venganza autobiográfica el que se diga en algún momento que la película la producen los Maristas...?

F.F.G.: ¿Venganza? No. Como había que hacer mención a algo religioso, pues preferí hacerlo sobre algo que conociese yo, y había oído mucho hablar a los Maristas del Venerable Padre Champagnat, su Fundador. No hay ninguna intención de sátira en eso.

J.T.: ¿Y el que uno de los productores se llame Castillo y el otro Puche?

F.F.G.: Pues fíjate que eso es una pura casualidad. Y además yo en aquella época conocí a Castillo Puche, porque iba también a aquella tertulia del Gijón. Pero Puche fue por poner un apellido valenciano, el del vendedor de naranjas, y Castillo, pues eso, casualidad...”<sup>54</sup>

De manera más personal, no es difícil tampoco establecer esas mismas relaciones con un personaje que se define por su sinceridad y su modestia (pág. 82) y que parece además haber heredado su mismo escepticismo.

---

<sup>54</sup> *Fernando Fernán-Gómez, escritor...*, cit., págs. 102-103.

A este respecto, Juan Tébar, en un acertado intento por compaginar el estudio sobre el autor con el de la obra en cuestión, intuye esa relación indisociable que Fernando Fernán-Gómez escritor establece con alguno de sus personajes literarios, es decir, con ese “actor” que interpreta parte de su vida en las páginas de un libro. De este modo, bajo el epígrafe de “*El ciudadano escéptico*” Tébar destaca esta cualidad del autor -de evidentes resonancias en el personaje- a través de la cual muestra su desconfianza o prevención frente a determinadas cuestiones, llámense, en este caso, profesionales. Un escepticismo que lo alejaría tanto de los héroes o superhéroes, “*aunque resida, trabaje y comparta los afanes de un país tradicionalmente pródigo en héroes oficiales*”, como de los que de manera anónima pueblan con su torpeza e ineptitud la vida cotidiana”<sup>55</sup>.

Asimismo, es posible hablar de relaciones con un escritor que confiesa haberse casado muy joven, a los veinticinco años (pág. 85), o incluso con una tía que, como la tía Eugenia, había sido sombrerera<sup>56</sup>.

Y sin necesidad de forzar demasiado este tipo de identidades, tengamos en cuenta que el propio Fernán-Gómez ha reconocido como real la historia del vendedor valenciano:

“...Sí, la novela en realidad tiene muy poco de imaginario. Lo único que ocurre, como creo que pasa siempre en estas cosas que reflejan un mundo auténtico, es que están mezcladas. El personaje del vendedor de naranjas no es una sola persona, sino que tiene datos acumulados de varias, como todos los que salen.”<sup>57</sup>

Quizá debamos incluir también como huella autobiográfica el tema mismo con que el autor desarrolla la trama: el dinero. Éste constituye, sin duda, una de las claves de la novela y la verdadera obsesión que padece el protagonista.

El dinero es el motor de la historia y su presencia es tan insistente como paradójica: a la escasez de Lafuente se opone la “diversidad” y la opulencia de la que algunos personajes hacen gala. Dice Castro, el productor:

---

<sup>55</sup> Prólogo a *El vendedor...*, ed. cit., págs. 17-19.

<sup>56</sup> Juan Tébar, *Fernando Fernán-Gómez, escritor...*, cit., pág. 22.

<sup>57</sup> *Ibidem*, pág. 103

“-Mi mujer se ha llevado una buena impresión de este ambiente de ustedes. No podía ser de otra manera, porque es muy inteligente. Y muy moderna. Ahora sí que marchará todo sobre ruedas, porque ella tiene que hablar un día de estos con los maristas. La película, ¿sabe usted, Lafuente?, está costando el doble de lo presupuestado, y ellos deben ayudar con más metálico del que se pensó al principio. Yo ya no tengo más que dinero invertido y dinero de bolsillo, pero carezco de dinero circulante.

Como yo he carecido siempre de cualquier clase de dinero, me admiraba y sorprendía enterarme de que las pesetas españolas fueran tan escasas pero tan variadas” (pág. 105)

Podemos afirmar que el dinero, tema principal de *El vendedor...*, ocupa un lugar central en el conjunto de la obra de Fernán-Gómez, y como tal lo analizaremos, pero en cuanto preocupación fundamental de nuestro autor, tiene una vinculación especial con su propia vida o, por lo menos, eso es lo que él mismo ha querido darnos a entender. Ya conocemos las declaraciones en las que Fernán-Gómez supedita su trabajo como actor y director teatral y cinematográfico, incluso como escritor, a una pura cuestión económica (“*Mis esperanzas se centran en ganar muchísimo dinero con el teatro*”, confesaba a Juan Tébar en 1984)<sup>58</sup>, o, simplemente, aquéllas en las que pondera su necesidad de riqueza, de llegar a conseguir unos ingresos fabulosos:

“...En mi carrera de actor tuve esa esperanza, y ahora la tengo en esto. Una esperanza que yo siempre veo como muy inmediata: En esa carrera de actor yo he estado siempre confiando, sobre bases lógicas, que al año siguiente iba a ganar una barbaridad de dinero, incluso los años en que no había ganado prácticamente nada. Ahora, en esta nueva faceta de escritor me ocurre exactamente lo mismo: Yo tengo la impresión de que hasta ahora no me ha servido de mucho

---

<sup>58</sup> *Ibidem*, pág. 75.

económicamente, pero en cambio el año que viene, y el otro, por fin...”<sup>59</sup>

También sabemos que la crítica, aun concediendo la importancia que el tema merece en su producción literaria y cinematográfica, ha dudado seriamente de las confesiones del autor al respecto. El “desafío” autobiográfico está servido. En este caso concreto, en *El vendedor...*, quizá esté más justificado por tratarse de un mundo, el cinematográfico, y de una época, los años cincuenta, vividos por el autor; pero en su obra la obsesión por el dinero, más que un trasunto de sí mismo, de su filosofía de la vida, es una toma de partido, una elección clara del autor por la realidad: el trabajo y, por lo tanto, la economía familiar, se imponen obligatoriamente en los argumentos de sus historias, y ello sin menoscabo de la comicidad más o menos trivial:

“En *La vida por delante* y *La vida alrededor*, que son comedias triviales, ligeras, tiene importancia que la chica sea médico y el chico abogado, y los acontecimientos que suceden, suceden en función de eso.”<sup>60</sup>

Ahora, si hablamos del autor, el tema monetario estaría vinculado más a una cuestión de *ser* que de *existir*. En opinión de Juan Tébar, para Fernán-Gómez, moralista que preconiza la felicidad como bien supremo, el dinero es, lógicamente, un medio y no un fin en sí mismo:

“A todo paladín de la felicidad debe preocuparle el dinero. Significaría un idealismo excesivamente fantástico pensar en serio que “el dinero no hace la felicidad”. Los que estamos convencidos, como Fernán-Gómez, de que ayuda muchísimo, relacionamos bastante el trabajo y su remuneración, el éxito económico, con las posibilidades de una cierta alegría y una aproximación en esta vida a la felicidad.”<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> *Ibidem*, pág. 74.

<sup>60</sup> *Ibidem*, pág. 50.

<sup>61</sup> Prólogo a *El vendedor...*, ed. cit., pág. 36.

El arte tampoco tiene fin en sí mismo y, realmente, ese parece ser el único modo de disfrutarlo.

Las pretensiones del autor en esta novela, como en el resto de su obra, son modestas, y más contando con que *El vendedor...* se ceñía a un mundo profesional muy concreto y, en consecuencia, con que su interés se veía también muy restringido. Su singularidad se hacía patente a través de las palabras de Juan Tébar:

“...Un libro divertido pero triste, una comedia feroz que esconde demonios inhabituales en las obras de modestas pretensiones. Relato compuesto con las dudas y la sabiduría de un hombre joven que ya había espiado -no profesionalmente, claro- y vivido intensamente el mundo del cine. El mundo del cine en España, puntualicemos. Que era -y es todavía en gran medida- una cosa tan atípica y esperpéntica como *El vendedor de naranjas*.”<sup>62</sup>

Interesante, en cualquier caso, como reflejo de su época -parece que mucho más próxima a la nuestra de lo que pudiéramos sospechar- y, como hemos visto, también de su autor. Un actor-autor que se adivina con facilidad entre sus páginas: por un lado, a través de una novela que se hilvana grácilmente entre la realidad y la ficción, y, por otro, a través de algunos de los temas que serán claves en el desarrollo de su obra posterior. De este modo, bajo una sátira costumbrista más o menos aparente, nunca se abandona la citada obsesión por el dinero, y las referencias al mundo profesional, al mundo de los cómicos, se suman a las evidentes relaciones con unos personajes que terminan siendo víctimas o cómplices de la picardía, aplastados por el peso de la historia y por circunstancias adversas que no les dejan escapar de su condición de antihéroes, de personajes desencantados y escépticos. “Pobres gentes” que se debaten entre el existir y el subsistir, con una preocupación casi constante por el tema monetario y, naturalmente, por el trabajo, y que ya sea en el ámbito personal o profesional se mueven siempre en la marginación.

---

<sup>62</sup> *Ibidem*, pág. 29



### III.2.2. La farándula: *El viaje a ninguna parte*

Tras *El vendedor de naranjas* no volverá a aparecer otra novela de Fernán-Gómez hasta 1985, fecha de la publicación de *El viaje a ninguna parte*. Y, cuando aparezca, será como adaptación de un folletín radiofónico emitido en 1984<sup>63</sup>.

Desde finales de los años cincuenta hasta entonces han pasado más de veinticinco años, y el escritor se ha dedicado, fundamentalmente, al género teatral y, como hemos visto, al ya analizado artículo periodístico. Toda una serie de escritos que, incluido su *Diario de Cinecittá* y sus poesías *A Roma por algo*, habían ido definiendo poco a poco a nuestro autor, próximo a un costumbrismo de vertiente neorrealista y de particular versión tragicómica, siempre más cercana al autor -a su propio recuerdo- que a los rigores de los dictámenes realistas. Tal había sido el caso, por ejemplo, de *Las bicicletas...* o de tantos de sus artículos, entre ellos, el emblemático “El olvido y la memoria”. Quizá por ello *El viaje a ninguna parte* se anunciara, como indica José García Nieto, como la esperada y reposada reflexión sobre el recuerdo:

“Cuando se anunció que Fernando Fernán-Gómez iba a publicar una novela, yo me esperaba una novela totalmente distinta a la que ha escrito. Creyendo conocerle, como hombre y como artista, hubiera previsto una encubierta autobiografía sentimental, escéptica y meditativa, nostálgica también, pero muy interiorizada siempre, un libro con mucha “prosa”, que decían nuestras lectoras clases populares -¿te acuerdas, Fernando?: “Esa novela no hay quien la aguante; tiene mucha *prosa*”-; es decir, pensando en las preferencias y referencias cultas del autor, una novela que podría recordar a Proust, o a Joyce, o quién sabe si a Kafka...”<sup>64</sup>

Presupuestos infundados, puesto que, para García Nieto:

---

<sup>63</sup> Acerca del interés de Fernán-Gómez por el medio radiofónico, recordemos no sólo el citado caso de *El viaje a ninguna parte*, sino también la anunciada *Ojos de bosque* como “comedia antigua para la radio”, y la emisión a finales de los años cuarenta de la obrita en un acto *Pareja para la eternidad*.

<sup>64</sup> “*El viaje a ninguna parte*”, *ABC*, 161.III.1985.

“El viaje a ninguna parte es algo muy distinto a estos presupuestos seguramente infundados. Nos encontramos ante unas páginas realistas, sencillas, y que algún lector superficial podría calificar de *vulgares*, término que para comentar alguna prosa hay gente que usa sin saber por dónde se anda. Porque hay que empezar diciendo que esta novela está maravillosamente escrita.”

No obstante, pensamos que las suposiciones de José García Nieto no iban, ni mucho menos, desencaminadas. El estilo de Proust -sabemos que uno de los libros preferidos de Fernán-Gómez es *En busca del tiempo perdido*- se convierte aquí en diálogo vivaz, espontáneo, coloquial, pero la “huella autobiográfica” sigue existiendo, y no solamente como reflejo de la experiencia del actor -la novela relata la historia de unos cómicos de la legua-, sino como experiencia vivida y recordada, aunque se muestre siempre de manera velada y como parte subliminal del proceso de creación.

A este propósito, en las declaraciones que el propio autor hace a *La Gaceta del Libro* en 1985, afirma:

“[*El viaje a ninguna parte*] trataba de narrar sus vidas desde lo que *imagino* yo, porque la novela es más imaginada que vivida. Está muy escasamente documentada.”<sup>65</sup>

Para continuar:

“Después de la llegada a Madrid, la descripción de ambientes y personajes está extraída de observaciones personales, más o menos transformadas.”

Acerca de los personajes, comenta:

---

<sup>65</sup> René Palacios More, “Vida, pasión y eternidad de los cómicos de la legua”, *La Gaceta del libro*, núm. 16 (Febrero, 1985).

“Intenté, en principio, trazar un elenco de personajes en los que en ninguno estuviera reflejado directamente yo. O sea, procuré que los caracteres y el comportamiento de los personajes, su modo de reflejar las situaciones, no fueran casi nunca similares a mi carácter, a mi temperamento o a mi comportamiento en idénticas circunstancias. No obstante, y como no estoy seguro de haberlo conseguido, y aunque mi biografía profesional no se parezca en nada a la del protagonista de la novela, creo que Carlos Galván es el personaje que de algún modo, inevitablemente, tiene más de mí. De un modo metafórico, el viaje mas parecido al mío es el de Carlos Galván.”

Y concluye con las siguientes palabras:

“En realidad, la novela es una suma de anécdotas. Casi todas, aunque no pertenezcan a mi biografía, sí son situaciones verdaderas, pero transformadas. Por haber estado yo desde siempre en el ambiente del teatro, las he oído contar, o sé que han sucedido. Y muchas son tiernas, en verdad.”

En consecuencia, por lo que estamos viendo, aunque la “*encubierta autobiografía sentimental, escéptica y meditada*” no tenga título concreto en la obra literaria de Fernán-Gómez -tampoco en la cinematográfica- sí se ofrece en episodios aislados, en una “*suma de anécdotas*” que nos revelan al autor, a pesar de sus propias intenciones. No olvidemos, en este sentido, que como literatura autobiográfica propiamente dicha consideraremos tan sólo las memorias de Fernán-Gómez, y el resto de su producción, que nunca cumple el requisito imprescindible de haberse concebido como tal, entraría a formar parte de un proceso de creación en el que la memoria, el recuerdo, son, a la vez, procedimiento e inspiración.

### **III.2.2.1. La memoria: procedimiento e inspiración.**

En *El viaje a ninguna parte* la memoria cumple un papel fundamental. Por un lado, como *procedimiento*, forma parte esencial de la estructura del texto, de su construcción

interna, pues la memoria del protagonista, Carlos Galván, sirve como instrumento del salto del tiempo.

Por otro lado, como *inspiración*, la novela se mueve en los límites imprecisos de la realidad, entre la verdad y la mentira, pues la memoria de Galván, con sus continuos trastornos del recuerdo y su capacidad para recordar -que constituye también motivo de reflexión a lo largo de la obra<sup>66</sup>-, vertebra toda su vida y la del resto de los personajes. Reflejo de lo que sería, en definitiva, la esencia del actor:

“... -Veo que estás en la gloria. Hasta compañía propia tienes.

- Sí, no estoy mal. Aunque ahora, el mejor amigo que tengo allí, el pianista Salcedo, se ha vuelto contra mí. Fíjate, dice que miento mucho. Quería hablarte de eso, Juan. ¿Tú crees que miento?

- ¿Y eso qué importa?

- Pues que a mí me ha preocupado.

- Pero, ¿tú no lo sabías?

- ¿El qué?

- Que mentías.

- No.

- Ay, Galván, Galván, hijo y nieto de Galvanes. Eterno mentiroso. Pero si todos mienten, si todos mentimos, ¿a ti qué más te da eso? [...] Además, tu oficio es mentir. No comprendo lo que te preocupa.” (pág. 255)

Y Juan Conejo, de nombre artístico Sergio Maldonado, concluye:

---

<sup>66</sup> La duda sobre la veracidad de lo que se cuenta se plantea desde el comienzo de la novela. Así, nada más iniciada la historia, se cierra un párrafo del tercer capitulillo con el siguiente interrogante: “*Hace muchos años, muchos, durante los que pasaron muchas cosas, tantas que es difícil recordarlas todas, ¿era Carlos Galván cómico de la legua por los caminos de La Mancha y de La Llanada en la compañía de su tía Julis Iniesta y de su padre, Arturo Galván? ¿Trabajaban, además, con él su prima, Rosa del Valle; su amante, Juanita Plaza, y Sergio Maldonado, el único que no era de la familia? Lo cierto es que al cabo del tiempo, esforzándose, así lo recuerda*”. *El viaje a ninguna parte*, Madrid, Debate, 1990<sup>4</sup> (1985), pág. 42.

“Tú sabes mejor que nadie que vives en un mundo de fantasía. ¿Mentira? ¿Verdad? ¡Yo qué sé! Dicen los que entienden que las fantasías son verdad.” (pág. 256)

La memoria deviene asimismo testimonio fundamental del fracaso existencial del individuo, de ese viejo actor que revive su vida entre la realidad y la fantasía.

Por último, el papel de la memoria se cierne también sobre el recuerdo del autor, sobre aquellos aspectos de carácter autobiográfico que, de manera precisa, han servido de inspiración al novelista. En este sentido, hablaremos tanto de datos concretos que coinciden expresamente con la vida del autor, como de ciertos juicios, opiniones, temas y reflexiones que muestran la experiencia del actor, del artista en general, y del individuo.

Entre los primeros, citemos, por ejemplo, las referencias al premio del Círculo de Escritores Cinematográficos, concedido a Carlos Galván como mejor actor secundario (pág. 17)<sup>67</sup>; las citas que, como la reproducida a continuación, mencionan las tertulias del Café Gijón:

“...Yo no sabía aquella noche que me faltaba muy poco para viajar en avión y en coche cama, hacerme trajes a medida, comer en restaurantes, conocer a Conchita Montes, a Sara Montiel, a Buero Vallejo, ir a las tertulias del Café Gijón...” (pág. 23)<sup>68</sup>

Los nombres de autores o directores con los que Fernán-Gómez ha mantenido alguna relación de tipo profesional: se citan algunos versos de textos dramáticos de Jacinto Benavente, Calderón de la Barca o el *Don Mendo* de Muñoz Seca (pág. 80); se hace referencia a Pedro Lazaga (pág. 145), a Miguel Mihura -convertido en “descubridor” de Carlos Galván- (págs. 146 y 243), a Luis García Berlanga (pág. 257) y a Luis Buñuel (pág. 261); entre los actores y las

---

<sup>67</sup> En lo sucesivo, las citas textuales de la novela irán acompañadas únicamente del número de página, de acuerdo con la presente edición.

Recordemos que el propio Fernán-Gómez será galardonado con este mismo premio al mejor actor en varias ocasiones: por su intervención en *El último caballo* (Edgar Neville, 1950), *Balarrasa* (José Antonio Nieves Conde, 1950), *Ana y los lobos* (Carlos Saura, 1972) y *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973).

<sup>68</sup> Las referencias al Café Gijón se concentran básicamente en el capítulo catorce de la novela, titulado, precisamente, “El café de los artistas” (págs. 227-241).

actrices se menciona a Isabelita Garcés, primera actriz del Teatro Infanta Isabel (pág. 23), a Emma Penella y Aurora Bautista (pág. 217), a Paco Rabal, Jorge Mistral y Sara Montiel (pág. 243), a Guillermo Marín y Manuel Dicenta (pág. 247), a Arturo Fernández y Tony Leblanc (pág. 258), y a un plantel de actrices mejicanas como Dolores del Río, Elsa Aguirre, María Félix o Columba Domínguez (pág. 260)<sup>1</sup>.

Aparece, asimismo, un sastre encargado del vestuario del actor, “*Menéndez, sastre, se hacen arreglos*” (pág. 202); o los famosos cabarets de la época, Villa Rosa, Casablanca, Pasapoga (pág. 243). Sin olvidar las referencias al Festival de Mar del Plata y el de Venecia (pág. 243) o los elogios del crítico Marquerié (pág. 244).

En este sentido, son especialmente significativas la descripción de ambientes y personajes secundarios, y las experiencias y observaciones personales del protagonista a partir sobre todo de la segunda parte de la obra, la desarrollada tras la llegada a Madrid, a partir del capítulo doce, “La marcha triunfal”.

No es difícil, incluso, hablar de “anhelos compartidos” a juzgar por párrafos como el siguiente:

“Rosi exclamó, llena de sincera admiración:

- ¡Es verdad! ¡Daniel Otero!

- Se ve que aquí vienen todos, todos.

Estimulados por la presencia de aquel triunfador, llegamos a un acuerdo. Al mismo tiempo que procuraríamos que nos vieran cuando rodáramos, y que pediríamos que nos dieran frases, formaríamos una compañía pequeña con alguien más que encontrásemos. Lo uno ayudaría a lo otro. Y, quién sabe, a lo mejor llegábamos a trabajar en Madrid en verano, o en un teatro de barrio...” (pág. 233)

---

<sup>1</sup> Puntualicemos, sin embargo, que para Fernán-Gómez la selección de nombres obedece únicamente a criterios de verosimilitud, eludiendo cualquier intención de realizar algún tipo de homenaje a los actores y autores que cita a lo largo de la obra. Una precisión necesaria pero no contradictoria con el hecho de que dichos nombres hayan formado parte de su propia vida y, por lo tanto, de su recuerdo.

En cuanto a los segundos, es decir, a cómo se muestra en la obra la experiencia del actor y su propia filosofía de la vida, citar el tema de la moral y los cómicos, relacionado siempre con su mayor libertad en el amor, con su vida licenciosa. Es el hijo de Carlos Galván, Carlitos, quien comenta: “*Una de las pocas ventajas que le encuentro a este trabajo de los cómicos es que se encuentran mujeres*”. Y continúa: “*Aquí, en España, los únicos que vivís así sois vosotros. A los demás les cuesta mucho trabajo soltarse de una mujer y coger otra. Le es más fácil tener dos a un tiempo*” (pág. 154). Pero, no nos engañemos, la moral libertaria es la única ventaja que han obtenido siempre los cómicos de su marginación social, pues como recuerda Maldonado, el *Divisionario* gerente de la compañía Iniesta-Galván:

“-Ay, Galván, Galván, hijo y nieto de Galvanes, de cómicos, de vagabundos... No reniegues de tus ancestros. ¿Quieres viajar en *wagon-lits* en vez de viajar en esta simpática camioneta? Me parece muy bien. ¿Quieres beber las burbujas de esa champaña extranjera en vez de valdepeñas? Pues muy bien. ¿Quieres comer ostras y *turnedó* y no pan y queso? Muy bien, hombre. Pero, ¿para qué quieres la dignidad? Antes a los cómicos los perseguían, los marcaban con hierros candentes, no los enterraban en sagrado... Ahora nos soportan, nos dejan vivir a nuestro aire, aunque no sea el aire de ellos, y a algunos les dan premios y los sacan en los papeles. No te quejes, Galván.” (pág. 201)

Acerca del conflicto amoroso, éste adquiere igualmente en la vida de Carlos Galván una importancia decisiva no sólo en el terreno personal, sino también en el profesional. A raíz de la ruptura entre Carlos Galván, y la *dama joven* de la compañía, Juanita, y del trastorno que supone para el reparto de papeles, padre e hijo dialogan sobre el tema, pues “*el chico tenía ganas de resolver el problema de la vida, de las relaciones entre hombres y mujeres, porque veía que ese era el problema de su futuro*”:

“-A mí me parece mejor que si uno quiere a una mujer y le gusta y está... está “*encoñao*”, como tú dices, ella no se pueda ir de ninguna manera. Porque es de uno. Y si se va, que la persigan, que la traigan.

Pero esto de los cómicos... es como si las puertas de una casa siempre estuvieran abiertas.

-Cuando empezaste a hablar me pareció que querías consolarme, pero ahora pienso que lo que querías era aprender algo. Y no hay nada que aprender. O, por lo menos, yo no puedo enseñártelo. Es verdad que ahora sufro y veo claro que debía haberlo hecho todo al revés de como lo he hecho. Porque ahora me encuentro tan mal..., ¿para qué voy a engañarte?..., que me parece que esta angustia que estoy pasando, de ninguna manera la compensan las alegrías que Juanita haya podido darme.” (pág. 155)

Por otra parte, a pesar de que Fernán-Gómez ha negado cualquier tipo de premeditación en lo que se refiere a la localización de la novela durante la posguerra española<sup>2</sup> la impronta de la guerra tiene también su propio reflejo en la obra, no tanto en las penurias económicas que centran la vida de los protagonistas, más relacionadas con la vida difícil y trashumante de los cómicos de la legua, sino a través de uno de los personajes clave, Sergio Maldonado<sup>3</sup>.

Maldonado parece más una víctima de la vida que de la guerra, pues sus motivos para incorporarse a la *División Azul* son tan humanos y están tan alejados de ímpetus patrióticos,

---

<sup>2</sup> En su entrevista con Jesús Angulo y Francisco Llinás publicado en el volumen colectivo *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*, el autor eludía esa alusión a la ambientación de *El viaje...* en una época particularmente represiva como lo era la posguerra, con las siguientes palabras: “Sí, pero es lo que menos importancia tiene para mí, y la prueba es que ahora mismo no recuerdo de una manera concreta por qué la ambienté en esa época, concretamente en los años cincuenta y tantos. Fue por unas necesidades argumentales que ahora no recuerdo bien, pero lo mismo ocurría en los años setenta, lo mismo habría sucedido en la Segunda República, lo mismo durante la dictadura del general Primo de Rivera y, por unos documentales que vi en la televisión mientras estaba escribiendo, seguía sucediendo igual en tiempos recientes, seguía habiendo compañías de actores que se seguían desenvolviendo de la misma manera y que, en cuanto a las relaciones amorosas, prescindían de toda necesidad de inscripción en los registros de las parroquias o de los juzgados”. San Sebastián, Patronato Municipal de Cultura, 1993, pág. 205.

<sup>3</sup> “En su estudio sobre la versión cinematográfica de *El viaje...*, M. Vidal Estévez incluía como recuerdo personal del autor esa evocación de la España de los años cincuenta, el reflejo de su pobreza, de su desolación y de su ávida picardía. Vidal Estévez trascendía, pues, el papel de la memoria individual, introduciendo la importancia de la memoria colectiva en el ámbito discursivo de la novela de Fernán-Gómez. “El cuerpo del autor”, en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 88.



como los que asaltaban a los protagonistas de *Las bicicletas son para el verano* en los penosos días de la Guerra Civil:

“-Y usted... Sergio... -preguntó mi hijo con admiración y respeto-, ¿todo lo que sabe lo aprendió en Rusia?

-No... Lo aprendí en la cuesta de Moyano... A Rusia no fui a aprender. Fui en busca de aventuras, por culpa de Santiago London y de Pepito Conrad, y del Salga... ¡Ay, el Salga, cómo me trastornó la cabeza! Y también en busca de aventuras me vine a estos pueblos. Y de comida, que había más que en la Villa y Corte.

-Pues ni lo uno ni lo otro vi yo.

-Además, discípulo amado, yo no sé casi nada.

-No le hagas caso -dije-, sabe mucho. Lo lee en los libros.

-Sólo sé que en Rusia nevaba, que a un montón de amigos los mataron, que a la vuelta me metieron de extra en el cine, que me casé, que mi mujer me puso los cuernos y que borracho se está mucho mejor que sobrio.” (pág. 180)

En declaraciones a René Palacios More, comentaba Fernán-Gómez acerca del personaje de Sergio Maldonado:

“...Mi intención fue que ese personaje pudiera ser conmovedor. Pero tengo reservas en cuanto a que supongo que a algunos partidarios de los divisionarios esta versión que doy yo de uno de ellos les parecerá mal, debido sobre todo a una escena en la que se muestra muy violento. Y, también, por los motivos que expone para explicar su participación en la División Azul: los atribuyo sólo a espíritu aventurero y a figurantes. Yo conocí bastantes. Por lo tanto, la imagen que tengo de un divisionario es una imagen cordial, no me fue dada librescamente. O sea que conozco los motivos por los que muchos participaron en la División Azul. Claro que hubo ideológicos. Pero muchos tuvieron razones parecidas a las de este personaje. [...] En fin, como conocí a

muchos divisionarios de una manera directa y no por referencias, el personaje mío es más humano que si se le tratara como una figura abstracta de la historia.”<sup>4</sup>

En Maldonado pone el autor la voz del escepticismo, de la experiencia vivida y sufrida, y por lo tanto, la voz de la conciencia, amarga, expresiva y sincera.

Pero los recuerdos del autor no siempre forman parte de una experiencia directa; Fernán-Gómez atribuye, por ejemplo, la localización espacial de la novela en el paisaje manchego por ser la comarca que le resultaba más familiar, y que además, según sus propias palabras, *“conozco precisamente a través del cine, por haber visto muchísimos pueblos para localizar rodajes, por haber hecho algunas películas en sus pueblos”*. Los cómicos deambulan, pues, por más de una docena de pueblecitos manchegos, por Horcajo, Peñote, Navaseca, Navahonda, Poblacho, San Mateo, Hinojera, Alcorque, Cabezales, Trescuevas, Pozochico, San Antón, y Pinajero: *“...una región que me impresiona: me gusta muchísimo el paisaje de la Mancha, en lo que tiene de falta de paisaje, de infinito, de desolación”*<sup>5</sup>

“Hay quien dice que en La Mancha no hay mar, pero de noche se ve. Se sale un poco de cualquier pueblo y arriba están las estrellas y abajo la oscuridad del mar, y muy lejos, si se agudiza la vista, se divisa la línea recta del horizonte. Se ve alguna lucecilla. Pueden ser una o dos barcas que han salido a la pesca. El ruido de las olas tiene que ponerlo uno con la imaginación, o llevarse una caracola y pegársela a la oreja. En aquel mar se oyen sólo los grillos. Puede que fuera así el canto de las sirenas.” (pág. 171)

El oficio del cómico de la legua, tema fundamental de la novela, revela muchos de sus rudimentos y entresijos a través de comentarios como los siguientes:

---

<sup>4</sup> “Vida, pasión y eternidad..”, art. cit., pág. 21.

<sup>5</sup> *Idem.*

“-Las comedias tenemos que arreglarlas nosotros, porque los autores las: escriben demasiado largas y con más personajes de los que hacen falta. Entre tu padre y yo las cortamos y las dejamos en la medida justa, quitando toda la paja. Y suprimimos los personajes que sobran, porque si salen muchos, el público se marea. Algunos ponemos que hablan por teléfono, otros los sustituimos por una carta, o con dos hacemos uno. Queda mucho mejor.” (pág. 82)

El espíritu práctico sólo se adquiere con el contacto con el público que asistía a ver una obra teatral en un pueblo de La Mancha en plenos años cincuenta, cuando los límites entre los deseos y la realidad parecen, más que diferentes, irreconciliables:

“-Lope de Rueda..., Juan del Encina..., Torres Naharro ¡Pero quién coño son éstos, quién son!

El pobre estaba desesperado. Comenzó a recorrer el bar a zancadas, de una pared a la otra, sin dejar de dar voces.

-¿Dónde han estrenado esos cabrones, si puede saberse?

Se acercó a Maldonado y a mí, para susurrar, procurando que no le oyera el cabo:

-Estos son de Falange, seguro, de Falange. Recomendados del gobernador. ¡Hay que ver, hay que ver! Lope de Rueda..., Juan de la...

Ahora se encaró con el señor Eleuterio, como si tuviera la culpa de algo:

-¡Nosotros traemos a Muñoz Seca, a los Quintero, a Torrado, a Jardiel Poncela! ¡No a enchufados!” (págs. 184-185)

Es también Arturo Galván, padre del protagonista y último cómico deambulante de la saga de los Galvanes, quien comenta:

“-Nací en una carreta de cómicos, tú lo sabes, hace ya una pila de años, y aunque me hubiera gustado morir en una cama de las que salen en las películas, veo que ya no es posible... Si me muero en la furgoneta

de los Calleja-Ruiz, en el infierno verán que en este país los cómicos hemos adelantado mucho.” (pág. 195)

En esta época el cómico de la legua, que comparte con tantos otros personajes de Fernán-Gómez el mismo espíritu de héroe anónimo, debe enfrentarse a un problema añadido: el avance del cinematógrafo. Con él, no sólo hace frente a una competencia desleal que abarata enormemente los precios y, por lo tanto, reduce peligrosamente las posibilidades de trabajo, sino a un medio que infunde también una nueva concepción del arte escénico, imponiendo el naturalismo y haciendo de los elementos fundamentales del actor teatral, esto es, la gestualidad y la dicción, una verdadera rémora para el actor cinematográfico. La funesta y ridícula experiencia la sufrirá en sus propias carnes el director de la compañía, Arturo Galván:

“Mientras mi padre actuaba frente a la cámara, los demás de la compañía le mirábamos con los ojos como platos. A los otros les ocurría lo que a mí: habíamos visto trabajar así a mi padre en los dramas y conmover al público, que le aplaudía en las tiradas largas y en los finales de acto. Pero la verdad era que de pronto, allí, en el cine; no era lo mismo, quedaba raro.

[...] Yo no sabía qué hacer. Le di a mi padre una palmada en la espalda. Mi padre murmuró:

-Es una mierda esto de las películas. No tiene nada que ver con el teatro. Ya me parecía a mí.” (pág. 150)

En cualquier caso, el oficio de cómico es siempre una constante búsqueda, un perseguir la suerte tras el ansia de eternidad, de amor y de triunfo, “*una rifa*” que se puede jugar incluso sin papeleta:

“-Hay veces que vengo forrado, y otras, saco para el viaje. Ya sabe usted que este oficio es una rifa.

-Bueno, y algo más.

-No señor, nada más: una rifa. ¡Lo que yo le diga!

-Pero hay que tener papeleta.

-Ya, ya sé lo que quiere decir. Que hay que valer, ¿no? Pues no señor. En esta rifa se puede ganar hasta sin papeleta.” (pág. 239)

Por último, mencionar como parte de la “huella autobiográfica” su composición del personaje, es decir, la vinculación personal del autor con los protagonistas de *El viaje a ninguna parte*. Una pluralidad -hablamos de “protagonistas”- coherente en todo momento con las intenciones del autor y de la novela, alejada de cualquier viso testimonial y, en consecuencia, de cualquier personaje que de manera individual retratase al autor en su propia obra.

Cuando la memoria funciona como estímulo creativo, integrada en el proceso de creación, forma parte de la inspiración del autor, y como tal aparece reflejada. De ahí que varios de sus protagonistas puedan mostrar en algún momento sus mismas inquietudes, su misma experiencia profesional e, incluso, su mismo físico. Recordemos, en este sentido, al actor Gabino Diego encarnando la figura del meritorio, el cual, además, parecía compartir con Fernán-Gómez el poco afán con que inició sus primeros pasos en el teatro<sup>6</sup>.

Por otra parte, ya hemos mencionado la opinión del actor de que el personaje con que más se ha identificado es el propio Carlos Galván (“*De un modo metafórico, el viaje más parecido al mío es el de Carlos Galván*”<sup>7</sup>), el protagonista de un viaje incesante, de una eterna búsqueda; pero también es posible verlo reflejado en el adusto y tierno Arturo Galván, e, incluso, en Juan Conejo, el escéptico y aventurero Maldonado que se hizo a sí mismo en la cuesta de Moyano.

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

Familiarizados con la poética del autor, es posible llegar a la conclusión de que la estructura fragmentaria de *El viaje a ninguna parte* no responde necesariamente a que en un principio fuera concebido como folletín radiofónico; de ahí que el texto novelado haya respetado su organización en capítulos breves y que, naturalmente, éste se erija en guión fundamental de la versión cinematográfica dirigida por el propio autor en 1986.

---

<sup>6</sup> En 1984 Fernán-Gómez confesaba a Juan Tébar: “*Lo que es curioso en mi infancia es que siendo de familia de actores, lo que no me gustaba de ninguna manera era lo relacionado con el teatro...*”. *Fernando Fernán-Gómez, escritor...*, cit., pág. 15.

<sup>7</sup> “René Palacios More, “*Vida, pasión y eternidad...*”, art. cit., pág. 21.

El fragmentarismo obedece, de hecho, a su propia concepción poética, como también lo hace el que haya sido una obra que ha conocido diversas adaptaciones y diferentes medios expresivos.

En el prólogo a la edición de 1990, Francisco Umbral subrayaba, de hecho, la capacidad de Fernando Fernán-Gómez para reunir en *El viaje a ninguna parte* todos los géneros narrativos posibles: como guión radiofónico, *El viaje...* hacía gala de ser una gran novela dialogada, de forma que el don literario más sobresaliente de la obra era, sin duda, lo que Umbral definía como “*el don de la réplica*”:

“Mi admirado, mi querido, mi entrañable Fernando, ha escrito la novela española de siempre, itinerante y parlanchina, pícaro y paisajista, aunque apenas se ocupe del paisaje, y le baste, para darnos el entomo, el gemido de un tren que se lleva los campos o el canto aldeano y cidiano de un gallo. Habíamos perdido, ya digo, en la novela española, el don de la réplica, que tuvieron Cervantes, Lope, Clarín, Valle-Inclán, Cela. Es el don literario más claro en *El viaje a ninguna parte*.”

Por otra parte, como novela cinematográfica, *El viaje...* mostraba también una inusual riqueza y variedad de situaciones visualizables; y, por último, como historia de pícaros (“...*novela de pícaros, ya que los cómicos de la legua han sido, durante siglos, los pícaros posteriores a la picaresca*”), la novela de Fernán-Gómez se erigía en “*la última novela del siglo XVIII. La última gran novela picaresca*”, pues su autor, novelista clásico donde los haya, “*ha escrito una novela como las de antes, donde los personajes se definen por cómo hablan*”.

Precisamente, en su estudio sobre la versión cinematográfica, Vidal Estévez incidía también en la trascendencia que la tradición había tenido en el trabajo del realizador, de forma que “*su importancia en el acartonado panorama de nuestro cine no se la otorga ninguna originalidad sino, por el contrario, precisamente la tradición y lo inmediatamente reconocible como propio*”<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> “El cuerpo del autor”, en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre...*, cit., pág. 88.

En opinión del crítico cinematográfico, quizá por la singularidad de ese proceso creativo *El viaje a ninguna parte* “condensa en buena medida todas las fuentes y procedimientos, inquietudes y efectos con los que ha germinado el cine de Fernán-Gómez y adquirido su singularidad”. Características peculiares de todo su cine que serían extrapolables -hablamos de un único creador-, a su producción literaria: la crudeza de la realidad para las clases populares; el afán por el dinero y el éxito para dejar atrás la miseria; la fantasía como vía de escape compensatoria; la picaresca para salir adelante; el sexo como goce irrenunciable siempre anhelado; y, desde un punto de vista formal, la discontinuidad, la teatralidad asainetada y el jugueteo formal.

Es interesante comentar, por último, que para Juan Tébar el haber recuperado un texto como *El vendedor...* significara algo más que la posibilidad de completar la bibliografía autoral de Fernando Fernán-Gómez, pues de este modo quedaba demostrado que *El viaje a ninguna parte* (cuyo éxito fue considerable) no había sido la primera prueba de una tendencia y un talento novelístico. Según su opinión, “Incluso podríamos decir que una no se concibe plenamente sin la anterior”: Si “En la segunda, el autor rinde tributo a una parte íntima y entrañable de su vida: La “farándula”, los “cómicos de la legua”, el teatro en su aspecto más popular, aventurero, patético y digno de amor”,

“Había otra particular experiencia profesional en la vida de Fernando Fernán-Gómez, al menos había otro decorado en el que él vivió, y que había observado muy de cerca en otros: El mundo del cine. Y como en *El viaje a ninguna parte* (novelas, insisto, casi hermanas), la mirada sobre ese sector del espectáculo se ha centrado en el lado más doloroso, mezquino, y absolutamente real aunque caricaturesco -porque la caricatura existe en sí misma, en todo caso el autor hace caricatura sobre caricatura- de ese universo que algunos suponen luminoso y lleno de *glamour*.”<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Prólogo a *El vendedor...*, ed. cit., págs. 15-16.

### III.2.3. El amor: *El mal amor*

Cuando en 1987 *El mal amor* quedó finalista del Premio Planeta, la novela ganadora, *En busca del unicornio*, de Juan Eslava Galán, presentaba, curiosamente, una serie de semejanzas o coincidencias con la novela de Fernán-Gómez. Al menos ésta era la opinión de Pedro Carrero Eras, quien en su estudio “Novela histórica y Edad Media: Juan Eslava Galán y Fernando Fernán-Gómez” hacía recuento de tales características<sup>10</sup>. Como primer elemento a tener en cuenta, Carrero Eras mencionaba el hecho de que ambas estuvieran vinculadas al Premio Planeta, “*circunstancia que, si en principio resulta extraliteraria o extratextual y, por consiguiente, irrelevante en un análisis literario, lo cierto es que parece imprimir carácter*”. Consideración extratextual que carecía, ciertamente, de interés literario. Pero como segundo aspecto, citaba “*la coincidencia en la Edad Media*”, señalando que ambas novelas respondían por ello “*a una moda y a un gusto por lo medieval que parece arraigar entre el gran público a comienzos de esta década, quizá por influencia de El nombre de la rosa, de Umberto Eco*”. De modo que la presencia de estos dos volúmenes en el panorama editorial de la época “*los convierte en algo más que literatura*”<sup>11</sup>. Acerca de esta afirmación pensamos, sin embargo, que en el caso concreto de Fernán-Gómez la ambientación medieval de la novela se asocia a la afición que nuestro autor ha mostrado siempre por este tipo de literatura de contenido histórico. De hecho, así lo ha confesado en numerosas entrevistas, como la reproducida a continuación, concedida a Mariano Guindal a raíz precisamente de la publicación de *El mal amor*:

“M.G.: De las cinco obras de teatro que usted ha escrito, tres están ambientadas en la época medieval [*La coartada, Del Rey Ordás y su infamia y Ojos de bosque*], sin contar la serie de televisión sobre los “pícaros”. ¿De dónde le viene a usted esta afición?

F.F.G.: Mire, cuando yo era pequeño lo que se leía en mi casa eran novelas policíacas y de aventuras, como las de Walter Scott o

---

<sup>10</sup> *Españoles y extranjeros: última narrativa*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990, págs. 109-114.

<sup>11</sup> *Ibidem*, pág. 109.



“*Hatari*“, y obras de contenido histórico. Eso es lo que provocó mi afición por este género.”<sup>12</sup>

Aparte, deberíamos tener en cuenta que Fernán-Gómez confiesa haberse dedicado a *El mal amor* durante “*seis meses a plena dedicación*”, aunque reconoce que “*era una obra que tenía pensada desde hace varios años, pero lo cierto es que no me atrevía a hacerla*”<sup>13</sup>.

Por lo tanto, nos encontramos de nuevo ante un proceso creativo peculiar, pensado y elaborado con el paso de los años. El mismo proceso que, por diversas circunstancias, caracteriza muchas de sus obras literarias, que coinciden precisamente en esa prolongada evolución hasta que el autor decide emprender la composición -piénsese, por ejemplo, en el período de gestación de *Las bicicletas son para el verano*-.

El tercer elemento coincidente sería “*el recurso del narrador convencional y en primera persona, perteneciente a la misma época en que se inicia el relato*”. La única diferencia estriba en que *El mal amor* se construye en torno a un narrador -Juan Ruiz: Arcipreste de Hita- que nos cuenta desde su siglo XIV una historia localizada en tiempos de Alfonso VII, esto es, dos siglos antes, mientras el narrador de la obra de Eslava Galán narra un viaje que él mismo protagonizó unas décadas anteriores.

En la novela de Fernando Fernán-Gómez el juego del narrador ficticio se desarrolla a través del Prólogo (“*Aquí se habla de la visita de un clérigo, de diversiones más o menos honestas, y del duro castigo que un tío le impuso a su sobrino*”) y el Epílogo (“*Aquí todo se concluye y no a gusto del autor*”), de forma que en muy pocas ocasiones el texto da cuenta explícita del citado recurso:

“Tras la última conversación que mantuvo don Guillén con el conde de Alcima, y que transcribí todo lo fielmente que permite el paso de doscientos años,...” (pág. 141)<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> *Diario 16*, 19.X.1987

<sup>13</sup> *Idem*.

<sup>14</sup> F. Fernán-Gómez, *El mal amor*. Barcelona, Planeta, 1987.

En lo sucesivo, las citas textuales de la novela irán acompañadas únicamente del número de página, de acuerdo con la presente edición.

“Velozmente, la condesa salió de la cámara. El conde se quedó pensativo, profundamente pensativo. Mas de lo que pensó no ha quedado constancia” (pág. 234)

El narrador ficticio de Fernán-Gómez se crea en torno al Arcipreste de Hita, quien, debido a su vida licenciosa, es obligado por su tío, don Simón, obispo de Sigüenza, a permanecer un año en el monasterio de San Dioniso y además, como penitencia añadida, “*debía componer una obra extensa, larga, con un solo argumento, un solo tema de principio a final, como las que ya se habían hecho en Francia y en Italia*”:

“-Pocas veces, quizá ninguna, hemos hablado vos y yo de lo que pienso sobre el amor. Hoy puedo decirte que reconozco que el origen de todas mis desgracias, y de las malformaciones de mi temperamento, está en el loco amor. ¿Quién como yo, un agraviado por el amor, para anunciar a los demás los peligros que les aguardan si se abandonan a él” (pág. 29)

Como consecuencia de las dos características precedentes, Carrero Eras apunta “*el remedo o imitación de la lengua de la época, mucho más intensa y perfecta en la novela de Eslava Galán y muy modernizada y llena de anacronismos lingüísticos en la de Fernán-Gómez*”.

Nosotros ya sabemos, no obstante, que una imitación precisa de la lengua de la época no suele aparecer en ninguna de las obras literarias de Fernán-Gómez ambientadas en tiempos pretéritos. Los frecuentes anacronismos responden a un propósito claro del autor por distanciarse de la historia y, al mismo tiempo, por complicar al espectador en una especie de juego teatral, con el que evitar una identificación plena e incondicional.

No es, ni mucho menos, una expresión propia de la época la que Fernán-Gómez utiliza, por ejemplo, para definir a los “amorosos” que han invadido el castillo de don Sancho de Alcima:

“Dícese que algunos de ellos, tras haber elegido entre las de Alcima y las llegadas en el séquito de Charles de Bengueil a la dama de sus pensamientos, cuando se esforzaban en aparecer ante los demás como nuevos amorosos, adoptando las posturas, los ademanes, la voz y las miradas enseñadas por los caballeros y los trovadores provenzales, más que amorosos aparentaban ser amariconados.” (pág. 181)

Ello contribuye, naturalmente, a la dimensión jocosa de la obra, desarrollada “en un castillo de cartón-piedra y mucho ir y venir de personajes en los que se adivina la falsedad de su disfraz medieval”<sup>15</sup>. De hecho, es cierto que, como opina Carrero Eras, *El mal amor* conjuga humorismo y ambición intelectual, perteneciendo al primero tanto las intrigas, los enredos, las situaciones procaces y, cómo no, picarescas, como los anacronismos lingüísticos. Y, en cuanto a la ambición intelectual, es evidente que está lejos la intención del autor de realizar tan sólo una simple humorada. Carrero Eras define la obra de Fernán-Gómez de “*parodia moderna del amor cortés*”:

No en vano ha utilizado Fernán-Gómez la figura del Arcipreste, pues nadie como Juan Ruiz ha especulado tanto sobre el amor, pasando continua y ambiguamente de la orilla del “loco amor” a la del “buen amor” para desesperación de los exégetas venideros. *El mal amor* se convierte, así, en una parodia moderna del amor cortés que, en definitiva, y aunque en esta obra apenas si se habla del amor divino, supone también estar girando en torno al eterno conflicto que existe entre la carne y el espíritu, como lo demuestra el hecho de que los *amorosos* del castillo del conde don Sancho ya no se atreven a entregarse a la lascivia si no están previamente enamorados. Con todos estos precedentes culturales, muy alto ha puesto Fernán-Gómez el nivel literario de su desenfadada y pícaro novela.”<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> P. Carrero Eras, *Op. cit.*, pág. 114

<sup>16</sup> *Idem.*

Por último, citar “*la incidencia en el tema sexual y amoroso*”, motivo cardinal en la novela de Fernán-Gómez y “*picante aderezo*” en la obra de Eslava Galán.

La historia de *El mal amor* se sitúa, pues, en el siglo XII, en el castillo de don Sancho de Alcima, cuando regresan a él de lejanas tierras su esposa y su hija doña Mencía, y con ellas y todo un séquito de damas, caballeros y algún que otro trovador provenzal, se introduce en el castillo la moda del “amor cortés”; un invento espiritual que revoluciona la mentalidad medieval de las rústicas y toscas gentes castellanas.

El amor acababa de ser inventado, e intentaba suplantar con sus suspiros, sus secretos y sus sufrimientos la pura e instintiva concupiscencia:

“Estaban muy dispuestas en aquella época las mujeres de cualquier condición a entregarse a los nobles, a los caballeros, simplemente por gozar y hacer gozar; incluso a los villanos, si había corrido en abundancia el vino.

Según unos, esto ocurría debido a los malos ejemplos dados años antes a las mujeres de su reino por doña Urraca; según otros -entre los que me cuento-, porque así lo propicia naturaleza, y porque aún no había tenido lugar el trascendental cambio de las costumbres y los sentimientos de que más adelante hablaré y que es, en realidad, el objeto definitivo de este escrito.” (pág. 36)

Y es un cambio tan trascendental el que se produce a partir de ese momento, que no sólo afecta a los sentimientos de los enamorados, sino que en algunos casos hace peligrar su sano juicio, exacerbando en mucho los temperamentos:

“Al cabo, algunos fueron adaptando el nuevo fenómeno del amor cada uno a su temperamento. Mas no ocurrió el cambio anunciado por los trovadores, que el amor elevaría las almas, las dulcificaría, sino que muchos temperamentos se exacerbaron: el tímido se hizo más tímido, el alegre más alegre, el asesino más asesino” (pág. 191)

Y las buenas costumbres dejan paso a la dejadez, a la pereza, al olvido, incidiendo, incluso, en el funcionamiento socio-laboral de la comunidad:

“Y era el resultado que las ciencias de limpiar el castillo, de entrenar las huestes, de preparar los alimentos, de cuidar los vestidos cada vez se olvidaban más, pues si es cierto que buena parte de las dichas ciencias estaban encomendadas a los siervos y que a los siervos la enfermedad amatoria los había afectado en muy escasa medida, también lo es que los siervos no rinden lo necesario en cuanto se libran de la vigilancia de los señores, pues no encuentran mayor placer en sus miserables vidas que burlarlos. Así era hace doscientos años, así es ahora y me temo que así será por los siglos de los siglos” (pág. 162)

El mal amor es una plaga para quienes “*son incapaces de tener gustos propios, de elegir por sí mismos y se limitan a imitar a los otros, pareciéndoles que si no hacen lo mismo que los demás, algo terrible les puede suceder*” (pág. 163). Argumentos que, sin duda, no competen al conde de Alcima:

“Que me dejen a mí seguir gozando y satisfaciendo las necesidades de mi naturaleza sólo con el tacto, como he hecho siempre, llegando a veces, si la hembra era sabia, a verdaderos delirios. O sin necesidad, por puro placer. Pero siempre lejos de la pasión, que es locura y, como vamos viendo, conduce al sufrimiento, al suicidio, al asesinato. [...] ¿Por qué hemos los seres humanos de buscar el dolor, si ninguna criatura lo busca? ¿No nos diferenciamos ya lo suficiente de las bestias, que hemos de aparentar una diferencia nueva? [...] Resignarse con el dolor si llega, o luchar contra él; pero no ir a buscarlo” (págs. 221-222)

Basándose precisamente en el tormento amoroso que define al nuevo amor, Pedro Carrero Eras considera los amorosos castellanos de Fernán-Gómez más “*antecedentes de los doloridos y apesadumbrados poetas de las cantigas de amor gallego-portuguesas, donde amar es lo mismo que enloquecer o morir*”, que personajes próximos al amor cortés de

Provenza, cuyo vasallaje amoroso irá siempre unido al gozo de amar. Un gozo que desaparecerá en la tortuosa y triste lírica gallego-portuguesa.

De ahí que, en opinión de Carrero Eras,

“Con especial velocidad ha hecho Fernán-Gómez correr la plaga del amor cortés -“enfermedad amatoria” (pág. 162)- por las adustas tierras castellanas”. [...] reino que en este libro está más a la vanguardia que nunca, precisamente mucho antes, en estas cuestiones, que Galicia o que la misma Cataluña, si atendemos a las fechas de los primeros testimonios documentados de la lírica de influencia provenzal en estas regiones.”<sup>17</sup>

Aunque también es cierto que, de todos modos, “*poco importan estos pequeños detalles cuando nos hallamos en el terreno de la ficción*”. Y más cuando se trata de la ficción de un autor como Fernando Fernán-Gómez, que además, por otra parte, resuelve perfectamente el problema con la expedición de doña Blanca y doña Mencía a tierras de Provenza.

### **III.2.3.1. Una nueva fusión de la vida y la literatura.**

Pero quizá lo más interesante de esta parodia es que, bajo ese cierto sabor de astracanada, *El mal amor* esconde su propia filosofía, su particular visión de la existencia y de las relaciones humanas, fundiendo, de nuevo, vida y literatura.

El amor, tema de otra de las obras del autor, *El arte de desear*, constituye el motivo de reflexión, erigiéndose, al mismo tiempo, en conflicto y solución a los problemas existenciales del hombre.

Es el narrador de la obra quien comenta en un principio:

“...todos estos campesinos, estudiantes legos, médicos, comerciantes, escribanos, artesanos, cambiadores, tenían como ideal inmediato de su vida y causa de sus desvelos, la riqueza, tentados unos por el mal ejemplo de los nobles, a los que se veían inducidos a imitar

---

<sup>17</sup> *Idem.*

en el lujo y la exhibición; pero por encima de todo, aspiraban [...] a la paz, al placer y la libertad. Y estas cosas, si no logradas del todo, se atisbaban en el horizonte; o, por lo menos, creían atisbarlas los más dados a la esperanza. Mientras tanto, en el valle no les faltaba el alimento, y a los hombres les resultaba fácil encontrar hembras placenteras y desprovistas de prejuicios [...], y tampoco a las mujeres lascivas les resultaba difícil hallar varones dispuestos a proporcionarles gozo.” (pág. 67)

El amor interesa, pues, como fuente de placer, de ahí que la represión de los sentimientos, la insatisfacción, sea un tema recurrente en las películas del autor y en sus obras literarias, por todo lo que suponen de limitación y autocensura. Como paladín de la felicidad, Fernán-Gómez ha hecho del “loco amor” no sólo motivo de sus ficciones y sus reflexiones (en las que, curiosamente, aboga por un título como *El arte de desear*), sino también lo ha convertido en preocupación fundamental del individuo (recordemos que en 1984 confesaba a Juan Tébar que “*El amor, el trabajo y la opresión de los políticos sobre el individuo me parecen las cosas más importantes de mi vida*”<sup>18</sup>), proyectándolo, como ya sabemos, en su propia experiencia como profesional (su trabajo ha estado ligado siempre a las mujeres que han compartido su vida).

*El mal amor* parece surgir, así, como “contraposición” al *Libro de Buen Amor* del Arcipreste; huyendo, precisamente, de esa primera cita de Juan Ruiz con que Fernán-Gómez encabeza su libro:

“Eres padre del fuego, pariente de la llama; más arde y más se quema cualquier que más te ama; amor, al que te sigue, quémase cuerpo y alma, destrúyeslo del todo, como el fuego a la rama.”

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

La invención cultural del amor será asimismo objeto de divagación en este ensayo de Fernando Fernán-Gómez aparecido en 1992.

---

<sup>18</sup> Fernando Fernán-Gómez, *escritor...*, cit., pág. 46.

Centrado en la reflexión sobre el deseo y los modos de desear, el volumen se presenta como recopilación de textos, entre capítulos originales y artículos ya publicados, sea de manera íntegra o como extractos de los mismos<sup>19</sup>. Es, por tanto, un libro de “retazos”, tan al gusto de Fernán-Gómez, que se aproxima mucho a ese “*libro-tertulia*” por el que, según dice, siente tanta admiración<sup>20</sup>.

Todo lo cual demostraría, por un lado, que en cuanto “recopilación de textos”, *El arte de desear* ha sido para el autor un tema de reflexión más o menos constante (recordemos que ya en su juventud creyó que “*podría llegar a ser un pensador*”, pues “*algo había pensado sobre el deseo, los deseos y los modos de desear*”<sup>21</sup>), y, por otro, que la variedad y la cierta dispersión que de ello pueda desprenderse obedece a su “modesto” propósito de entretenimiento, de crear un libro ameno sin excesivas complicaciones. De ahí que dedique prácticamente todo el primer capítulo a “desengañar al lector” o, al menos, a no llamarlo a engaño, y a asentar claramente cuáles son sus intenciones y también cuáles son sus limitaciones:

“Habría sido mi deseo, si la prudencia no me hubiera ayudado a ser sensato, que este trabajo fuese más profundo y mejor preparado para no defraudar a los lectores en los que el título haya despertado un razonable interés. Por desdicha, mi formación y mis conocimientos no son los que se precisarían para abordar este sugerente tema desde el punto de vista de la psicología profunda -ni siquiera desde la superficial-, y no debe esperarse nada parecido a un estudio académico. Habremos de conformarnos, los lectores y yo, con las divagaciones de un hombre de la calle, o peor aún, de un hombre del escenario.” (pág. 17)<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> Véase I.6., nota al pie núm. 558.

<sup>20</sup> Véase F. Fernán-Gómez, “Contra el poder y la gloria”, *El País Semanal*, Sección “Impresiones y depresiones”, 10.VI.1990.

<sup>21</sup> Véase I.6, pág. 242

<sup>22</sup> F. Fernán-Gómez, *El arte de desear*. Madrid, Temas de Hoy, 1992.  
En lo sucesivo, las citas textuales de la obra irán acompañadas únicamente del número de página, de acuerdo con la presente edición.



A dicha amenidad respondería igualmente el que el autor decida emplear un tipo de lenguaje transparente y sencillo:

“El lector observará fácilmente que he recurrido a prescindir de toda pretensión erudita, de cualquier tentación de emular a los profesores, a los especialistas, y que recurro a utilizar, en cambio, un lenguaje que requiere el mínimo esfuerzo.” (pág. 18)

A pesar de su clara intención de no crear un tratado filosófico o académico al uso, el autor se sirve del actor y sus vivencias para dotar de la autoridad suficiente a sus reflexiones; el actor, en tanto que “*se ha atrevido a expresar en el escenario y en la pantalla los deseos de otros*” (pág. 17):

“La afición a los estudios psicológicos de un actor de nuestro siglo no es nada enfermiza, ni debe considerarse ridícula: es algo necesario, fundamental. La psicología, hasta que superado el naturalismo llegue otra moda, debe ser asignatura básica de los actores, y si no tienen dinero para estudiarla, deben hacer de ella un *hobby*. Es difícil subir al tablado a expresar deseos que uno no siente sin someterse a esas extrañas prácticas satirizadas con tanto ingenio por el ágil periodista.” (pág. 21)<sup>23</sup>

Así pues, la profusión de anécdotas y experiencias personales con las que Fernán-Gómez ilustra sus observaciones y divagaciones, cumple más un papel de argumento a favor del autor que de referencia autobiográfica propiamente dicha. Convertido en narrador y

---

<sup>23</sup> Fernán-Gómez contestaba así un artículo publicado por entonces por un periodista, Albaicín, en el que censuraba y satirizaba las psicopatías de los actores con párrafos como el siguiente -incluido también en el ensayo-: “*La confesión de padecer esquizofrenia real o fingida es típica en los actores de hoy, que, por lo visto, viven el papel con un ahínco que no puede ser bueno para la circulación. Que si para hacer de campesina sajona -tres frases de guión- me he documentado a fondo sobre las condiciones de vida de la mujer en la Edad Media... Que si como tenía que hacer de leproso me fui un mes con Teresa de Calcuta... Que si me metí tanto en mi papel de Landrú que un día llegué a pegarle un tajo a la cadera de mi mujer (y, claro, mi matrimonio peligró)...*” (pág. 20).

protagonista de escauceos amorosos, en comentarista y filósofo “de a pie”, confunde de nuevo la ficción y la realidad, de forma que el “pretexto” de su propia vida y experiencias personales no son más que eso, un pretexto magníficamente urdido. Las confesiones del actor, que sin duda siguen el hilo argumental de su propia vida, o, al menos, de la vida que él mismo nos ha dado a conocer en otras ocasiones, se “literaturizan”, creándose de nuevo tanto a través de la hipérbole como de su propio discurso. Porque nosotros conocemos sobradamente las reticencias de Fernán-Gómez a hablar sobre su vida, y en concreto, sobre su vida íntima -no es casual que haya escrito unas memorias y no una autobiografía-, pero no sólo por evitar mencionar nombres y protagonistas concretos, sino por correr siempre un tupido velo incluso sobre las circunstancias y acontecimientos de su trabajo -en el caso de su literatura, sólo podemos citar la larga entrevista concedida a Juan Tébar en 1984 y las aparecidas en la prensa escrita a raíz de la presentación o publicación de algunas de sus obras-. De hecho, podríamos afirmar incluso que Fernán-Gómez siempre nos cuenta lo mismo -o quizá también siempre le pregunten lo mismo-. Por tanto, sus reflexiones sobre el tema, tanto en *El arte de desear* como en declaraciones públicas, conllevan un elemento de ficcionalidad importante, acorde siempre con su deseo de no ser una figura pública, tal y como la concebimos usualmente, y menos a prestarse a expectativas ajenas. Nos ofrece, pues, una visión literaria de su vida, una imagen que se corresponde muy bien con lo que pensamos que es su temperamento, pero que, en cualquier caso, es siempre una creación, un personaje.

En *El arte de desear* la autobiografía está supeditada a la creación, el autor la maneja a su gusto, haciéndola partícipe de la ficción y confiando en que el lector entre en el juego, en que asista a la representación de un actor, sabiendo que, precisamente, “*el arte del actor es el arte de desear*” (pág. 46).

En el confuso mundo de las necesidades y los deseos, el actor nos descubre el origen de nuestros actos, nos ayuda a identificar los falsos deseos, a anhelar el deseo auténtico, a no confundir deseo, amor, gusto, gana..., a saber dilucidar cuándo el deseo es inducido y cuándo por inercia,... a revelarnos, en fin, confidencias y placeres libres de inhibiciones, mientras nosotros, insertos sin quererlo en el teatro del mundo, jugamos hipócritamente con nuestras propias máscaras: “*totus mundum exercet histrionem*”.

“Y así como los farsantes tienen como fundamento de su arte la imitación, los demás la tienen como fundamento de su educación, de su

amaestramiento, de su domesticación, y les reparten en su juventud unos papeles que muchas veces no son los que les hubiera gustado representar -como le ocurre con frecuencia al actor profesional-. [...] A los nuevos individuos que llegan a la sociedad les van enseñando sus papeles los padres, los maestros, los curas, los cabos, los amigos y las amigas mayores.

Y poco a poco, con imitaciones, con experiencias, menos veces con imaginación, los hombres van componiendo una máscara, una persona que, en realidad, son una misma cosa, puesto que persona quiere decir máscara, con la que se disponen a actuar en la vida. Pero esto no entraña falsedad, ya que la utilización de esta máscara, de esa persona, es lo natural en el hombre que se desenvuelve en la civilización, es lo que le da personalidad.” (págs. 52-53)

### **III.2.4. El antihéroe: *El mar y el tiempo***

#### **III.2.4.1. El proceso creativo.**

*El mar y el tiempo* nació en 1988 como adaptación de una serie televisiva en cinco capítulos emitida un año antes por Televisión Española. Poco tiempo después conocía también su adaptación a la gran pantalla, dirigida por su propio autor, en una versión que era prácticamente copia fiel del texto novelado -la estructura se presentaba, de nuevo, fragmentada, en forma de capítulos subdivididos en escenas breves-.

Todas estas adaptaciones parecían responder, sin embargo, a algo más que a causas circunstanciales. En las memorias del autor queda reflejada, en este sentido, la indecisión genérica con que Fernán-Gómez abordó el proyecto inicial, cuando recibió la oferta de Televisión Española para realizar una serie televisiva no muy larga y tampoco excesivamente costosa:

“Cuando recibí la oferta, rebusqué en viejas carpetas, porque sabía que, así, de repente, no se me iba a ocurrir nada nuevo. Y encontré unas cuantas escenas de una comedia teatral comenzada a principios de los años 70, interrumpida muy pronto. En la comedia intentaba enlazar dos circunstancias distintas: una, la de los jóvenes con ideas

teóricamente revolucionarias que vivían en la España franquista, y otra, la de los exiliados de esta misma España. Tropecé con un pequeño inconveniente: el modo de enlazar en el escenario las acciones que reflejaran esas dos circunstancias.”<sup>24</sup>

Así y todo, Fernán-Gómez confiesa haber tomado las primeras notas para *El mar y el tiempo* en los años cincuenta.

La oferta de Televisión le brindaba la posibilidad de superar ese “*inconveniente mecánico*” con el que había tropezado al comenzar la redacción de la comedia en los años setenta, y, por otra parte, ya no existía el enorme escollo de la falta de libertad expresiva, pues Franco ya había muerto.

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

El tema gira, por tanto, en torno a un grupo de jóvenes de la España franquista que comparten -al menos teóricamente- las ideas revolucionarias de finales de los años sesenta, y de un exiliado que regresa a esa misma España después de haber vivido en Argentina durante veintinueve años.

No obstante, a pesar del lugar destacado que ocupa en la novela sobre todo el tema del exilio (no olvidemos que la llegada del exiliado es la que descubre la mísera realidad de los protagonistas), coincidimos con Vidal Estévez en que ambos temas son tratados demasiado esquemáticamente, desvelando con ello su “*condición de pretexto*”, de “*entorno textual*”. Por lo cual, “*de nuevo el uso de los tópicos vuelve a mostrar su enjundiosa productividad al estar incluidos en el discurso que los trasciende*”<sup>25</sup>.

El grupo de jóvenes, la familia alrededor de la cual se desarrolla la novela y el propio exiliado cumplirían a la perfección su único papel en la obra: el revelar siempre alguna faceta, comportamiento o pensamiento de su protagonista esencial, Eusebio. De tal forma, la historia que vertebra realmente *El mar y el tiempo* no es otra que el modo de actuar y de pensar de este personaje, con el que Fernán-Gómez ha conformado “*el mejor retrato de un perdedor lúcido que nuestro cine nos haya dado nunca, acaso la culminación y síntesis de esa galería de*

---

<sup>24</sup> *El tiempo amarillo. Memorias*. Vol. II (1943-1987). Madrid, Debate, 1990, pág. 271.

<sup>25</sup> “El cuerpo del autor”, en *Fernando Fernán-Gómez, el hombre...*, cit., pág. 92.

*supervivientes, de esos antihéroes, que son todos y cada uno de los protagonistas de las películas de su autor*”<sup>26</sup>.

Como apuntaba el don Luis de *Las bicicletas son para el verano*, el fin de la Guerra Civil no trajo la paz a España, sino la victoria, y con ella los “perdedores” se afanaron sin tregua en el arduo trabajo del “sobrevivir”. Un proceso duro en el que no se trataba de amoldarse, “convertirse” o contagiarse de franquismo, sino, simplemente, de vivir. Perdidas las creencias, es posible seguir viviendo en una frontera intermedia entre el ilusionismo y la decrepitud, dedicarse sólo a la propia vida y respetar, en cualquier caso, la libertad de cada cual. Y eso está tan lejos de la inmoralidad como de la hipocresía. Significa, en palabras de Vidal Estévez, que “*la libertad consiste para él en la apropiación lúcida de la necesidad, sin hacer ascos al cinismo*”.

La sorpresa y la incomprensión de su hermano Jesús, el exiliado, surge siempre ante la naturalidad con que Eusebio ha aceptado y convivido con circunstancias que de ninguna manera hubiera aceptado en otro tiempo su “*moral política*”:

“-... Pero ¿tú fuiste estraperlista, Eusebio?”

-Sí, hermano. Con la familia de Barajas. La tía Encarna, la que nos daba rebanadas de pan con miel. Hice estraperlo de huevos, de pan, de leche... de lo que había. También de carbonilla, que la recogíamos en la estación del Mediodía y se pagaba muy bien. Luego me fui relacionando con gente más importante: pasé al estraperlo de tabaco. Después me metí a camarero. En lo nuestro, en la ebanistería, fue imposible encontrar nada. Uno de los castigos que ahora, al cabo del tiempo, resulta más incomprensible de los muchos que se nos impusieron entonces a los rojos, fue que no te impedían trabajar, pero te obligaban a hacerlo en algo que no fuera lo tuyo.” (pág. 97)

Sin embargo, el único problema con el que Jesús hubo de enfrentarse nada más llegar a Buenos Aires fue el tener que ejercer de “*cafisio*” o, lo que es lo mismo, de chulo, aunque tan sólo por una temporada:

---

<sup>26</sup> Véase I.3., pág. 118 y ss.; I.6., nota al pie núm. 545.

“-Menos de un año, ya te digo. En seguida agarré unas comisiones... Luego otro compañero, un tal Martín Susaeta, me metió en lo de los seguros y ahí me encarrilé. Me fue muy bien desde el primer momento.” (pág. 94)

El exilio, cuando menos, lo libró de las penalidades más duras de la España franquista:

“-...Pero estaba Marcela.

-Puede que tengas razón. Me cambié mucho. Si no hubiera sido por ella, a lo mejor me habría ido al exilio, como tú. Y, por lo menos, me habría librado del campo de concentración, de la cárcel, de las depuraciones...” (pág. 94)

Como vemos, la impronta de la guerra sigue presente, aunque lo haga desde otra perspectiva. Recordemos, en este sentido, que Vidal Estévez considera las películas de Fernán-Gómez *El viaje a ninguna parte*, *El mar y el tiempo* y *Mambrú se fue a la guerra* “una trilogía sobre el franquismo absolutamente única en nuestro cine”, pues las tres se complementan y se conjugan en un mismo orden discursivo<sup>27</sup>.

En cuanto al tema del exilio, al cabo del tiempo ninguno de los dos hermanos sabe, realmente, quién eligió peor. Lo que sí podemos pensar es que si de Fernán-Gómez se hubiera tratado, hubiera sido, sin duda, de los que se quedaron. De hecho, comparte con su personaje más de una afinidad, aproximándosele en sus actitudes y convencimientos.

Acertadamente consideraba Vidal Estévez el personaje de Eusebio como “*todo un compendio no sólo de los que le han precedido sino incluso de la “filosofía” con la que su autor ha vivido y desarrollado su obra*”<sup>28</sup>.

Eusebio compartiría, pues, con Fernán-Gómez los mismos extremos de “*honestidad y picaresca, laboriosidad y parasitismo*”, y en ello residiría, precisamente, “*su espesor atípico, su desconcertante atractivo*”. Siendo, además, características atribuibles tanto al personaje

---

<sup>27</sup> “El cuerpo del autor”, en *Fernando Fernán-Gómez, el hombre...*, cit., pág. 90.

<sup>28</sup> *Idem.*

como al conjunto de la producción filmica del autor y del intérprete, de modo que “*muchas de las irregularidades y altibajos que se le achacan a ésta son perfectamente comprensibles desde la simbiosis activa de estas cuatro coordenadas*”<sup>29</sup>.

Es muy reconocible, por lo tanto, el talante con que ambos organizan su vida, una especie de “escepticismo vital” en el que la aparente desidia encierra el más profundo respeto por la vida. Es curioso que para Vidal Estévez dicho talante “*cuenta con muchísimos precedentes en nuestra literatura picaresca, tan impregnada de higiénico anarquismo, de la que Fernán-Gómez es sin duda un buen conocedor*”<sup>30</sup>.

Pero en esta novela hay algo más de Fernando Fernán-Gómez que su propio personaje, pues cómo no distinguir, por ejemplo, los lugares en los que Eusebio recuerda haber pasado su infancia, y que reflejan el mismo paisaje, las mismas calles, las mismas aceras bordeadas de árboles, de acacias, en el barrio de Chamberí, en la calle Trafalgar, Eloy Gonzalo y, naturalmente, Álvarez de Castro:

“Antes de la guerra y de otras cuantas guerras y paces más lejanas geográficamente, que llegaron después con su carga de desolaciones y de esperanzas, la calle Cardenal Cisneros en su segundo tramo, y las que lo atravesaban, Eloy Gonzalo, Feijoo, Viriato, habían sido para Eusebio Muñiz el mundo entero. Y también para su hermano Jesús y los demás chicos del barrio; y para las chicas, Marcela entre ellas. Un mundo pequeño, muy limitado, como suele ser el mundo de la infancia. Llegar hasta los jardines del canal de Lozoya, más allá de los lavaderos, o pasar la glorieta de Bilbao, era como ir en busca de aventuras.” (págs. 7-8)

### **III.2.5. La vejez: *El ascensor de los borrachos***

Una nueva reflexión sobre la vida y el paso del tiempo la encarna el personaje de David, marqués de Trespasos, en esta nueva novela publicada por Fernando Fernán-Gómez en 1993.

---

<sup>29</sup> *Idem.*

<sup>30</sup> *Ibidem*, pág.92.

Concebida como novela biográfico-familiar, la historia de un aristócrata retirado que se dedica a pintar y tocar el piano<sup>31</sup> se convierte en una reflexión sobre la ancianidad y la soledad, aunque siempre combinando la melancolía con los tintes de un humor un tanto absurdo y de una triste ironía.

Una biografía “*con mucho de autobiografía*”, tal y como apunta Fernando Lázaro Carreter, “*porque el autor cede extensamente la palabra al marqués para que se explique*”<sup>32</sup>. De hecho, aparte de referencias que siempre podríamos relacionar con la vida personal del autor (describe de nuevo el ambiente madrileño de las *boites*, la vida nocturna del “Victoria Club”), Fernán-Gómez hace que su personaje haya recorrido también buena parte de la historia española contemporánea, pasando su infancia, naturalmente, por la experiencia de la Guerra Civil:

“Aquellas vacaciones eran las vacaciones del 36, que no terminarían hasta tres años después y que, en muchos aspectos, y para muchas personas, aún no han terminado. Hay por ahí, perdidos por el mundo, hombres y mujeres españoles para los que han sido unas vacaciones infinitas, demasiado infinitas.” (pág. 19)

La vivencia de la guerra pertenece, en este caso, a un personaje privilegiado de la escala social, pero aun así, se define más por unas peculiaridades que lo dotan siempre de cierto perspectivismo, de un respetuoso individualismo que lo sumen en una duda constante acerca de su posicionamiento ideológico. Durante su juventud, el marqués

“...tenía perfectamente asimilada la idea de que los individuos de su clase social, al tener brillantemente resueltas las cuestiones de la alimentación y la vivienda, lo que debían hacer era divertirse, procurando molestar a los demás lo menos posible. No como otros amigos de su mismo rango social que asumían la supuesta obligación

---

<sup>31</sup> Debe ser tan sólo una coincidencia que también éstas fueran las aficiones del aristócrata retirado Edgar Neville cuando abandonó su labor de director cinematográfico.

<sup>32</sup> “*El ascensor de los borrachos*, de Fernando Fernán-Gómez”. *ABC*, 5.XI.1993.



de la nobleza de acrecentar más y más la riqueza recibida en herencia, aun en detrimento de las clases menesterosas.” (pág. 18)

Con el estallido de la revolución obrera, en la que la mitad de la familia Tresposos morirá fusilada, el marqués cree encontrar la justificación suficiente como para reafirmarse dentro de su categoría social, dentro de su propio grupo, llegando a la conclusión de que “*Él era un noble, un aristócrata, y todos aquellos revolucionarios eran sus enemigos y enemigos de los suyos, de su familia y sus antepasados*” (pág. 21). Sin embargo, pese a las apariencias, el personaje seguirá manteniendo su “ambigüedad” de criterios, y “*el problema ideológico*” lo acompañará también a lo largo de toda su vida.

En esta ocasión, David, marqués de Tresposos, tampoco resulta un personaje unívoco; sin caer en ninguno de los extremos -más bien todo lo contrario-, se muestra mucho más próximo a una especie de reconciliación, mostrando con ello su profunda carga de humanidad.

Por otra parte, considerado en su ancianidad, el protagonista lleva también en sí mismo todo el paso del tiempo, y de ahí que sea especialmente interesante su discurso sobre la vejez.

En este sentido, la visión que nos ofrece el autor es la de un personaje anciano y retirado del mundo que siente la necesidad de recordar, de recomponer su vida, ahora que el tiempo y la soledad se lo permiten. De este modo, nada más comenzar la historia, en la primera página, David decide hacer balance de su existencia, y ello le conduce, inevitablemente, a lo irremediable del pasado:

“...aunque los recuerdos pueden transformarse en olvidos, casi siempre contra nuestra voluntad, el hecho de olvidar los sucesos no los modifica. Nosotros, los hombres, tenemos alguna influencia -dicen bastantes pensadores y científicos que muy poca- sobre el presente, y ninguna sobre el pretérito. En cuanto al otro tiempo del verbo que hemos inventado, el futuro, hay hombres aquejados de soberbia o más modestamente de vanidad, que creen que depende de ellos, como si tuvieran poderes semejantes a los de los dioses, pero yo me inclino más a pensar lo que ya otros pensaron, que con el futuro poco se puede hacer, puesto que en la realidad, en lo tangible, no existe.” (pág. 9)

Cualquier circunstancia le sirve al marqués para perderse en devaneos sobre el paso del tiempo:

“El tiempo es lento, angustiosamente inacabable para los adolescentes, los jóvenes; hay durante la infancia tardes sombrías a las que nunca se les ve el fin; para los viejos es fugacísimo, esto todo el mundo lo sabe. Pero cuando están frente a frente un viejo y un niño o -como en aquella circunstancia- un viejo y una joven ¿el tiempo marcha a dos velocidades distintas? No parece posible. Lo que sí es posible es que, respecto a la velocidad a que está pasando, uno de los dos, el niño o el viejo, el viejo o la muchacha, estén en un error. Cuando la muchacha se detenía un instante en sus explicaciones para tomar aliento y se producía un silencio, podía escucharse el tictac del reloj que había sobre la consola. Y lo escuchaban los dos a la misma velocidad. Pero aquel reloj no era el tiempo, sino un aparato para medirlo, y para medirlo equivocadamente. Medía el tiempo exterior, pero no el que David y Rosi tenían dentro de sus cabezas.” (pág. 62)

Reflexiones que evidencian lo subjetivo de la propia vida, la cual parece transcurrir siempre a expensas de una idea demasiado fugaz o demasiado idealizada de la historia.

Lo importante es poder responder a la insistencia de la memoria, a la necesidad de recordar:

“Como por las noches antes de coger el sueño, ahora ni siquiera pensaba: recordaba como si todos los trocitos de sucesos que iban aflorando al laberinto de su memoria fueran las piezas de un rompecabezas infinito, imposible de recomponer.” (pág. 38)

Satisfecha la soledad y la memoria, conocida y reconstruida la propia biografía, *“porque lo más trascendental que le pasa a David es que ha acumulado años, y llega un*

punto en que lo interesante resulta su visión de anciano”<sup>33</sup>, se trata de seguir viviendo. En este caso parece que la actitud vital del autor, impregnada siempre de cierto escepticismo, deviene más una “amargura suavizada”, y la reflexión sobre el paso de los años intenta mostrarnos el lado positivo, esto es, el haber vivido lo suficiente como para conocer la propia biografía.

De hecho, el mayor atractivo de *El ascensor de los borrachos* se centra en esa reflexión sobre la vida, cuando el autor habla por boca de su protagonista y vierte en él su propia concepción del mundo, convirtiéndolo en cómplice de sus sentimientos y de su experiencia vivida; es decir, el momento en que el autor crea a partir de sí mismo -como buen escritor memorialista- y construye la ficción a través de aquello que ha conocido o vivido directamente.

Este parece ser, igualmente, el interés de la última novela de Fernán-Gómez, recientemente publicada, *La Puerta del Sol*<sup>34</sup>, a la que dedicaremos tan sólo un breve comentario<sup>35</sup>.

Esta obra ha recibido, en general, críticas elogiosas<sup>36</sup> y, sin duda, supera en mucho la calidad literaria de su antecesora, pero, a nuestro parecer, desaprovecha igualmente, aunque en diferente medida, la enorme capacidad del autor para contarse a sí mismo o, al menos, para contar a partir de su propia experiencia. *La Puerta del Sol* no conjuga debidamente los diferentes elementos de la trama y malogra el resultado final, que queda poco elaborado, arrinconando aquello en lo que el autor podría haber mostrado verdaderamente todo su ingenio de escritor.

*El ascensor de los borrachos* no admitía, en realidad, otro análisis que el de la proyección del autor en su personaje, pues ni el protagonista por sí mismo ni su historia familiar llegaban a adquirir entidad suficiente como para mantener la atención del lector. En el caso de *La Puerta del Sol*, la vida de un traspunte de una compañía de teatro de magia que

---

<sup>33</sup> *Idem.*

<sup>34</sup> F. Fernán-Gómez, *La Puerta del Sol*, Madrid, Espasa Calpe, 1995.

<sup>35</sup> El epígrafe que, sin duda, introduciría el estudio de esta novela sería el del “El anarquismo”, otro de los grandes temas de Fernán-Gómez que merecía su correspondiente homenaje literario.

<sup>36</sup> Véase Miguel García Posada, “Una novela galdosiana”, *El País*, 25.XI. 1995.

transcurre paralela a la turbulenta España de principios de siglo, un tema que Fernán-Gómez conoce tan bien, se transforma poco a poco en un recorrido histórico y biográfico mal engarzado. Aparte, el diálogo y esa habilidad para la réplica que caracteriza a los inolvidables personajes de *El viaje a ninguna parte* o *El mar y el tiempo*, deviene un acelerado recuento de toda una vida que incluso llega a asemejarse a una crónica, en la cual los personajes pierden absolutamente la palabra y el poder de acción y, con ello, su profundidad y su humanismo<sup>37</sup>. El costumbrismo, el sainete de especial vertiente tragicómica, la sutil ironía no llegan a desaparecer por completo, pero sí se convierten en algo diferente, una vez la mirada del autor se desvía de la pequeña historia, de lo particular, para centrarse en un mundo que parece no pertenecerle, o, al menos, que no ha logrado hacerlo suyo -la novela acusa también, por otra parte, los problemas de una elaboración insuficiente-.

Con *La Puerta del Sol* Fernán-Gómez retoma el hilo narrativo y, de nuevo, las esperanzas parecen truncadas, pero en este caso no porque nuestras expectativas como lectores -o como espectadores- hayan sido sustancialmente diferentes a los propósitos del autor -incluso *El ascensor de los borrachos*, como otras de sus obras, respondía, indudablemente, a otro tipo de objetivos-, sino porque pensamos que en esta novela en concreto las intenciones del autor sí han quedado insatisfechas.

En cualquier caso, coherentes en todo momento con la lógica del autor, y también con nuestro propio análisis, *La Puerta del Sol*, qué duda cabe, constituye un nuevo eslabón en la trayectoria literaria de Fernán-Gómez, sobre todo en lo que concierne al referente autobiográfico.

---

<sup>37</sup> Es curioso que el tipo de relato con el que el autor compone la segunda parte de la novela, sustancialmente diferente a la primera, nos recuerde no sólo en el estilo sino incluso en el contenido al artículo que Fernán-Gómez publicó en *Tiempo de historia* y en el que recapitulaba la vida de los personajes de *Las bicicletas son para el verano* después de la Guerra Civil. Es notoria, por ejemplo, la semejanza de Mariana, la protagonista femenina de *La Puerta del Sol*, con la trayectoria biográfica de doña Dolores, quien tampoco había visto nunca con claridad la cuestión política, pero que, después de la condena de su marido, don Luis, “era de izquierdas, rabiosamente de izquierdas, aunque no podía ir gritándolo por las calles”, o que “en los tiempos en que don Luis pasó en la cárcel, quizá como amoroso homenaje, como recuerdo a la época en que estuvo en las Bodegas, doña Dolores empezó a beber demasiado anís” (párrafo del que el autor realiza prácticamente una copia textual. *La Puerta...*, ed. cit., pág. 238). “¿Qué fue de aquella gente?”, *Tiempo de historia*, núm. 92-93 (1982), pág. 118.

### III. 3. EL AUTOR TEATRAL

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

La primera comedia que Fernán-Gómez escribe para ser representada, *Pareja para la eternidad*, surge, si recordamos, como un proyecto vinculado a uno de los jóvenes grupos de literatos que se reunían en el Café Gijón, guiados por Alfonso Sastre, y que pretendían organizar unas sesiones de teatro de vanguardia en el Teatro Beatriz a finales de los años cuarenta. Un encargo que, sin embargo, nunca llegaría a ser representado, publicándose finalmente en la revista literaria *Acanto*, dirigida por José García Nieto.

A propósito de esta comedia Fernán-Gómez comentaba a Juan Tébar en 1984:

F.F.G.: Tenía como muchas pretensiones, pretensiones poéticas. Alguien me dijo que había influencias en el diálogo del teatro de Giradoux. Lo que yo había tratado de hacer era lo que entonces se llamaba, y me parece que hoy se sigue llamando, “teatro de vanguardia”.

J.T.: ¿En qué sentido?

F.F.G.: En el sentido de teatro de vanguardia. Todos sabemos lo que es: en el primer cuadro hablaban un hada y un boxeador, y en el segundo, una domadora y un paralítico. Eso es teatro de vanguardia.”<sup>38</sup>

Ésta es la primera obra que Fernán-Gómez reconoce como propia, una vez desechado todo su trabajo anterior.

“ESCENA PRIMERA.

(Lugar bonito y apartado de un parque. En un banco está sentado un boxeador, vestido con el escueto atuendo de sus peleas. Lleva puestos los guantes, y suponemos que ya se ha despojado de la bata. Es alto, bien proporcionado, de músculos desarrollados y elegantes. Su piel, tersa, brilla

---

<sup>38</sup> Fernando Fernán-Gómez, *escritor...*, cit., pág. 83.

a la luz de un sol agradable, de atardecida, y tiene tonalidades doradas. Su cabello, corto, es castaño y rizado; luce en su pecho una revoltosa espumilla de vello, como la cabecita de un niño pequeño. Su cara no presenta características de brutalidad, la nariz no ha sido deformada, y los ojos son claros y de mirada despierta. La fuerza física y la firme voluntad están de manifiesto en su mandíbula.

En el preciso momento de comenzar la acción sale por uno de los laterales un hada. Lleva un vestido vaporoso de plata y de jirones de cielo. Al primer golpe de vista debe advertirse que es hija de un ángel y una sirena. Su cabellera, larga y ondulante, es dulcemente dorada; sus ojos, azules; sus labios, rosa; su piel, como la leche con fresas; su cuello quizás peque de flaco, pero es como un suspiro; sus pechos, dos pequeños globitos enhiestos preparados para el mejor de los vuelos, envueltos en papel de plata, bombones para un dios viejecito y glotón [...]).”<sup>39</sup>

Pieza dramática en un acto, *Pareja para la eternidad* se quedó en un juego escénico entre la poesía y el absurdo, la excentricidad de una situación más que el desarrollo de una acción. Y aunque las circunstancias impidieron finalmente su representación, sin duda la obra tuvo más mérito en la radiación -y, por lo tanto, en la lectura- que en la hipotética puesta en escena. Quizá lo más interesante fuera que, en el fondo, de lo que se trataba era de la eterna confusión entre los sueños y la realidad, entre la esperanza y la desesperanza de nuestras ilusiones y entre la verdad y la mentira del teatro, esa cuarta pared que separa definitivamente el escenario y la vida real:

**“LA DOMADORA.-** Y... ¿no ha probado a escapar por ahí?

*(Lo dice como quien habla de algo que era preferible callar. Señala la sala, ocupada por los espectadores)*

**EL PARALÍTICO.-** ¡No! ¡Por ahí, no! ¡Ni pensarlo!

---

<sup>39</sup> *Pareja para la eternidad*, Madrid, *Acanto*, núm. 14 (1947), págs. 5-6.  
En lo sucesivo, las textuales de la comedia irán acompañadas únicamente del número de página, de acuerdo con la presente edición.

*(Gira su silla de ruedas. Avanza y queda frente a la sala, encarado con los espectadores.)*

Eso es un mundo oscuro y desconocido, poblado por seres absolutamente distintos a nosotros. Están sentados cada uno en su butaca y no sufren ni padecen. Contemplan impertérritos nuestra tragedia y nunca hacen nada. Sólo mirarnos, mirarnos con sus miradas mudas. Nos miran siempre, nos ven por delante, por detrás, por fuera y por dentro. Nos conocen más que nosotros mismos. Por ahí no hay huida posible; sólo mirar sus rostros y sus miradas frías ya me llena de terror. Además..., entre nuestro mundo y el suyo hay un salto... un salto en el que nadie sabe lo que puede suceder.” (pág. 17)

Pero el “teatro de vanguardia” no fue más que un aparte circunstancial; nada más alejado, por un lado, de las inclinaciones literarias de su autor, y, por otro, menos acorde con sus proyectos más inmediatos.

Poco tiempo después, a principios de los años cincuenta, y creyendo poseer las claves del éxito comercial, Fernán-Gómez escribe junto con Manuel Suárez Caso el guión cinematográfico de *El mensaje*, siguiendo “*un esquema clásico de novela de aventuras*”, con la que los autores pensaban tener prácticamente asegurada la difusión y la buena acogida del film. En palabras de Fernando Fernán-Gómez *El mensaje* “*es uno de mis varios proyectos en que yo creí tener el secreto del producto barato y comercial*”, pero que, finalmente, resultó un absoluto fracaso<sup>40</sup>. A pesar de lo cual, “*repetí inmediatamente en lo del error*”: *Marido y medio*. “*Parecido planteamiento, en lo de creer que yo me sabía las fórmulas del éxito fácil. Esta vez en teatro*”<sup>41</sup>.

En el caso de la pieza teatral, el autor había seguido también un esquema muy preciso:

“Me atuve a unas obras que no eran las de los autores españoles de éxito del momento -que podían ser Jardiel o Torrado- sino a las de Oscar

---

<sup>40</sup> Juan Tébar, *Fernando Fernán-Gómez, escritor...*, cit., pág. 88.

<sup>41</sup> *Ibidem*, pág. 89.

Wilde, cuya estructura interna yo estudié, mezclado con obras de Martínez Sierra, y la influencia siempre humorística no sólo de Jardiel, sino de Tono y Mihura...

De Oscar Wilde sólo tenía la estructura, y yo pensaba: Si él -que yo ya lo sabía- copió la estructura de sus obras de otro autor inglés inferior a él, pero que construía muy bien, si copio yo las de Wilde, pues estará muy bien construida... Lo otro, Martínez Sierra y eso, pues ya ni me acuerdo, a lo mejor es que en mi obra llegaba una visita, y en alguna de las tuyas pues también llegaba una visita..."<sup>42</sup>

*Marido y medio* constituye el primer estreno de Fernán-Gómez como autor teatral; una obra que no alcanzó las cotas de calidad deseables y que la crítica acogió modestísimamente<sup>43</sup>, aunque con la entidad suficiente como para entrever el talento de un autor prometedor<sup>44</sup>. En este sentido, como conclusión a su crítica del estreno, Alfredo Marqueríe comentaba: "*Creemos que Fernán-Gómez, por su juventud y su talento, puede hacer en el teatro algo más ambicioso e importante*"<sup>45</sup>.

---

<sup>42</sup> *Ibidem*, págs. 90-91.

<sup>43</sup> En la crítica del estreno, Alfredo Marqueríe escribía: "Fernando Fernán-Gómez, excelente actor y además escritor joven de sanas y elevadas inquietudes literarias, no ha querido ofrecernos en su primer estreno teatral la obra que de él seguimos esperando. "Marido y medio" es -el autor lo dice- una "comedia frívola". La adjetivación de intrascendente y trivial corresponde exactamente a esta farsa vodevilesca, con el consabido juego de parejas, que no encierra ninguna variante notoria. Las escenas son, en su mayoría, reiterativas y farragosas. Los personajes cuentan y recuentan lo que el público sabe ya de sobra. El final del primer acto pretende tener una dimensión granguñolesca que no se halla debidamente justificada. El movimiento escénico es ingenuo. Con los inevitables "invitados en el salón", y las situaciones están mejor ideadas que resueltas. Les falta tensión y vigor. Queda sólo en pie algún tipo cómico bien visto, especialmente los criados "Marcela" y "Pepe"; ciertas frases humorísticas de nuevo cuño que fueron muy celebradas, y algún rasgo de ingenio en el diálogo, así como el buen gusto de hacer una comedia sin juegos de palabras y sin alusiones a los temas de actualidad". *ABC* 18.VI.1950.

<sup>44</sup> Acerca del estreno recordaba la actriz Ana Mariscal en *Cincuenta años de teatro en Madrid: "En 1949 aparecía Fernán-Gómez como autor con -casi- un vodevil: "Marido y medio". Empezaba. Y como actor no empezaría muchos años antes. Yo me recuerdo a mí misma, sentada en la butaca de un teatro de Barcelona, puede que el Poliorama, abriendo el programa y, al tenue resplandor de la batería, buscar el nombre de aquel actor que en el largo reparto de "Madre, el drama padre", de Jardiel Poncela, hacía un papel en la compañía de Guadalupe Muñoz San Pedro: Fernando Fernán-Gómez". Madrid, Lavapiés, 1992, pág. 95.*

<sup>45</sup> Art. cit.



Escarmentado y enmendado, el autor teatral no reaparecerá sino después de más de veinte años (*La coartada* recibe el accésit del Premio Teatral Lope de Vega en 1973), momento a partir del cual sus obras teatrales se atenderán siempre a su propio criterio, respetando, en cualquier caso, sus limitaciones y, cómo no, las intenciones del autor, independientemente del estilo de la obra o del éxito que pudiera alcanzar.

### II.3.2. El teatro memorialista: *Las bicicletas son para el verano* y *La coartada*

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

##### a. Un largo proceso de creación.

Fernando Fernán-Gómez ha declarado en muchas ocasiones que el estímulo que le incitó a escribir *Las bicicletas son para el verano* era dedicar algunas páginas, como habían hecho tantos otros escritores, al mundo de su adolescencia. Lo de menos era escribir una especie de memorias, un libro, una narración o una pieza teatral, y si finalmente se decidió por esta última fue porque pensó que este tipo de reflexión sobre uno mismo, esta sinceridad impuesta y compartida, aunque gozaba de cierta presencia en otros géneros, era prácticamente inexistente en la literatura dramática.<sup>46</sup>

La obra teatral fue escrita tras años de gestación. En 1975, aprovechando el declive y la muerte anunciada del General Franco, Fernán-Gómez pensó que el tema podía resultar adecuado para una serie televisiva por prestarse a una narración en episodios aislados que durasen los tres años de la Guerra Civil. Cuando después de 1975 ofreció el proyecto a TVE, no se consideró adecuado resucitar el tema de la Guerra Civil española justo en el momento en que se iniciaba el período de transición política, y fue este rechazo lo que finalmente le decidió a realizar la adaptación al teatro con la idea ya concreta de presentarlo al Premio Teatral Lope de Vega<sup>47</sup>.

Como vemos, Fernando Fernán-Gómez había encontrado estímulos suficientes para escribir *Las bicicletas son para el verano*<sup>48</sup>, pero, sobre todo, tal y como apunta Eduardo Haro

---

<sup>46</sup> Fernán-Gómez a Mónica Campoamor, s.d., 22.VIII.84.

<sup>47</sup> *Idem*.

<sup>48</sup> Acerca del proceso de creación, quizá no sea aventurado afirmar que la idea de la bicicleta aparece ya como referencia en uno de los primeros guiones escritos por Fernán-Gómez, *La vida por delante*, película estrenada en 1953. Así, por ejemplo, al comienzo de la historia, cuando el protagonista masculino, Antonio, debe aprobar todas las asignaturas pendientes de Derecho para licenciarse y poder casarse con su novia, Josefina, le promete: “Descuida, Josefina. Estudiaré... estudiaré más que nunca... como... como de chico cuando me iban a comprar la bicicleta. Bueno, perdona... Más, mucho más...” (pág. 37). Ya al final de la película, Josefina habla sola en el interior de un taxi y de nuevo comenta: “*Yo te conozco bien, Antonio. Tú*

Tecglen en su introducción a la obra, encontró el estímulo propio del escritor semiclandestino: “*el de contarse pudorosamente a sí mismo y su tiempo*”<sup>49</sup>

### **b. El plano histórico y el plano intrahistórico.**

La República se había llevado consigo la posibilidad de hacer de España un Estado moderno, pero también acabó con las ilusiones y los proyectos inmediatos de mucha gente, de gente común, de esos *sobrevivientes* que suelen ser protagonistas de sus obras, y que tras la tensa angustia, el miedo y el hambre, perdieron sus trabajos, su dignidad, e incluso su vida en esa última oportunidad de avanzar junto a la Historia, en ese último verano.

El contexto histórico en el que se desarrolla la obra de Fernán-Gómez comprende la situación prebélica, inmersa en momentos de confusión, de miedo, de revueltas y amenazas, y los tres años de contienda civil con la resistencia de la capital española. Un desconcierto inicial que se refleja especialmente a través de los medios de comunicación: se cita el periódico *Ahora* (pág. 60)<sup>50</sup> y el *C.N.T*<sup>51</sup>, pero se subraya, ante todo, el papel fundamental de la radio como medio de comunicación de masas, cuando ya en los primeros meses de la insurrección militar, las diferentes ideologías en conflicto tienen en las radios nacionales y republicanas su mejor

---

*lo que necesitas es un impulso, un empujón... Como de niño, cuando la bicicleta; o como más adelante, cuando me conociste a mí. Aprobaste cuatro asignaturas en septiembre, ¿no?”* (pág. 201). Incluso es posible hallar también alguna referencia al personaje del zangolotino, que en *Las bicicletas...* será representado por el joven Luisito y que en *El viaje a ninguna parte* encarnará Carlitos, el aprendiz de cómico con acento gallego: una vez establecido como profesor, Antonio considera que sus alumnos “*a esa edad son unos zangolotinos... Y cuidado que están ridículos, ¿verdad? Unos con pantalón corto y pelos... Otros con pantalón largo, que parecen enanos...*” (pág. 104). Ejemplar microfilmado cedido por la Biblioteca Nacional.

<sup>49</sup> Intr. a *Las bicicletas...*, ed. cit., pág. 31.

<sup>50</sup> El periódico *Ahora*, de ideología republicana, señala asimismo la política del protagonista, don Luis.

<sup>51</sup> Tal como indica Haro Tecglen en su introducción, *CNT* fue el título de un diario fundado en la Guerra Civil que reflejaba la ideología del sindicato libertario. Ed. cit., pág. 140.

medio de expresión, y también la mejor manera de controlar -y manipular- la información. *Las bicicletas...* hace, pues, del “locutor de radio” un personaje más:

“LOCUTOR DE LA RADIO: ...una parte del Ejército de Marruecos se ha levantado en armas contra la República. Nadie, absolutamente nadie, se ha sumado en la Península a este empeño...” (pág. 88)

“LOCUTOR DE LA RADIO: ...y heroicos núcleos de elementos leales resisten a los sediciosos en las plazas del Protectorado. El Gobierno de la República domina la situación. Última hora: Todas las Fuerzas de la Península mantienen una absoluta adhesión al Gobierno. La escuadra ha zarpado de Cartagena hacia los puertos africanos y pronto logrará establecer la tranquilidad” (pág. 90)

Es, efectivamente, la radio republicana la que oyen los protagonistas de la obra nada más iniciarse los rumores del alzamiento:

“LOCUTOR DE RADIO: Transmitimos ahora un comunicado de la U.G.T.: Camaradas, en estos momentos cruciales para el destino de la clase obrera de España y de los compañeros obreros de todo el mundo, os pedimos serenidad. Las fuerzas de la reacción de nuevo se han alzado contra nosotros...

[...] permaneced todos en vuestros puestos atentos a la voz de mando que os puede pedir de un momento a otro el máximo esfuerzo, el esfuerzo definitivo, que os lleve a terminar con vuestros enemigos, con los opresores y con los colaboradores de la opresión...

[...] (*En la radio suena ahora el “Himno de Riego”*)” (págs. 90-91)

Sin embargo, según avance el ejército rebelde, se hará cada vez más difícil conseguir información fidedigna (doña Antonia le sugerirá a don Luis oír la radio de “la otra zona”

porque “*me han dicho que Unión Radio no dice más que mentiras. Como están con el agua al cuello...*” -pág. 129-), por lo que los protagonistas, aún partidarios de la República, deciden enfrentarse a la gravedad de la situación y asumir el triunfalismo del que se hace eco el bando nacional:

*“(Suenan una explosión más cercana que las otras)”*

VECINA: Éste ha caído muy cerca.

DOÑA ANTONIA: Esto de los bombardeos es un crimen, un crimen...

DOÑA MARÍA LUISA: ¿Qué dice usted, doña Antonia? Si no bombardean las ciudades, esto no acabará nunca. En las ciudades están los centros de aprovisionamiento, los almacenes, los mandos...

DOÑA ANTONIA: ¿Y usted cree que así... acabará esto pronto?

DOÑA MARÍA LUISA: Días contados, doña Antonia. ¿No oye usted la radio de los nacionales?

DOÑA ANTONIA: Sí, en casa de don Luis.

*(Don Luis se levanta de golpe del cajón en el se había sentado)*

DON LUIS: ¡Doña Antonia!

DOÑA ANTONIA: Ay, perdone, don Luis... Pero yo creo que eso no es ningún secreto.

DOÑA MARCELA: *(A DON LUIS)* No se preocupe. Hasta mi marido la oye. Hay que estar informado.” (pág. 162)

La historia de la República trasmite todo su trágico y agonizante recorrido a través de una serie de acontecimientos emblemáticos, que servirán de trasfondo para la historia personal de los protagonistas. Se cita, así, el Acuerdo de No Intervención de las potencias democráticas firmado el 28 de agosto de 1936 y el cierre de la frontera francesa (pág. 105), la reunión de intelectuales antifascistas de julio de 1937 pidiendo solidaridad con el pueblo español (pág. 122), un discurso de Dolores Ibárruri, la Pasionaria, dirigido al pueblo de Madrid (pág. 123) y el traslado del Gobierno a Valencia (pág. 129).

No obstante, como ya hemos adelantado, el marco histórico es tan sólo uno de los dos planos en los que se desarrolla la obra y no precisamente el de más interés, al menos para su

autor, pues desde un principio éste focaliza su atención en un plano que podríamos definir como intrahistórico, en el que la realidad exterior, la Guerra Civil española, determina las vivencias cotidianas, la convivencia y las relaciones humanas de un grupo de vecinos, más allá de sus ideologías<sup>52</sup>.

Precisamente, una de los episodios clave para la comprensión de la obra es la primera escena, en la que se contrasta la gran luminosidad que desprende la época esplendente y vital de los jóvenes protagonistas (el verano representaría un símbolo de plenitud), frente a un invierno metafórico que transcurre en la oscuridad plena de un sótano.

También será en esa primera escena donde el autor recree excepcionalmente el ambiente de inconsciencia generalizada ante la catástrofe que se avecina, y de la que nadie sospecha lo más mínimo (las malas noticias que trae don Luis sobre la situación política y social merecen el siguiente comentario de doña Dolores: “*Pues ya ves lo que son las cosas, aquí estábamos tan contentos... Va a ser mejor no salir de casa*” -pág. 61-). Ya en el Prólogo, dialogan dos de los jóvenes protagonistas:

“LUIS: *(Se ha quedado un momento en silencio, contemplando el campo)*. ¿Te imaginas que aquí hubiera una guerra de verdad?

PABLO: Pero ¿dónde te crees que estás? ¿En Abisinia? ¡Aquí qué va a ver una guerra!

LUIS: Bueno, pero se puede pensar.

PABLO: Aquí no puede haber una guerra por muchas razones.

LUIS: ¿Por cuáles?

PABLO: Pues porque para una guerra hace falta mucho campo o desierto, como en Abisinia, para hacer trincheras. Y aquí no se puede porque estamos en Madrid, en una ciudad. En las ciudades no puede haber batallas.

LUIS: Sí, es verdad.

PABLO: Y, además, está muy lejos la frontera. ¿Con quién podía España tener una guerra? ¿Con los franceses? ¿Con los portugueses?

---

<sup>52</sup> Francisco Umbral comentaba precisamente en el Programa de mano publicado a raíz del estreno de la obra que, aunque ésta se planteaba como una comedia invadida por la guerra, no llegaba nunca a los límites de la ideología, sino de la existencia.

Pues fíjate, primero que lleguen hasta aquí, la guerra se ha acabado.”  
(págs.48-49)

Cuando se desate la guerra lo hará fuera de todo pronóstico, desbordando incluso las previsiones más pesimistas sobre la resolución del conflicto. Así, en el cuadro V, cuando María, la asistente, y doña Dolores deciden comprar provisiones extras, es lógico que en opinión de esta última “*por lo menos debemos comprar para quince días. Yo no me fío de que esto termine antes*” (pág. 95).

*Las bicicletas son para el verano* es, ante todo, la historia de una familia media española que verá alterada su vida por las circunstancias de la guerra. De ahí que desde un principio los personajes muestren sus aspiraciones, sus ilusiones y sus esperanzas por cambiar su vida (el valor simbólico de la “bicicleta”, anhelo de juventud, es también la fuente del deseo, de la ilusión y de la vida), para después perderlas en una trágica experiencia. Y son aspiraciones que comparten no sólo los miembros de la familia protagonista, la familia de don Luis, sino todos los inquilinos del edificio en el que viven, así como otra serie de personajes, conocidos o familiares. Tal sería el caso del primo Anselmo, el anarquista, viva encarnación de una utopía que se estaba gestando desde los inicios de la revolución obrera:

“ANSELMO: Que está acabando y que todo va a ser distinto. Distinto y mucho mejor que antes. Vendrá la paz, pero una paz cojonuda y para mucho tiempo. [...] Se terminó ya lo de los explotadores y los explotados.

[...] Primero, a crear riqueza; y luego, a disfrutarla. Que trabajen las máquinas. Los sindicatos lo van a industrializar todo. La jornada de trabajo, cada vez más corta; y la gente, al campo, al cine o a donde sea, a divertirse con los críos... Con los críos y con las gachís... Pero sin hostias de matrimonio, ni de familia, ni documentos, ni juez, ni cura... Amor libre, señor, amor libre... Libertad en todo: en el trabajo, en el amor, en vivir donde te salga de los cojones...

[...] Pero, ya os digo, nada de eso de los hombres y las mujeres es pecado. Se acabó el pecado, joder. Únicamente hay que respetar, eso sí, el mutuo acuerdo entre la pareja. Que uno se quiere largar, pues se

larga. Pero nada de cargarse a la chica a navajazos. Cada uno a su aire. Y en la propiedad, ni tuyo. ni mío. Los mismos trabajadores organizan la distribución de los frutos del trabajo, y ya está. Y la educación, igual para todos, eso por descontado. Tendrás todos los libros que quieras, Luis, para que sigas con tu manía. Y para que enseñes a los demás trabajadores, que ahí está la madre del cordero.” (págs. 144-145)

Sin embargo, las ilusiones de los personajes al comenzar la obra (Luis pretende no hacer más exámenes, Manolita desea ser actriz sin que nadie la critique, doña Marcela quiere divorciarse después de cuarenta y ocho años de matrimonio por incompatibilidad de caracteres”...), no serán refrendadas por la realidad. Sus deseos y esperanzas, sus vidas en general, se verán profundamente afectadas por la guerra: la incautación de las Bodegas y la creación del Sindicato de distribución vinícola que forma Don Luis en los comienzos del conflicto, acabarán conduciéndole a un proceso de “depuración”; los proyectos de estudios de Luisito terminarán con su colaboración como “chico de los recados” y la hija mayor, Manolita, que había abandonado su trabajo de profesora en una academia para ser actriz, quedará viuda con un hijo”<sup>53</sup>.

### **c. Una realidad recordada.**

Ese constante fluir de personajes -muy semejante a la estructura propia de la llamada “novela-río”- sería una más de las características que, sin duda, la aproximan a esa otra historia de vecindario, asimismo hito en la historia de nuestro teatro contemporáneo, que es *Historia de una escalera*, de Antonio Buero Vallejo. Obra con la que además compartiría no sólo un estruendoso éxito y un Premio Teatral “Lope de Vega”, sino, *grosso modo*, una misma estructura circular y un desenlace en cierta medida esperanzador.

---

<sup>53</sup> En el citado artículo “¿Qué fue de aquella gente?”, Fernán-Gómez recreaba las vidas de los protagonistas de *Las bicicletas...* una vez concluida la Guerra Civil, y, como consecuencias más inmediatas, informaba sobre el encarcelamiento de don Luis en un “juicio sumarísimo de urgencia”; doña Dolores, después de la condena de su marido, “era de izquierdas, rabiosamente de izquierdas, aunque no podía ir gritándolo por las calles”; Luis compaginó el servicio militar con el trabajo en la oficina, donde dejó de ser el chico de los recados y pasó a ser un empleado bastante apreciado por sus jefes, “que cariñosamente le llamaban ‘el rojete’”, mientras Manolita “pudo seguir trabajando en el teatro pero casi siempre en giras por provincias, que en los primeros años se alternaban con largos meses de parada. Nunca pensó que terminada la guerra le fuera tan difícil alimentar a su hijo”. Art. cit.

Una semejanza que en opinión de Haro Tecglen la convertía en un claro antecedente de la obra de Fernán-Gómez, al que sumaba también la obra de Elmer Rice, *La calle*, pues, salvando todas las distancias, estas tres obras “*podrían dar una línea teatral, una dinastía del género*”, en el sentido de que “*es un sistema de corte escénico de un fragmento de realidad y un teatro de antihéroes*”<sup>54</sup>.

Ciertamente, *Las bicicletas...* surge asimismo como recreación de un período preciso de la historia española, a través de una familia que, dentro de la posible cotidianidad de sus existencias, nos va mostrando ese contexto. Pero, por otra parte, y así lo advierte también Haro Tecglen, la diferencia fundamental entre esas dos obras y el texto de Fernán-Gómez estriba en su carácter de recuerdo o evocación.

En el programa de mano publicado a raíz de la representación de la obra en 1982, el propio autor afirmaba:

“La fotografía no ha podido ser una instantánea porque está realizada muchos años después. Los personajes se han movido, los contornos se han borrado, muchas cosas ya no son. Desde la ventana junto a la que escribía, sin haber viajado yo, la ciudad ya era otra.

He mirado hacia atrás -sin ira-, y toda esta realidad es una realidad recordada. Este ver a la gente, las cosas, los sucesos, a través de la niebla luminosa del recuerdo, a pesar de los fallos de la memoria, creo que no ha perjudicado mi proyecto, sino que me ha servido de ayuda.

Hace muchos años leí, creo que en un artículo de Pérez de Ayala, que el sentido etimológico de la palabra “recordar” es “acercar de nuevo al corazón”.

Eso es algo de lo que he intentado con este trabajo: acercar aquellos tiempos al corazón. Por lo menos, al mío.”

---

<sup>54</sup> Intr. a *Las bicicletas...*, ed. cit., pág. 32.



En ese mismo programa, y como definición de la obra, Fernán-Gómez hablaba también de *Las bicicletas...* como de “una comedia de costumbres, aunque a causa de la guerra estas costumbres resultaran algo insólitas”. Una opinión que completaría en sucesivas declaraciones con la calificación de obra de “antihéroes”<sup>122</sup>.

Era curioso porque precisamente el afán por situar la obra en un determinado género o estilo sería una constante en las diversas interpretaciones y valoraciones críticas. Recordemos, a este respecto, opiniones como la de Miguel Bayón, quien en un artículo titulado “Las bicicletas serán para el otoño” analizaba la obra como una comedia de costumbres que nunca deriva exclusivamente hacia el drama o la comedia, sino que consigue integrarlos<sup>123</sup>; asimismo, el interesante y un tanto polémico estudio de Robert L. Nicholas en torno al “sainete serio”<sup>124</sup> o el “sainete trágico” de carácter retrospectivo de Juan Emilio Aragonés<sup>125</sup>.

Pero más allá de lo acertado de dichas críticas, la definición del propio autor había sabido sintetizar muy bien la idea primigenia, apuntando los dos aspectos que habían sido -y seguirán siendo- fundamentales en el texto: la figura del antihéroe, el personaje que puebla tanto el celuloide de sus películas como sus mejores páginas literarias, y su alusión al costumbrismo “algo insólito”. En el primer caso, el personaje del antihéroe estaría encarnado en *Las bicicletas...* por el protagonista principal, don Luis, aunque aquí se dé la circunstancia añadida de que además de enfrentarse con el problema de vivir y con las urgencias de lo cotidiano, don Luis deba hacerlo en un contexto tan desagradable y casi irreal como es una guerra civil.

En el segundo caso, hemos visto cómo todas las definiciones críticas insistían en el carácter costumbrista de la obra, y, ciertamente, el sainete, en una especial vertiente tragicómica en la cual el humor está presente incluso en los momentos más amargos, vertebrando la existencia de esta familia madrileña de clase media que ve pasar la vida antes, durante y después de la Guerra Civil.

---

<sup>122</sup> Declaraciones a *La Vanguardia*, 21.IV.1982.

<sup>123</sup> *Cambio 16*, 7.VI.1982, págs. 149-151.

<sup>124</sup> *El sainete serio*. Murcia, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1992.

<sup>125</sup> “Un gran sainete trágico de Fernando Fernán-Gómez”, *Nueva Estafeta*, núm. 42 (Mayo), págs. 117-120.

Sin embargo, el planteamiento de la obra, apuntado por algún crítico y sostenido por el propio autor, como rememoración creativa de un momento histórico, dotaba de un matiz algo difuso a la caracterización del texto teatral. De hecho, buena parte de la mencionada crítica se detuvo especialmente en analizar su carácter realista-costumbrista y, a partir de ahí, la relación con la propia autobiografía del autor e, incluso, con su posición ideológica.

Así pues, ¿cuál había sido el papel de la memoria en el proceso de creación?, ¿qué importancia adquirirían los elementos autobiográficos presentes en el texto?, ¿cuál era su significado?, ¿de parte de quién estaba?.

Indudablemente, el carácter realista de la obra se veía reafirmado con la presencia de numerosas referencias a personajes o episodios reales, huellas autobiográficas que se hacían cada vez más evidentes a medida que avanzábamos en la lectura de las memorias de Fernán-Gómez, *El tiempo amarillo*. Reconocíamos, pues, la adolescencia de Luisito, rodeada de libros, de sueños de escritor, de política, niñas, poemas y criadas, y las relacionábamos con la vida de un Fernán-Gómez que se recuerda amante de la calle, a la que considera su “paraíso perdido”, o que anhelaba ser como Salgarí porque poseía una gran imaginación para inventar historias<sup>126</sup>. Un Fernán-Gómez que gustaba de libros, de recitar versos<sup>127</sup>, que pasaba el tiempo discutiendo sobre “política y mujeres” con sus amigos -las niñas de la portera fueron su debilidad- y que no dudaba de la gran influencia que ejercían las oscilaciones políticas en los resultados de los exámenes de bachillerato<sup>128</sup>. Y vivió la guerra y sufrió su paulatina inmersión en la vida cotidiana, confundiendo el terror, el hambre y el disparate<sup>129</sup>, como vivió también el episodio de las lentejas, aunque sustituidas esta vez por unos “garbanzos guisados”<sup>130</sup>. Además, María, la criada, nunca permitió que abriera por las noches la puerta de su cuarto<sup>131</sup>, y sus abuelos también decidieron separarse cuando doña Carola tenía ya sesenta años por

---

<sup>126</sup> Véase *El tiempo...*, I, epíg. “En el paraíso”, pág. 27.

<sup>127</sup> *Ibidem*, epíg. “Espronceda, Bécquer, Campoamor, Gabriel y Galán”, pág. 144.

<sup>128</sup> *Ibidem*, epíg. “Bachillerato”, pág. 160. Véase asimismo Juan Tébar, *Fernando Fernán-Gómez, escritor...*, cit., pág. 24.

<sup>129</sup> *Ibidem*, epíg. “Hacia una anormalidad normal”, pág. 197.

<sup>130</sup> *Ibidem*, pág. 269.

<sup>131</sup> *Ibidem* epíg. “Rosalía, María, Francisca, María”, pág. 266.

“incompatibilidad de caracteres”<sup>132</sup>; mientras, su vecina y los torpes de sus hijos acudían a casa a escuchar Radio Burgos<sup>133</sup>. Por último, su futuro también se verá truncado por la guerra, y su brillante porvenir como abogado, tal y como deseaba su madre, quedará reducido a unos humildes comienzos como comparsa en la difícil situación del teatro español de los años treinta<sup>134</sup>.

Sobre la citada relación de Fernán-Gómez con alguno de sus personajes, José Carlos Plaza opinó en su día que el autor se proyectaba a la vez en cuatro protagonistas del texto dramático: el padre, el hijo, un anarquista y un vecino que encarnaría la parte tímida de Fernán-Gómez: “Don Luis”, “Luis”, “Anselmo” y “Julio”. Por otra parte, hay quien ha observado cierta semejanza entre el personaje de Manolita con la propia Carola Fernán-Gómez, pero quizá esta semejanza sea también con el propio autor y sus inicios en el mundo del espectáculo teatral, puesto que doña Carola era una actriz plenamente consagrada cuando estalló la guerra.

¿Por qué entonces el autor no había definido la obra como un texto autobiográfico o, al menos, como un texto de “marcado carácter autobiográfico”? Era evidente que estaba buena parte de su vida en esas páginas -hemos realizado tan sólo un análisis superficial-, y, sin embargo, el autor consideraba que *“No, en esta obra no hay elementos autobiográficos; lo que sí hay son muchos datos de la observación inmediata, pequeñas anécdotas... Lo que sí hay es un intento de hacer una obra ambientada en mi adolescencia”*<sup>135</sup>.

Pensemos, por un lado, que Fernán-Gómez no había escrito la obra con el propósito de crear un texto autobiográfico, y, en consecuencia, estaba libre de exigirse a sí mismo cualquier tipo de compromiso, incluyendo, por supuesto, el que un texto autobiográfico debería establecer con el lector, aunque fuera de manera tácita. Por otro, la época de su adolescencia no era más que el estímulo creativo, pues, según sus propias palabras:

---

<sup>132</sup> *Ibidem*, pág. 255.

<sup>133</sup> *Ibidem*, epíg. “Mi tío, la guerra y el vecino”, pág. 226.

<sup>134</sup> *Ibidem*, epíg. “La decisión”, pág. 212. Véase asimismo Juan Tébar, *Fernando Fernán-Gómez, escritor...*, cit., pág. 28.

<sup>135</sup> Santiago Tarancón, “Fernando Fernán-Gómez. Reconciliarse con el público”. *Primer Acto*, núm. 196 (Nov-Diciembre, 1982), págs. 12-15.

“Desde tiempo atrás sentía el deseo de escribir algo -novela, cine, teatro- que sucediese en la época de mi adolescencia. Para los hombres de mi edad aquellos años de transición coinciden con el suceso más trágico de nuestra historia cercana. Pero yo no quería hacer una tragedia, ni siquiera un drama, sino algo sencillo, cotidiano, en que las situaciones límite, si existían, no lo parecieran. Pretendía que la tensión no estuviera nunca cerca de las candilejas, sino en el telón de fondo de la historia.”<sup>136</sup>

Fernán-Gómez hace siempre de la retrospectiva, de la vuelta al pasado, un método de trabajo, de modo que la remembranza, como estímulo fundamental del proceso creativo -ya sea consciente o inconscientemente- es la que convierte todos esos “signos realistas” en sólo un punto de partida, a los que el autor considera, con toda lógica, meras anécdotas tomadas de la vida cotidiana. Pero incluso eso forma parte del recuerdo y, por lo tanto, ha sido desvirtuado por un lado, y, por otro, se ha utilizado con la clara intención de “literaturizarlo”, definiéndose más como “evocación” que como huella autobiográfica propiamente dicha. La conclusión a la que llegamos es, de nuevo, que lo pretérito le proporciona un material, por sí mismo, subjetivo, al que añadir su propia conciencia de escritor que escapa siempre disimuladamente de lo consabido, intentando ofrecer una visión particular lo más cercana posible a la sinceridad de sus sentimientos, de sus recuerdos, de su vida. Una concepción del arte en la que el tiempo y la memoria crean una nueva realidad, inventada, imaginada, deseada.

Coincidimos, pues, con Eduardo Haro Tecglen, el cual bajo el expresivo epígrafe de “Las dudas del realismo” consideraba *Las bicicletas...* como una obra de difícil adscripción genérica -como veremos, no sólo por su carácter de obra recordada, sino incluso por su difícil inserción en los parámetros espacio-temporales tradicionales-, y compartimos asimismo esas tres razones fundamentales que, según el crítico teatral, argumentan su desvinculación de la estética realista convencional:

1.- La vida diaria del Madrid de la guerra civil era real, pero no realista: “*La introducción de algunos factores tremendos en lo cotidiano forzaban una imaginación, una*

---

<sup>136</sup> Programa de mano para el estreno de *Las bicicletas son para el verano*.

*torsión de comportamientos en quienes la vivían. Era fantástica*”; es decir, la condición de “insólito” del fragmento de vida recordado y teatralizado en lugar de ser “característico”.

2.- Su condición de recordada, de escrita desde otra época y mentalidad, y sabiendo el resultado del esfuerzo. Un carácter de recuerdo o evocación que no sólo actúa en el autor, sino también en el lector o espectador, “*puesto que se mezclan acontecimientos directamente conocidos o escuchados de viva voz por quienes los conocieron*”<sup>137</sup>.

3.- La traslación en el tiempo de los personajes, no propia de las obras del realismo social:

“Los personajes de Fernán-Gómez comienzan su vida escénica en días indudablemente amenazadores, pero de cuyos acontecimientos no se sospecha que van a producir una alteración tan profunda y tan dramática, y al mismo tiempo tan relativamente pausada -sobre tres años- en sus propias vidas. El enlace de la primera y la última escena en un mismo lugar de acción, la inversión de las palabras que las mismas personas pronuncian en el mismo lugar con menos de tres años de diferencia, dan una versión de la profundidad no realista de la obra.”<sup>138</sup>

Para Haro Tecglen lo que resulta, en cualquier caso, es una situación límite que modifica los comportamientos. Poco importa, pues, que esas fuerzas que provocan el trance extremo sean naturales o sobrenaturales. Esto sólo serviría para calificar al autor.

#### **d. El compromiso del autor: los personajes.**

El último verano, la ilusión perdida y simbolizada en la bicicleta que da título a la pieza teatral, es la consecuencia del devenir histórico, cómplice y verdugo de las esperanzas de una familia que, como tantas otras, se ve inmersa sin quererlo en luchas ideológicas que lo único que aportan es desolación, hambre y muerte.

---

<sup>137</sup> Véase Bernardo Antonio González, “The Civil War at a distance: space and the language of desire in *Las bicicletas son para el verano* by Fernando Fernán-Gómez”, *Gestos*, núm. 12 (Noviembre, 1991), págs. 71-84.

<sup>138</sup> Intr. a *Las bicicletas...*, ed. cit., pág. 32-33.

Aunque *Las bicicletas son para el verano* no se pueda considerar una obra de teatro social en sentido estricto, existe un posicionamiento claro del autor, si bien se expresa, más que en una defensa incondicional de una ideología, en unos personajes que sobresalen precisamente por su calidad humana. Y es un tipo de compromiso coherente en todo momento con el propio proceso creativo, un juego entre la invención y el recuerdo que pocas veces obedece a intereses concretos por parte del autor. A estas alturas podemos afirmar que las críticas que han minusvalorado su compromiso ideológico en alguno de sus textos exigían de él algo que entra en contradicción tanto con su concepción literaria, artística en general, como con su pensamiento. La prueba más evidente es que Fernán-Gómez nunca ha intentado alguna justificación, sino que ha escrito lo que en ese momento quería escribir y de la manera en que lo estaba haciendo, no sirviéndose, además, de la futilidad de tópicos fáciles y de lo engañoso de verdades absolutas. El fin no es la crítica corrosiva de una situación injusta -imposible, pensamos, si se trata de un recuerdo “dulcificado” con los años-, no lo ha sido nunca, en ninguno de los géneros o medios en los que se ha expresado, sino plasmar esa injusticia tal y como es vivida por los personajes, por los “inocentes”, como los define Haro Tecglen, por la gente común con que se hace la pequeña historia y con la que el autor ha convivido y sufrido en su adolescencia, cuando “*aquellos años de transición coinciden con el suceso más trágico de nuestra historia cercana*”. De ahí la necesidad del recuerdo.

La verosimilitud y la humanidad con que han sido creados los protagonistas de *Las bicicletas...* tiene quizá su mejor reflejo en la figura de don Luis, un personaje al que el autor define por el modo de abordar los problemas y los acontecimientos de la vida diaria, mostrando un espíritu dialogante, tolerante y congruente en todo momento con sus propias ideas. Por lo tanto, un personaje progresista no sólo por lo que dice sino por lo que hace, por su manera de entender y hacer entender la vida a sus hijos: es un ejemplo de coherencia la manera en que afronta la decisión de que Manolita quiera ser cómica -cuadro V-, o la valoración de las relaciones de la criada, María, y su hijo, Luis:

“DON LUIS: [...] María: Luis, mi hijo, tiene ya quince años. Afortunadamente, he podido comprobar que le gustan las mujeres. A su madre, hace tiempo, la espiaba cada vez que iba a bañarse, y cuando le agarra un brazo se lo deja con más manchas que el lomo de una pantera; a su hermana, cuando se la tropieza por los pasillos le da unos

achuchones que ya tienen hoy las paredes; y a ti se te mete en la cama una noche sí y otra no.

MARÍA: (*Levantándose de golpe*) ¡Señor! ¿Pero, qué...?

DON LUIS: Y la noche de en medio debe de ser para tomar fuerzas, porque como ahora se come tan poco...

[... ] Cada uno a su aire. Afortunadamente también... [...] tú estás estupenda y te gustan, como es lógico y natural, los hombres, y Luisito ya lo es.

[...] Bien, bien, cálmate. Si no es para llorar. A este valle de lágrimas hemos venido a llorar lo menos posible. Y a gozar y a divertirnos lo más que podamos. Lo que ocurre es que, de momento y hasta que las cosas no cambien del todo, es costumbre que en estas diversiones de hombres y mujeres haya por medio algo de dinero o algo de amor, y en vuestro caso no hay ni lo uno ni lo otro. Vosotros hacéis lo que hacéis porque estáis bajo el mismo techo, porque la casa es pequeña y os tropezáis a cada momento... y nada más. [...] Tienes que irte, María. Todo esto es una injusticia, pero estoy convencido -y tú también- de que tiene que ser así.” (págs. 119-120)

A pesar de todas las penurias, don Luis mantiene siempre una actitud vitalista, porque la vida sigue más allá de la adversidad y de la guerra, porque “*Hay que hacerse a todas las circunstancias. Hay que vivir siempre*” (pág. 124)<sup>139</sup>. Así se lo enseña a su hijo en la última escena de la obra, delegando en él la responsabilidad familiar ante el posible proceso de “depuración”:

“LUIS: Papá, hablas como si ya te hubieran detenido.

DON LUIS: Bueno, yo lo que quiero decirte es que, si pasa, no será nada importante. Pero que, en lo que dure, tú eres el hombre de la casa.

---

<sup>139</sup> Acerca de las posibles semejanzas con el personaje de don Luis, Fernán-Gómez ha afirmado: “*Bueno, mi intención era que el personaje del padre fuera el que más se pareciese a cómo podría haber sido yo en esas circunstancias, a cómo podría haber sido yo con su edad con ese empleo y esa familia*”. Juan Tébar, *Fernando Fernán-Gómez, escritor...*, cit., pág. 43.

Tu madre y tu hermana calcula cómo se pondrían las pobres... Tú tendrías que animarlas.” (pág. 204)

Precisamente el personaje de Luis tiene su importancia como testigo directo de todo lo que sucede (es el último confidente de su padre), siendo quizá el protagonista más pasivo. La guerra le hará madurar más rápido de lo normal, privándolo de su adolescencia, del ocio, del tiempo perdido, de los amigos y las bicicletas, de las lecturas de Sabatini, Salgari, Victor Hugo (pág. 127), de Eduardo Zamacois, Pedro Mata y Felipe Trigo (pág. 134), y de la composición de versos. Curiosamente, son éstas las mismas aficiones que tenía don Luis cuando era joven, pues, de hecho, son muchos los puntos en común que lo unen a su padre: la vocación literaria, el respeto a la libertad individual, la integridad ética,... Tal vez por eso haya sido interpretado por la crítica como una especie de personaje simétrico, como un doble de don Luis.

Manolita, la hija mayor, podría ser interpretada asimismo como reflejo de don Luis, o, al menos, reflejo de sus enseñanzas y del valor y el buen sentido de sus apreciaciones. Es el propio padre quien emite el juicio cuando comenta:

“DON LUIS: Pues... no sé... Tiene razón Manolita. Me gusta, me gusta esta hija. Es muy justa de ideas, muy moderna... Tiene una mirada muy clara, sabe ver...” (pág. 116)

A pesar de ser una de las mayores perjudicadas por la guerra, Manolita da muestras durante toda la obra de su valentía, de su decisión e integridad, y, ante todo, de su absoluta falta de prejuicios.

Precisamente, el carácter liberal de Manolita contrasta con el de su madre, doña Dolores, perfecta semblanza de la mujer práctica y conservadora, que defiende ante todo el bienestar de la familia.

Sin embargo, aun siendo mucho más tradicional que don Luis en sus valores morales, doña Dolores es capaz de superar sus recelos y prejuicios cuando entra en juego la dignidad de las personas, y la mejor muestra de ello es la conversación que mantendrá con su vecina, doña Antonia, sobre las relaciones del hijo de ésta con Rosa, una novia de muy mala reputación:



“DOÑA DOLORES: Doña Antonia... Ahora las cosas han cambiado... Algunas han cambiado ya del todo... Y hay problemas que antes parecían muy gordos y ahora ya no son nada... Fíjese usted, lo que hacía esa chica, Rosa, por ejemplo, dentro de nada, cuando esto acabe, ya nadie lo hará. Y entonces, ¿quién se va a acordar de que ella lo hacía? Y aunque se acuerden, ¿a quién le va a importar? Éste ya no es nuestro mundo, doña Antonia. Y el mundo que va a venir, mucho menos. Nosotras hacemos una tormenta de lo que ya no es más que una gota de agua. [...] ¿No ha dicho usted siempre que Rosa es una buena chica, y muy limpia y muy trabajadora? ¿No dice usted ahora que los dos se quieren, y que ella se ha encariñado con usted? Pues, hala, a vivir... De ahora en adelante el amor es libre, doña Antonia. ¡Lo que nos hemos perdido usted y yo!” (pág. 157)

Por su parte, Eduardo Haro Tecglen elude la caracterización de *Las bicicletas...* como obra de teatro “social” porque “*los personajes no están especialmente oprimidos y explotados, no luchan por unas determinadas conquistas de clase, ni siquiera luchan, ni sus ideologías están claramente definidas al comenzar la obra: al comenzar la guerra*”. Por ello, el compromiso ideológico del autor trascendería los propios personajes, para centrarse más en lo que es el desarrollo mismo de la obra y su desenlace, en ese “*cambio paulatino, que al principio parece incluso asombrarles, que aceptan con miedo, con reserva pero que acaba por ganarles*”<sup>140</sup>.

“La representación de una toma de partido por parte de Fernán-Gómez puede estar no sólo en la expresión de ideas y pensamientos por parte de los personajes -dos o cuatro, da igual- en los que parecen contenerse sus vivencias sino en la misma gradación interna de la obra: un aumento considerable de las esperanzas en cada uno de los personajes esenciales, una mejora espiritual de la vida -simultáneamente a la degradación de la vida material- que claramente

---

<sup>140</sup> Intr. a *Las bicicletas...*, ed. cit., pág. 14.

termina con los últimos acontecimientos de la obra y del fragmento de historia que relata o que trasciende sobre la casuística de una docena de vidas humanas. Lo importante, y lo que puede inducir a error, incluso a una ceguera deliberada, es el contraste de esa ideología profunda con el amor, el respeto y la solidaridad con los inocentes, con los compañeros de hambre, de muerte, de incertidumbre y miedo que pueden llegar por las acciones de los dos bandos: la razón o la sinrazón de cada uno de esos bandos transcurre en la obra por otra vía de expresión.”<sup>141</sup>

La degradación de la vida material a la que hace referencia Haro Tecglen adquiere un papel protagonista en la segunda parte de la obra, reflejo a su vez de la situación extrema a la que ha llegado el cerco de Madrid. Pero incluso en esos momentos tan delicados y trágicos para la historia de nuestro país, en los que se evidencia la magnitud de una causa perdida, el ideario político queda siempre en un segundo plano ante el imperativo del sobrevivir. La penuria económica se ha ido acrecentando con el discurrir de la guerra hasta convertirse en una situación insostenible, en la que lo más difícil es subsistir. El nivel de vida de los protagonistas se va reduciendo hasta límites grotescos, pero sin duda el episodio más dramático -no exento tampoco de comicidad- es la conocida escena de las lentejas, en la que los personajes llegan a perder toda dignidad. La situación que se crea cuando se descubre que toda la familia ha robado de la miserable cacerola de las lentejas es la siguiente:

“DON LUIS: (*Sobreponiéndose a las voces de los otros.*) Pero ¿qué más da? Ya lo dice la radio: “no pasa nada”. ¿Qué más da que lo comamos en la cocina o en la mesa? Nosotros somos los mismos, las cucharadas son las mismas...

MANOLITA: ¡Qué vergüenza, qué vergüenza!

DON LUIS: No, Manolita: qué hambre.

DOÑA DOLORES: (*Desesperada.*) ¡Que llegue la paz! ¡Que llegue la paz! Si no, vamos a comernos; unos a otros.

---

<sup>141</sup> *Ibidem*, pág. 36.

DON LUIS: Si hubieran ayudado las potencias democráticas, hace dos años que esto estaría liquidado.

DOÑA DOLORES: Si los revolucionarios, al principio, no hubieran hecho tantas barbaridades...

DON LUIS: Pero ¿quién tenía la razón?

DOÑA DOLORES: (*Sonándose la nariz.*) No sé, no sé...

DON LUIS: Pues yo sí.

DOÑA DOLORES: (*Revolviéndose*) Tú nunca has tenido ideas políticas, y ahora que todo está perdido...

DON LUIS: Sí las tenía. Pero me di una tregua hasta que éstos crecieran... (*A LUISITO*) Yo quería ser Máximo Gorki, ¿sabes?" (pág. 178)

El tema del compromiso del autor podría alcanzar, incluso, límites extremos si realizáramos una caracterización de todos y cada uno de los personajes, observando que es posible también un planteamiento en el que *Las bicicletas...* enfrentara, por una parte, una serie de personajes que de algún modo salen beneficiados de la contienda, que han sabido sacar partido de cualquier circunstancia, los vencedores (Basilio, viva encarnación del oportunismo -cuadro XIII-; doña María Luisa, que pasará de pedir favores a prestarlos -cuadro XIII-Epílogo-; todos aquellos que según se agrava la situación renuncian a sus propias ideas, como los compañeros de las Bodegas de don Luis que en los últimos meses se habían apuntado ya en la Falange clandestina -pág. 183-, o como la familia de Pablo que comenzó la guerra siendo republicana -pág. 134-, pero que, como les pilló en “la otra zona”, acabaron también apuntándose a Falange, incluso el hijo mayor, Jerónimo, que se confesaba un ardiente comunista, consiguiendo así que al padre le hicieran director de Correos en La Coruña -cuadro XV-), y, por otra, los perjudicados, los vencidos (los idealistas convencidos: Anselmo y, sobre todo, don Luis, que aunque en la última escena acepta la situación con dignidad, es el único que, como indica doña María Luisa, “*es el único que no veía muy claro el final*” -pág. 183-).

#### **e. La función teatral: un hito en la historia del teatro español.**

Con el antecedente de *Los domingos, bacanal*, obra estrenada en Madrid en el verano de 1980 que permaneció muy poco tiempo en cartel y que la crítica calificó de “obra menor”,

alcanzando un exiguo eco, no es de extrañar que el estreno de *Las bicicletas son para el verano* en la temporada 1982-83 viniera precedido por una débil expectación. Teniendo en cuenta, además, que el texto iba a ser representado como estreno preceptivo del premio teatral Lope de Vega. Pero la puesta en escena de *Las bicicletas...* constituyó un auténtico hito y, tal como apunta Alberto Fernández Torres, “*atrajo al teatro a personas que no pisaban un local comercial, sobre poco más o menos, desde que José Tamayo pusiera en escena Luces de bohemia*”<sup>142</sup>. Tras este éxito arrollador, Fernán-Gómez estrenó en la temporada siguiente, 1983-84, la tragicomedia *Del Rey Ordás y su infamia*, y la expectación despertada por *Las bicicletas...* se vio entonces amargamente desengañada. No porque se equivocara el autor, sino porque el público, los espectadores que habían atribuido a Fernán-Gómez la etiqueta de “autor”, esperaban que éste respondiera con un producto semejante. Si no hay lógica ninguna entre los estrenos de estas obras de Fernando Fernán-Gómez -continúa Fernández Torres-, es por la sencilla razón de que él no tiene interés por presentarse como autor teatral y, por lo tanto, no precisa responder a la curva de interés del público<sup>143</sup>.

El hecho fue que *Las bicicletas son para el verano* se convirtió en el acontecimiento teatral del año y en uno de los éxitos más importantes del teatro español contemporáneo<sup>144</sup>. Una acogida excepcional que no se puede considerar como un fenómeno aislado, pues precisamente en esas mismas fechas coincide otra serie de acontecimientos culturales, teatrales y cinematográficos, que se lanzan también a la revisión histórica de la Guerra Civil. Tengamos en cuenta que ambos medios, cine y teatro, fueron los más controlados por la censura franquista debido a su repercusión pública, mientras que dicha revisión ya se había producido en la novela y la poesía española. *Las bicicletas...* compartía, pues, un interés de toda una corriente cultural, sumándose a esa necesidad por compartir recuerdos y apelando, pues, a la memoria colectiva. Aunque en el caso concreto de la obra de Fernán-Gómez hablar de

---

<sup>142</sup> Alberto Fernández Torres, “Retrato del autor inexistente”, *Contracampo*, núm. 35 (Primavera, 1984), pág. 34.

<sup>143</sup> *Ibidem*, página 36.

<sup>144</sup> Moisés Pérez Coterillo en *Los teatros de Madrid 1982-1994* (Madrid, Fundación FAES, 1995) aporta los siguientes datos de representación de *Las bicicletas son para el verano* durante la temporada teatral 1982-83 en el Teatro Español y el Centro Cultural de la Villa de Madrid: nº de espectadores: 99.250; recaudación: 32.107.050; nº de representaciones: 127. En la lista de espectáculos con mayor número de representaciones en las fechas indicadas, del 82 al 94, ocupa el nº 48.

memoria histórica sea referirse ya, necesariamente, a valores intrínsecos del texto teatral, en cuanto *Las bicicletas...* es un magnífico ejemplo de cómo subrayar una experiencia colectiva a través de algo muy concreto.

Por otra parte, el enorme éxito de la función teatral contribuyó sin duda a revalorizar el Premio Teatral Lope de Vega del Ayuntamiento de Madrid, que se concedió por primera vez en 1932 y que contaba en su palmarés con nombres como Alejandro Casona y el gran éxito conseguido con su *Sirena varada* en 1933 -obra que Margarita Xirgu mantendría siempre como una de las piezas clave de su repertorio-, y Antonio Buero Vallejo. Este último consiguió el premio en 1948 con *Historia de una escalera*, obra emblemática que no sólo consagraría el Lope de Vega, sino que iniciaría una nueva etapa en el teatro español, y que incluso podría servir también de antecedente a *Las bicicletas...* “por su temática testimonial y conmovedora humanidad de unos personajes que llevan sobre sus espaldas el peso de la angustia y de la tragedia de dos momentos culminantes de la vida española”<sup>145</sup>.

Cuando Fernando Fernán-Gómez ganó el premio Lope de Vega en 1978, éste estaba dotado con una cuantía económica de 500.000 pesetas, más la cláusula que aseguraba su representación en el Teatro Español de Madrid y que, por cierto, sería suprimida en convocatorias posteriores.

Los tres últimos premios Lope de Vega, *El desguace*, de Alfonso Vallejo, *El engaño*, de José Martín Recuerda y *De San Pascual a San Gil*, de Domingo Miras, en 1978 todavía no se habían representado, negociándose su próximo estreno con la intervención del Ministerio de Cultura. Esta situación provocó críticas sobre la mala gestión de los organizadores, el propio Ayuntamiento de Madrid, que retrasaba los estrenos año tras año y que había llegado al extremo de suprimir la mencionada cláusula del estreno preceptivo en el Teatro Español<sup>146</sup>.

Pero esta circunstancia, que postergaría la representación de la obra de Fernán-Gómez durante cuatro años, no sería el único impedimento que dificultara su estreno, pues éste vino acompañado, simultáneamente, tanto por el favor del público como por las circunstancias adversas.

El estreno oficial de la obra ya hubo de posponerse hasta el día 21 de abril debido a una huelga de tramoyistas en el Teatro Español. Y, tras su estreno, la decisión tradicional de

---

<sup>145</sup> Francisco Álvaro, *El espectador y la crítica*, Valladolid, 1983, pág. 32.

<sup>146</sup> Véase Domingo Miras, “El Premio Teatral *Lope de Vega*. Es necesario restituir la cláusula de su estreno”, *Primer Acto*, núm. 196 (1982).

no programar los textos ganadores del Premio Lope de Vega por más de dos meses en el Español, propició su súbita desaparición de los escenarios, cuando estaba consiguiendo “llenos” diarios y contaba con el beneplácito general de la crítica (excepto algunos juicios aparecidos en la prensa conservadora). El propietario del local, el Ayuntamiento de Madrid, retiraba la obra para dar paso a una programación especial relacionada con el Mundial de Fútbol. Y el entonces Concejal de Cultura, Enrique Moral, excusándose ante los medios informativos, hacía responsable absoluto de la programación del Teatro Español a su director, José Luis Gómez, pero prometía la reposición del espectáculo en el mes de septiembre, después de dar comienzo la temporada con una obra “aún no definida”<sup>147</sup>.

La obra se programó de nuevo para el 6 de octubre de 1982, pero una inoportuna caída del actor Agustín González retrasó la fecha de reposición, que tendría lugar finalmente el 2 de noviembre. La obra permaneció en cartel hasta el 15 de diciembre, fecha en la que el Teatro Español debía quedar libre para dar paso al montaje *Flor de otoño*, de José María Rodríguez Méndez. Pero llegada la hora de retirar la obra surgió de nuevo la protesta, a la que respondió el Ayuntamiento de Madrid trasladando el espectáculo a otra de sus salas, el Auditorio del Centro Cultural de la Villa de Madrid.

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

En primer lugar, los elogios de la crítica hacían referencia, de manera general, a la *función* teatral, precisando el término “función” y no “obra”, porque el éxito obtenido en el escenario del Español debía tanto al autor del texto, Fernando Fernán-Gómez, como al excelente montaje dirigido por José Carlos Plaza.

*Las bicicletas son para el verano* supuso una nueva revalorización del denominado “teatro de autor”, y destacó, de hecho, en el panorama teatral del momento, pues su autor dictó de nuevo las reglas de una obra cerrada y fija, de una creación clásica.

En la edición publicada en 1984 por Espasa Calpe, Eduardo Haro Tecglen dedicaba parte de su estudio introductorio sobre *Las bicicletas...* a hacer un breve recorrido por la historia del teatro español, incidiendo en la idea de que “*la creación del teatro en España está impregnada por el tema de la “vida imposible” por una razón histórica y por una razón de*

---

<sup>147</sup> Ramón Bellas, “*Las bicicletas son para el verano*”. *Reseña*, núm. 139 (Julio-Agosto, 1982).

*la vida del arte teatral. Son la misma razón. La razón del poder*”<sup>148</sup>. En el caso concreto de Fernando Fernán-Gómez, Haro Tecglen resaltaba el hecho de que hubiera conocido y vivido la organización teatral bajo el dominio burgués, en una época en la que el autor de la comedia hacía y deshacía en el texto y en el escenario -como su querido y admirado Enrique Jardiel Poncela-, y sus decisiones trascendían las puramente literarias, participando activamente junto al empresario de la compañía -que solía ser también el empresario del local-, en cuestiones de reparto de papeles o selección de actores. Un tiempo en el que los actores tenían su puesto fijo y el autor escribía de acuerdo a esa plantilla determinada.

Lo que ocurrió después es que tanto el autor como el actor fueron poco a poco dejando paso a otra hegemonía, la del director, favorecida tanto por la última decadencia en que se vio sumida la burguesía ya en plena época franquista, como por el auge creciente del cine, la aparición de la televisión y el avance de los medios técnicos, los cuales impusieron, naturalmente, nuevos protagonistas. Surgieron formas diferentes de representar, nuevos métodos de trabajo que exigían elevados costes y que hacían de la figura del director y del escenario las piezas clave de la representación. Todo ello condujo a una progresiva disminución del valor del texto.

Eduardo Haro Tecglen subrayaba asimismo el que Fernán-Gómez escribiera *Las bicicletas...* con el deseo expreso de presentarla al Premio Teatral Lope de Vega, lo cual indicaría que “*las dificultades de reparto, escenografía, tema, sentido contra la corriente actual del teatro requerían, aun en una persona tan introducida en el medio, un teatro institucional e incluso la existencia para llegar a él de un concurso abierto*”<sup>149</sup>.

No obstante, aunque fueron importantes los condicionamientos por presentar la obra al Lope de Vega no llegaron a ser determinantes. Tal vez el autor tuviera en cuenta el jurado al que debía dirigirse, el local al que iba destinada la obra y la entidad que lo promocionaba, el Ayuntamiento de Madrid anterior a las elecciones democráticas de 1979; e incluso es posible que todo ello constituyera, como opina Liborio López García, un indicador claro de que no podía tratarse de un teatro innovador, con un lenguaje nuevo o con un aire de vanguardia.

---

<sup>148</sup> Intr. a *Las bicicletas...*, ed. cit., pág. 16.

<sup>149</sup> *Ibidem*, pág. 39. Véanse los artículos publicados por Fernán-Gómez en *El País Semanal*, Sección “Impresiones y depresiones”, donde comenta, en clave irónica, algunos de los problemas estructurales del teatro español, las dificultades de estreno y los “peligros” del éxito: “La ordenación de los acontecimientos” (6.IV.86) y “Mi amigo el autor novel” (11.V.86).

Debía ser un teatro de factura clásica, que siguiera la línea de lo premiado anteriormente y teniendo en cuenta sobre todo lo que supuso en su momento el también Premio Lope de Vega *Historia de una escalera*, de Antonio Buero Vallejo<sup>150</sup>. Pero, por otra parte, nada más alejado, como sabemos, de la poética de nuestro autor que el “teatro innovador”. El hecho de que Fernán-Gómez apostara por un teatro de autor, por un teatro de texto en el sentido clásico, es decir, con su dramaturgia perfectamente construida, era cuestión tanto de convicciones personales como de preceptiva poética. De hecho, podríamos hablar incluso de evidentes resonancias de la novela clásica decimonónica. En declaraciones a la revista *Primer Plano* en 1982, el autor opinaba que “*los hombres de teatro han de reconciliarse con el público*”, que a pesar de la existencia de numerosos géneros y estilos, “*lo importante es conseguir llegar a esa comunicación con el público que en definitiva es a lo que aspira siempre la literatura y el arte*”. Para Fernán-Gómez, una de las causas que ha propiciado la pérdida del público mayoritario en el teatro

“[...] ha sido un problema que ya se planteó hace bastantes años y que todavía no está resuelto, y es la gran diferencia de gusto que hay entre la mayor parte de los que hacen teatro, y el público. Desde hace bastante tiempo se ve que es necesario algo así como una reconciliación entre autores, actores, directores y críticos por un lado, y el público mayoritario por otro. Cómo se conseguiría eso yo no lo sé, pero habría que intentarlo. El público no ha ido evolucionando en la misma medida que han ido evolucionando las gentes de teatro.”<sup>151</sup>

Esta reconciliación Fernán-Gómez la encaminó hacia el teatro de texto, hacia el realismo costumbrista, consiguiendo esa comunicación con el público que redundó en un enorme éxito.

---

<sup>150</sup> “*Las bicicletas son para el verano*”, *Monteagudo*, núm. 78, 1982, pág. 34.

<sup>151</sup> Santiago Tarancón, “Fernando Fernán-Gómez. *Reconciliarse con el público*”, art. cit., pág. 15. Sobre este tema, véanse los artículos publicados por Fernán-Gómez en *El País Semanal*, Sección “Impresiones y depresiones”, “Los clásicos y el humor” (31.XII.78); “Viejas tendencias” (7.XII.86); “El ocaso de las novedades” (14.XII.86); “Experimentos teatrales” (21.XII.86) y “Texto y decorado” (8.VII.90).



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

Tal y como ha indicado Liborio López García, quien haya tenido la ocasión de ver la película de Fernando Fernán-Gómez *El extraño viaje* (1964), habrá podido comprobar cómo su autor “entra de lleno en el conocimiento de la cotidianidad del pueblo español”, siendo éste el mismo tratamiento que recibirá *Las bicicletas son para el verano*, aunque situada en otro tiempo y en otro espacio. En consecuencia, ambos casos aparecerían, pues, como momentos sucesivos y complementarios en la configuración de un pueblo, independientemente de su expresión artística, teatral o cinematográfica<sup>152</sup>.

Una opinión que muestra, de nuevo, claramente, que la diferencia genérica no se plantea nunca como sustancial, sino que el tema de la obra tiene suficiente entidad como para trascender cualquier imperativo formal, y dejarse influir fácilmente, casi con indiferencia, por métodos y técnicas diversas. Y aunque las influencias son múltiples, en el caso concreto de *Las bicicletas son para el verano*, intentaremos mostrar cómo fue concebida desde un principio con la clara intención de crear un texto de marcado carácter cinematográfico.

La opinión del director de la función teatral, José Carlos Plaza, sobre el texto de Fernando Fernán-Gómez fue, no ya elogiosa, sino un tanto indiferente.

En el programa de mano que se distribuyó para su estreno en el Teatro Español, José Carlos Plaza definía la obra como “galería de nuestra vida”, afirmando, curiosamente, que había tomado como base de su trabajo el tiempo perdido, la recuperación de los recuerdos y el amor hacia los personajes. En entrevistas sucesivas, el director recalcó el carácter de encargo del montaje, que había aceptado únicamente por razones económicas y con el cual no se sentía mínimamente identificado, sobre todo desde el punto de vista político. El texto, falto de compromiso, resultaba simpático y respetable, pero no era una obra en la que él hubiese puesto el corazón, sino la técnica. Naturalmente, Plaza elogió la colaboración de Fernán-Gómez durante el montaje, así como el apoyo de los magníficos actores, todo lo cual restó dificultad a las importantes deficiencias que, según él, presentaba el texto dramático<sup>153</sup>.

Y aunque la opinión de José Carlos Plaza era más bien una cuestión de trayectoria personal, inclinada a otros modos de representación, e inmersa también en un contexto histórico determinado, algunas de sus reservas sobre el texto dramático -lo consideraba

---

<sup>152</sup> “*Las bicicletas son para el verano*”, art. cit., pág. 34.

<sup>153</sup> José Ramón Díaz Sande, “José Carlos Plaza logra el triunfo de lo normal”, *Reseña*, núm. 139, julio-agosto 1982.

excesivamente explicativo, con demasiadas escenas y personajes- coincidieron, en general, con la mayoría de la crítica especializada.

Alberto Fernández Torres opinaba desde la revista *Contracampo* en 1984 que las deficiencias del texto eran de una considerable importancia, resaltando con ello el hecho de que el éxito de *Las bicicletas son para el verano* se debió, ante todo, a la gran labor de dirección de José Carlos Plaza.

Por una parte, el texto resulta excesivamente largo y, según el propio Fernández Torres, “con una auténtica inflación de palabras”, mediante las cuales los personajes se definen más por lo que dicen que por lo que hacen. Por otra parte, a esa mínima acción hay que añadir los hechos que ocurren normalmente “fuera de campo”, incluyendo no sólo los referidos al conflicto bélico, sino también hechos de la vida cotidiana, como, por ejemplo, el robo de las lentejas, que también ocurre fuera de escena. Y si algunos de estos recursos, en opinión de Fernández Torres, pueden ser en ocasiones fruto de una hábil elipsis del autor, en otras, es simple inercia.

Se censuraban, además, algunos pasajes que resultaban demasiado melodramáticos, provocando una falta de credibilidad emocional de los personajes.

Y finalmente se llegó a la conclusión de que el gran acierto de José Carlos Plaza había consistido en realizar una inteligente labor a contrapelo: había potenciado los aspectos melodramáticos menos explícitos del montaje y, mediante una acertada dirección de actores, había limado también los más explícitos, aplicando esta misma técnica con la vertiente realista de la obra, que de este modo había visto multiplicada su gradación emocional. Todo ello supuso -en palabras de Fernández Torres-, “que los excesos en uno u otro sentido funcionaran como antídotos de sus contrarios”<sup>154</sup>. Una solución garantizada, además, con un gran reparto de actores (Agustín González, Berta Riaza, María Luisa Ponte, Mari Carmen Prendes, Pilar Bayona, Enriqueta Caballeira, Gerardo Garrido, Fernando Sansegundo,... hasta un total de veintitrés magníficos profesionales de la escena), y con una escenografía que, realizada por Javier Navarro, se propuso como una acertada “lectura del realismo”.

Como veremos, precisamente esta última propuesta, la de “lectura del realismo”, no hará, en realidad, sino seguir la línea general del texto dramático, una obra de *tono realista*

---

<sup>154</sup> A. Fernández Torres, “Retrato del autor inexistente”, art. cit., pág. 36.

que Fernán-Gómez había concebido como una “historia de antihéroes”, y que escapaba de la pura realidad por el mero hecho de ser una historia recordada y, por lo tanto, inmersa en el mundo inestable y engañoso de la propia memoria. Como en el resto de su producción literaria, en *Las bicicletas son para el verano* el recuerdo parecía erigirse de nuevo en el auténtico impulso creativo.

Otro de los problemas que hubo de solventar José Carlos Plaza fue, según él mismo ha indicado, el tener que inventar algunas escenas de unión, de enlace, de las que carecía un texto que se asemejaba más a un guión cinematográfico que a una obra dramática<sup>155</sup>. En opinión de la crítica, el director teatral supo aprovechar muy adecuadamente dicho tratamiento cinematográfico, consiguiendo una densa teatralidad en un texto que se consideraba carente de acción y una efectiva gradación emocional del modo en que se registraban los acontecimientos históricos en la conciencia del sujeto colectivo que protagoniza la obra. El recurso cinematográfico venía, pues, a aligerar y vivificar el exceso verbal del texto dramático.

En este sentido, acerca de la estructura cinematográfica de *Las bicicletas...*, fue el mismo autor quien comentó a Juan Tébar las grandes sorpresas que hubo entre algunos de los miembros del jurado del Premio Lope de Vega, cuando descubrieron que él era el autor de la obra ganadora, pues pensaban que sería alguien no vinculado al medio teatral; afirma:

“[...] el hecho de que realmente el texto no parezca una obra de teatro -y por eso el Jurado podía pensar que la había escrito alguien ajeno a esta profesión- era deliberado porque yo -y no es ninguna novedad- trataba de hacer un estilo de teatro fundamentalmente cinematográfico.”<sup>156</sup>

Y es ésta una afirmación que corrobora muy por extenso Mariano Martín en el estudio que presentó en su día en Burdeos, en el citado Coloquio Internacional sobre Fernando Fernán-Gómez, donde analizó la obra como un caso evidente de teatro cinematográfico, entendiendo el teatro como una especie de ente híbrido o puente e la literatura y el cine, cuya estructura se basaría en un entrelazamiento de signos simbólicos -los puramente lingüísticos- permanentes

---

<sup>155</sup> José Carlos Plaza, “En defensa del trabajo en equipo”, *Primer Acto*, núm. 195 (Septiembre-Octubre, 1982).

<sup>156</sup> *Fernando Fernán-Gómez, escritor...*, cit., pág. 122.

y de signos icónicos variables<sup>157</sup>. Y si el texto filmico del director cinematográfico Jaime Chávarri realizado en 1984 era de hecho una copia exacta del texto teatral, es porque éste poseía ya la estructura propia del texto filmico (estructura permanente e imbricada de símbolos e iconos).

Mariano Martín partía del estudio de la enunciación textual como base de los recursos cinematográficos utilizados por Fernán-Gómez en *Las bicicletas...* Su pormenorizado análisis de las indicaciones escénicas, por un lado, y de la puntuación demarcativa y el montaje, por otro, desvelaba toda una serie de recursos típicamente cinematográficos para unir y entrelazar los cuadros, los cuales, por su propia naturaleza, quedarían identificados como planos-secuencia<sup>158</sup>. Mariano Martín concluye:

---

<sup>157</sup> “*Las bicicletas son para el verano*, un caso de teatro cinematográfico”, en *Fernando Fernán-Gómez. Acteur, réalisateur...*, cit., págs. 91-103.

<sup>158</sup> El estudio de Mariano Martín se inicia, por una parte, con el análisis de las mencionadas indicaciones escénicas o texto secundario, base material de la propuesta teatral al que Fernán-Gómez confiere una importancia considerable. Esto dotaría al drama, en consecuencia, de un carácter de relato directamente relacionado con la tendencia de la dramaturgia épica actual, que en este sentido no haría sino seguir los dictámenes del medio cinematográfico. En concreto, algunas de estas indicaciones escénicas, referidas a detalles más o menos explícitos sobre la expresión de los actores, acrecienta el carácter melodramático del texto, y en opinión de Mariano Martín, recuerda en ocasiones la intervención del narrador en los seriales radiofónicos, caracterizados precisamente por las indicaciones o comentarios redundantes e innecesarios. Además, el texto secundario abundan también en indicaciones sobre la dirección de actores, con lo que el autor asumiría, aunque subrepticamente, el papel de un director de cine.

El segundo aspecto de la enunciación estudiado por Mariano Martín es la puntuación demarcativa, es decir, la división en actos. En el caso de *Las bicicletas...* se presenta una sucesión de cuadros o escenas, el modo de división propio de las acciones que no poseen una continuidad armoniosa y que imponen de este modo la división en actos según la acción y la época. Las escenas o cuadros se corresponderían a su vez con la descomposición del texto filmico en secuencias autónomas. De nuevo, es un tipo de transición del acto al cuadro relacionado con el paso de lo dramático a lo épico.

Por último, en lo referente al montaje, la obra de Fernán-Gómez *Las bicicletas son para el verano* aparece dividida en dos partes de siete y ocho cuadros respectivamente, cuya autonomía los podría asimilar al capítulo de una novela. La transición entre uno y otro se hace, siguiendo la técnica teatral, mediante corte directo, de modo que “*cada cuadro viene a ser una escena que ha sido resuelta en un solo plano, un plano-secuencia, pero también podemos asociarlos entre sí; de hecho la relación que tienen entre sí algunos de ellos no deja lugar a dudas y crea, por atracción, otros sintagmas*”. Entre éstos estarían: el sintagma paralelo (el cuadro VIII expone un ingenuo ideario comunista, y en el IX se hace lo mismo con el anarquista, que a su vez hace una crítica del comunismo. Ambos cuadros se motivan uno a otro y además está la presencia de Luis para unirlos, que, sin que haya corte temporal, sale de uno para meterse en otro); el sintagma alterno (el cuadro X nos habla del noviazgo de Pedrito, con Rosa, una mujer de la vida, y el XI muestra que Manolita está encinta; acontecimientos de los que son protagonistas, simultáneamente, las dos vecinas. Aparecen vinculados por un efecto de montaje, a través del contraste, pues mientras uno termina con humor el otro comienza con un drama); un enlace por contraste (se da entre el cuadro IV, que termina con la posible compra de la bicicleta, y el V, que empieza por la venta de provisiones a María por parte de Basilio); una secuencia ordinaria (en los cuadros VI y VII, pues la acción del segundo -se despide a María- es la lógica continuación del primero -las relaciones entre Luis y María-); escenas distintas conectadas mediante una similitud de forma (el cuadro III acaba con doña Marcela diciendo “me callo” y el IV empieza con Julio sugiriendo que debió callarse. Y algo similar ocurre con el XIII, que termina con un “yo no sé cómo...” y el XIV empieza por un “no sé por qué...”). A todo ello se añaden también correlaciones estilísticas propias del cine, cuyo mejor ejemplo sería el cuadro VI, cuando, en el cuarto de María, ésta le dice

“La teoría y la estética del montaje se han asentado sobre la articulación entre plano y plano; a través de él, el cine se emancipó del teatro. Y por él tiende el teatro a disolverse en cine, empujado por los adelantos técnicos. No olvidemos que el montaje restituye las condiciones de selectividad de la percepción y de la memoria humana, que son discontinuas y privilegian ciertos espacios-tiempo significativos (en palabras de Román-Gubern).”<sup>159</sup>

Así pues, *Las bicicletas son para el verano*, ateniéndose a los cánones clásicos, fue concebida desde un principio bajo criterios de carácter cinematográfico, que fue lo que la crítica teatral tanto elogió en la labor de dirección de José Carlos Plaza y, paradójicamente, también será, como veremos, lo que más se criticará en la versión cinematográfica realizada por Jaime Chávarri en 1984.

El texto dramático, más allá de sus posibles deficiencias o faltas estructurales, y aparte de sus indudables recursos cinematográficos, estaba destinado a la escena, y prueba de ello es que el trabajo de Chávarri, básicamente una copia del material teatral, no obtuvo los resultados esperados.

La hibridación de medios, en su deseo por huir de los patrones genéricos convencionales, impone, en cualquier caso, un estudio de la obra en su singularidad, propia de un escritor que, como indica Mariano Martín, fue actor antes que dramaturgo:

---

a Luis “*no respire tan fuerte, que se oye todo*”, y la respiración del muchacho, que va en aumento, se relaciona con el combate que se está desarrollando en la calle, también *in crescendo* hasta llegar al tiroteo generalizado. El final del cuadro con corte directo nos haría pensar por asociación de imágenes en el orgasmo del chico. Y como afirma Mariano Martín, éste era un recurso que ya había inventado Hollywood.

<sup>159</sup> *Ibidem*, págs. 101-102.

“Las bicicletas son para el verano es algo más que un texto literario, pero bastante menos que un texto filmico. Sin embargo está cargado de posibilidades cinematográficas que pudieran incitarnos a calificarlo de cine, en el teatro. Y ello, fundamentalmente, por dos razones: la primera es que el teatro del Siglo XX evoluciona por su propio peso hacia formas cada vez más cinematográficas, y la segunda, que Fernando Fernán-Gómez, antes de ser dramaturgo fue actor, y luego fue director, y necesariamente sus textos habían de tener la huella de los lenguajes icónicos que no tiene la literatura pura.

Por eso no es un escritor como los otros.”<sup>160</sup>

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

La adaptación cinematográfica de *Las bicicletas son para el verano* se realizó cuando la obra acababa prácticamente de estrenarse y, además, contaba todavía con un éxito de público considerable. Al productor, Alfredo Matas, le había fascinado la obra de Fernán-Gómez y apenas concluido su anterior proyecto, la versión al cine de la novela de Llorenç Villalonga, *Bearn, o la sala de las muñecas*, dirigida también por Jaime Chávarri, comenzó el trabajo.

El film pretendió aprovechar no sólo el material teatral del que partía, sino también la resonancia que en su momento alcanzó. De ahí que en un artículo como “*Bicicletas con soda*” Ignasi Bosch considerara más procedente hablar de una “película de productor” que del producto altamente personal de un cineasta, circunstancia por la cual, aunque el film hubiera podido encargarse a otro director, el resultado hubiese sido prácticamente el mismo<sup>161</sup>.

Una visión de productor que aceptaba sin condiciones el reduccionismo según el cual debe ponerse el acento de la especificidad de una práctica artística -en este caso la cinematográfica- en uno solo de sus elementos formales: el ritmo, la variedad.

---

<sup>160</sup> *Ibidem*, pág. 103

<sup>161</sup> “Bicicletas con soda”. *Contracampo*, núm. 35 (Primavera, 1984), págs. 28-31.

Aplicar estos criterios simplificadores como base de la adaptación al cine supuso para Ignasi Bosch hacer caso omiso a las virtudes esenciales de la obra dramática de Fernando Fernán-Gómez<sup>162</sup>.

Pero hubo también otras opiniones, como fue el caso, por ejemplo, de Román Gubern, para quien los recursos escenográficos (el cambio de marco del comedor de doña Dolores a espacios abiertos permitió operar con gran profundidad de campo, con fondos muy trabajados, además de añadir alguna escena bulliciosa difícil de reproducir en un escenario, como el caso del café cantante) y los abundantes *travellings* utilizados por Chávarri, supieron, sin duda, dinamizar el ritmo del original, al tiempo que procuraron siempre no sacrificar su intimidad, que era acaso su más eficaz elemento dramático: “*Siguiendo la técnica del retablo con diferentes historias personales que se entrecruzan, Chávarri efectuó un trabajo aplicado, de*

---

<sup>162</sup> En principio, Ignasi Bosch consideró acertada la reducción de la obra original con un recortado general de parte de muchas escenas. No hay que olvidar que la guionista, Lola Salvador, tuvo que enfrentarse a un espectáculo de unas tres horas de duración del que surgió una película de una hora y cuarenta y tres minutos. Crítica, sin embargo, la obsesión de ésta por huir del decorado en que transcurría la acción de la función teatral. El comedor de doña Dolores fue sustituido por un mercado, una terraza, un chiringuito y una alcoba. Y los cambios se efectuaron sobre todo durante la primera parte de la obra, cuando resultaba más fácil sacar la acción a la calle, pues transcurriendo ésta en el Madrid de antes de la guerra, era mucho más viable su reconstrucción histórica (los exteriores se localizaron por la zona más antigua de Madrid, el barrio de la Morería, entre el Viaducto y la Plaza de la Paja). Pero en opinión de Ignasi Bosch esto redundó negativamente en el enfoque global de la historia, pues la acción se dispersaba en el momento en que el espectador debía centrar su atención en los personajes, debía empezar a conocerlos. Así, en la representación teatral, en la que texto y actor mantenían su primacía, el espectador, conocido el decorado y la organización espacial a los pocos minutos de comenzar el espectáculo, podía concentrarse en los personajes. En la película, en cambio, su atención era reclamada por los aspectos más anecdóticos, menos esenciales, de la historia. Este hecho se debió -continúa Bosch- a dos motivos fundamentalmente: por un lado, el productor parecía empeñado en subrayar el alto presupuesto de la película y se complacía exhibiendo lo aparatoso de la escenografía. Hay que tener en cuenta que el film, con ocho semanas de rodaje y sonido directo, costó más de noventa millones de pesetas, más los que se gastaron -se comentaba entonces que unos siete millones- en el extraordinario montaje promocional, con su hollywoodiana presentación en la Gran Vía madrileña [Véase Miguel Bayón, “Las ilusiones perdidas”, *Cambio 16*, núm. 634 (Enero, 1984), pág. 88]. No fue ajena a ello la 20th Century Fox, que en junio de 1983 había firmado un acuerdo con la productora In-Cine, de Alfredo Matas, con el fin de coproducir y distribuir películas españolas por todo el mundo. La película de Chávarri fue la elegida para inaugurar la experiencia, con la que culminaba la estrecha y antigua vinculación comercial entre la empresa de Matas y la compañía multinacional norteamericana. Por otro lado, Ignasi Bosch critica asimismo el empeño de la guionista por airear la obra, por darle movilidad, variedad, todo lo cual contribuiría a distraer al espectador, disipando su atención y creando una confusión generalizada.

*un excelente nivel industrial y de un look que lo hacía perfectamente idóneo para su explotación internacional*”<sup>163</sup>.

Según Ignasi Bosch, la primera parte del film puede ser considerada casi como modelo canónico de la forma en que no debe ser adaptada una obra teatral: por una parte, las modificaciones presuntamente cinematográficas aguan el resultado y, por otra, hay un excesivo respeto hacia el original. Es a partir del momento en que se va conociendo realmente a los personajes y la acción queda recluida en lugares cerrados, cuando la película adquiere otro sentido. El actor ha pasado a primer término, de forma que el personaje se nos hace familiar, y toma también protagonismo la ejemplar actitud moral y política del sujeto que enuncia el relato, Fernando Fernán-Gómez: *“Aquello que parecía casi-sainete costumbrista pasa a fuerte contestación frente a una agresión fascista y expresión de una solidaridad*”<sup>164</sup>.

En este sentido, Enric Ripoll y Freixes realizó una singular crítica de la versión cinematográfica, calificándola de film reaccionario que traicionaba la comedia original, absolutamente objetiva, para falsificar la más pura realidad de la época que se pretendía reflejar<sup>165</sup>.

---

<sup>163</sup> 1936-1939: *la guerra de España en la pantalla*, Filmoteca Española, Madrid, 1986, página 170. Véase asimismo Peter L. Podol, “*¡Ay, Carmela!* y *Las bicicletas son para el verano*: comparaciones a través de las versiones cinematográficas”, en John Gabriele (ed-), *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*. Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1994, págs. 196-203.

<sup>164</sup> Art. cit., pág. 31.

<sup>165</sup> Según Enric Ripoll, *“la película centra el drama del enfrentamiento entre pueblo-ejército popular defensor y los atacantes pretendidamente liberadores en un esquemático problema de hambre y libertinaje, y no en un problema de legalidad, sacrificio y heroísmo. Las consecuencias de aquel ataque y cerco, bien uniformado y bendecido, quedan reducidas, no a la crónica de su repercusión y paulatina agravación en el seno de una familia representativa, sino a una especie de sainete grotesco, casi cómico por la abundancia de situaciones chistosas, con unos personajes de una sola pieza, que no evolucionan, a diferencia de lo que ocurre en la obra de teatro, y que se mueven según el tópico y el artificio*” (pág. 156). La narración no consiguió tampoco la fluidez deseada, *“dando tumbos de uno a otro cuadro desligados entre sí*”; el film no se sostenía a niveles formales, resultando pobre, por insuficiente, la ambientación urbana; el ritmo parecía casi inexistente, debido a su carácter tambaleante; resultó deficiente también la dirección de actores, los cuales *“navegan entre la monotonía monocorde y la inadecuación*”; y, finalmente, respecto al sentido último del film, Enric Ripoll opina que éste, curiosamente, parecía atribuir a las libertades concedidas por la República, la responsabilidad absoluta de los males que habrían de sufrir los protagonistas en la inmediata posguerra: *“Debido a estas libertades, la hija queda embarazada y será una madre soltera más que la sociedad burguesa repudiará; el hijo podrá dedicarse al desenfreno sexual con una ciudadana de segundo orden, la criada, a la que se despedirá para que aquella relación no pueda convertirse en algo más serio y formal; el pensamiento libre del padre le condenará a perder su empleo, al acabar la guerra, y tal vez a algo peor, que la obra de teatro especifica y la película se calla; la mujer incorporada a la milicia no es otra cosa que una vulgar prostituta de baja estofa, mal disimulada bajo el mono de uniforme*” (pág. 158). Una frase terminaría por definir el carácter partidista y falso de la versión cinematográfica, una frase pronunciada por el protagonista, don Luis, y refiriéndose a la guerra: *“Creo que, al final, nadie saldrá ganando*”. Esta frase intencionada, opina Enric Ripoll, a hacernos olvidar que sí salieron ganando, y con diferencia, los inductores, mantenedores y vencedores de la guerra. Pero esto era algo que no había olvidado el mismo personaje en la obra teatral. Y fueron varias, en este sentido, las frases que, presentes en la pieza teatral, no aparecieron recogidas en la película. *100 películas sobre la Guerra Civil Española*, Barcelona, Centro de



En cualquier caso, las críticas contrarias a la versión cinematográfica aducían, como el mismo Enric Ripoll, que de hecho había sido el propio Fernando Fernán-Gómez quien en un principio la había repudiado, aunque luego se limitara a calificarla de *distinta*, eludiendo toda pregunta al respecto. Recordemos, en este sentido, cuáles son sus palabras en un artículo ya citado y publicado recientemente: “...sólo una vez he pasado por la experiencia de que una obra mía, escrita por mí, una obra teatral, fuese adaptada al cine por otras personas. Y qué profundo dolor, qué tremendo padecimiento. Qué sensación de haber sido incomprendido, y de estar siendo traicionado...”<sup>166</sup>.

Para Enric Ripoll la heroica defensa de Madrid quedó reducida a una larga agonía familiar presidida por el libertinaje y el hambre, que, tal y como lo mostraron los cineastas, parecía consecuencia directa de la excesiva libertad concedida por la República<sup>167</sup>.

De todos modos, no abundó este tipo de críticas acerca de la vertiente política de la obra cinematográfica, tal vez porque opiniones como la de Enric Ripoll sobrevaloraron el posicionamiento crítico del autor en el texto teatral<sup>168</sup>. Pues si bien Fernando Fernán-Gómez desarrolla la obra, fundamentalmente, a partir de un protagonista partidario de la República, don Luis, el ideario político queda siempre en un segundo plano ante el imperativo del sobrevivir.

Acerca de su actitud política durante la Guerra Civil y los primeros años de posguerra, Fernando Fernán-Gómez ha escrito:

“[...] Los otros, los neutrales, los que en el Madrid republicano nos sentíamos más bien de derechas, por la actitud de los revolucionarios, y

---

Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, 1992, págs. 155-162.

<sup>166</sup> “Las adaptaciones literarias en mi experiencia profesional”, en *Desde la última...*, ed. cit., pág. 137.

<sup>167</sup> *Op. cit.*, pág. 161.

<sup>168</sup> *Cfr.* las opiniones del director teatral José Carlos Plaza.

en la iniciada posguerra la actitud de los vencedores nos iba transformando en izquierdistas, nos agarrábamos a la esperanza. Queríamos permiso para vivir.”<sup>169</sup>

Ésta podría ser también la situación en la que se desenvuelven los personajes de *Las bicicletas son para el verano*.

El resto de las críticas cinematográficas, elogiando en general el trabajo realizado, solían incidir más en el aspecto de la adaptación, y censuraron precisamente el excesivo respeto a la fuente original, que convirtió la película en un buen ejemplo de “teatro filmado”<sup>170</sup>.

Miguel Bayón afirmaba en un interesante artículo publicado en *Cambio 16* a raíz del estreno de la película, que tanto en teatro como en cine, el éxito de *Las bicicletas son para el verano* se cimentaba en un inteligente retrato de la clase media, de esa capa social cuya

---

<sup>169</sup> “Permiso para vivir”, *El País Semanal*, Sección “Impresiones y depresiones”, 1.X.89.

<sup>170</sup> En este sentido, Ignasi Bosch sí que elogió la capacidad demostrada del director, Jaime Chávarri, para asumir su papel de “encargado”, su carácter de mero intermediario que desaparecía casi totalmente detrás de la poderosa presencia de otro autor. En su opinión, fue esta humildad frente al material lo que favoreció, en última instancia, la calidad del producto. Chávarri realizó un trabajo funcional y, cuando las circunstancias lo permitieron, obtuvo muy buen resultado, en un esfuerzo digno de ser reconocido. En la primera parte de la cinta su trabajo no fue muy acertado, discurrendo por derroteros que no eran nada habituales en sus propias películas, sus películas “de autor”. Pero cuando pudo, o le dejaron, su acertado respeto al autor y al texto original le permitió, por un lado, que el excelente trabajo de los actores pasase a primer término, y, por otro, que reprodujera fielmente los magníficos diálogos, por lo que elevó la calidad de un producto que, por sí mismo, era proclive a la banalización. Art. cit., pág. 31.

No obstante, las críticas a Jaime Chávarri se sucedieron, reprochándole su dedicación a estos “productos de encargo” que oponían claramente su creatividad y sensibilidad demostrada en el campo del cine de autor, a su supuesta sumisión posterior al cine de productor a través de la fórmula del encargo, argumento al que se asoció también el elevado coste de la producción. Así le atacaba, por ejemplo, Miguel Marías desde las páginas de *Casablanca* [núm. 39 (Marzo, 1984), pág. 52. *Apud* Román Gubern, *Op. cit.*, pág. 170].

Por su parte, Jaime Chávarri defendió en todo momento su posición de “cineasta de encargo” de un proyecto por el cual estaba muy interesado [Jaime Chávarri a Enrique Alberich, *Dirigido por...*, núm. 112 (Febrero, 1984), pág. 19]. En diversas declaraciones, Chávarri confirmó la atracción por un tipo de trabajo que rompía con su trayectoria anterior, algo nuevo y directo, sin complicaciones intelectuales ni ambigüedades y con el aliciente de poder realizar una comedia con un gran o, puesto que de nuevo participó Agustín González -el único actor que sobrevivió del montaje teatral- junto a Amparo Soler Leal, Victoria Abril, Gabino Diego, Carlos Tristancho, Marisa Paredes, Guillermo Marín, Alicia Hermida, Patricia Adriani, Aurora Redondo, Emilio Gutiérrez Caba, Laura del Sol, Jorge de Juan [Miguel Bayón, “El Madrid sitiado”, *Cambio 16*, núm. 612, 22.VIII. 1983].

identidad ha consistido siempre en sus aspiraciones por subir y sus batallas para no bajar<sup>171</sup>. Sin embargo, desde el punto de vista artístico las diferencias sí eran importantes: *Las bicicletas...* fue concebida como un texto teatral, y eso era, indudablemente, un dato favorable a la obra. La película, por su parte, fue siempre a la rémora, no llegando nunca a compararse con la gran verosimilitud del neorrealismo español de los años cincuenta o sesenta, de las películas de Berlanga, Bardem o Ferreri. Como película, añade Miguel Bayón, resultó un producto vistoso, de buena factura y con logros excelentes en la ambientación, sobre todo en los exteriores. Pero el film carecía globalmente de la fuerza e intensidad del original, e incluso tenía un cierto aire televisivo, debido tanto a su corrección formal como a su falta de profundidad. En este sentido, la versión cinematográfica de *Las bicicletas son para el verano* recordaría *La colmena*, de Mario Camus, la cual, con un planteamiento parecido y pese a la cuidada atmósfera, tampoco supo llegar a la altura de la novela de Camilo José Cela.

“Quizá atentos a la posibilidad clara del éxito, los responsables de la película han optado por una hábil adaptación al cine de los diálogos originales y por una bien resuelta labor de teatro filmado. Pero al espectador quizá le habría interesado más ver en la pantalla lo que no se podía ver en las tablas. Saber, por ejemplo, de la vida y milagros de personajes secundarios, ver cómo se cambiaba vino por víveres, el clima de los *paseos*, la trayectoria de cierto oportunista; comprender mejor el personaje de Manolita, que se lanza de lleno a los tiempos cambiantes. Sólo sabemos lo que sucede fuera de casa porque los protagonistas lo dicen. Pero ignoramos todo cuanto no dicen, las andanzas de los vecinos que fugazmente vemos en la escalera, del primo anarquista... Claro que eso hubiera supuesto no trasladar del teatro al cine la trama, sino poner en imágenes unos hechos basados en la obra.”<sup>172</sup>

Las opiniones fueron, como hemos visto, varias y dispares. Desde los críticos que salvaron únicamente la segunda parte de la película porque recuperaba el intimismo y la

---

<sup>171</sup> “Las ilusiones perdidas”, art. cit., págs. 88-90.

<sup>172</sup> *Ibidem*, pág. 90.

intención esencial del texto y el autor, concentrando la cámara en los personajes; los que elogiaron los recursos escenográficos y los abundantes *travellings* como métodos idóneos para dinamizar la acción, defendiendo a un tiempo el carácter más comercial del producto y, por tanto, sus mayores posibilidades de difusión internacional; o los que pensaban que la peculiaridad del medio cinematográfico exigía una nueva versión de la obra, centrada fundamentalmente en aspectos que la pieza teatral, también debido a su propia singularidad, no mostraba en escena.

En cualquier caso, el texto dramático siempre terminó imponiéndose, pues el punto de partida había sido, desde un principio, aprovechar un éxito dado y prolongarlo en su pase a la pantalla.

La obra de Fernando Fernán-Gómez, concebida, en mayor o menor medida, con un carácter cinematográfico, y de una complejidad considerable, estaba destinada a la escena, y en ella supo dar su mejor rendimiento bajo la atenta mirada de su director, José Carlos Plaza (no olvidemos que por negación expresa de este último no se ha vuelto a realizar ningún otro montaje teatral de la obra). El cine necesitaba, sin embargo, otro tipo de planteamiento, una propuesta sin excesivos imperativos de índole económico que antepusiera al éxito seguro ya obtenido en el teatro, la especificidad del nuevo medio, en su relación con el texto y con el autor.

No fue ésta la intención del productor, y por ello -y pensamos que no a causa del trabajo de Jaime Chávarri, perfectamente construido- la calidad artística de la obra no alcanzó el nivel esperado. Otra cuestión sería hablar de los beneficios obtenidos, pues el público estuvo asegurado de antemano.

Lo deseable hubiera sido que, de nuevo, José Carlos Plaza dirigiera el excelente montaje teatral, pero que fuera el propio autor del texto, Fernando Fernán-Gómez, el encargado de la dirección de la película. El resultado habría sido muy distinto, y quizás, en este caso, el análisis del film hubiese desvelado la utilización de más de un recurso “teatral”.

Ignasi Bosch es de esta misma opinión cuando comenta:

“Que sea de lamentar el que un realizador como Chávarri, ante la dificultad de poner en pie productos más personales, tenga que verse obligado a aceptar encargos no siempre felices -y ahí está el

lamentable traspiés de *Bearn*-, éste es ya otro cantar. Como lo es especular -un deporte como cualquier otro- con los posibles resultados que se hubieran conseguido de haberse encargado el film a quien acaba imponiéndose, a pesar de todo. Quizás la taquilla hubiera perdido. Pero yo creo -y pienso que no soy el único- que el cine hubiera salido ganando.”<sup>173</sup>

### III.3.2.2. *La coartada*

Con *Las bicicletas son para el verano* Fernán-Gómez se adentró en uno de los más trágicos y delicados períodos de nuestra historia reciente, convirtiendo el propio recuerdo en un singular e inestimable reencuentro con la memoria histórica. *La coartada* sustituía, por su parte, en opinión de Eduardo Haro Tecglen, la metáfora de la lucha por la libertad, presente en *Las bicicletas...* y en un texto como *Del Rey Ordás y su infamia*, por la lucha de conciencia; dos obras emparentadas en las que el autor “*aparece directamente comprometido con sus personajes; no por la vía autobiográfica, sean cuales puedan ser sus comparecencias, sino por una toma de partido*”<sup>174</sup>. El elemento común que uniría todas ellas sería su carácter de obras históricas: *Del Rey Ordás...* como reflejo de antiguos romances y reconstrucción de una época medieval fronteriza; *Las bicicletas...* en cuanto que relata acontecimientos sucedidos casi medio siglo antes de su escritura y en la que se narra la aspiración de un grupo familiar, compendio de un amplio sector social, a la libertad; y *La coartada* como una reflexión en torno a la Historia, no ya de una manera pública, sino privada, mostrando dos seres con serios problemas de conciencia.

La trama sobre Maffei y Montesecco que inspiró la obra, con la sustitución del hombre que ha de matar, es real y forma parte de la historia del Renacimiento, de su mentalidad y sus costumbres. Por ello, su condición histórica estaría más en todo ese conjunto de ideas y comportamientos de la Florencia de finales del siglo XV, que en los sucesos en sí, esto es, en la lucha de poder. Se trataría -continúa Haro Tecglen- de un drama de soledad emparentado con el teatro del absurdo, pues éste más de una vez se ha valido de fondos

---

<sup>173</sup> Art. cit. pág. 31.

<sup>174</sup> Intr. a *La coartada. Los domingos, bacanal*, Madrid, Espasa Calpe, 1985, pág. 13.

históricos para su angustia: “*No es precisamente un drama existencialista, pero está impregnado de existencialismo. Hay en él un valor de náusea*”<sup>175</sup>.

También Alberto Fernández Torres, en un artículo titulado “*La coartada*, de Fernando Fernán-Gómez: desconcierto”, inscribía la obra en la línea del teatro histórico, en el sentido de producción dramática que aprovecha la Historia como materia prima para construir un texto que pretende reflexionar sobre comportamientos sociales determinados, más o menos intemporales<sup>176</sup>.

Resulta especialmente interesante encontramos, de nuevo, con una materia histórica reconstruida, con un texto que no se atiene tampoco a los cánones realistas convencionales. De hecho, el punto de partida no posee sentido en sí mismo, sino como estímulo para la creación de algo diferente, para una “nueva” versión de los acontecimientos históricos, vividos tal y como se recuerdan, tal y como los recrea la memoria, engañada siempre por el paso del tiempo. Es Fernando Fernán-Gómez quien ha comentado:

“El benévolo, apacible olvido, todo lo envuelve, lo confunde; nos envuelve y nos confunde ayudado por su compadre el tiempo. La caprichosa memoria contribuye con su veleidad femenina a que creamos que fue lo que no fue; y que no fue lo que sí fue. La odiosa responsabilidad se desvanece...”<sup>177</sup>

En *La coartada* la agonía del protagonista, Esteban Maffei, es la que crea el juego escénico. Haro Tecglen lo define no sólo como el protagonista, sino también como el escenario

---

<sup>175</sup> *Ibidem*. Pág. 19.

<sup>176</sup> A. Fernández Torres, “*La coartada* de Fernando Fernán-Gómez: desconcierto”, *Ínsula*, núm. 464-465 (1985), pág. 25. En este sentido, es curioso que Haro Tecglen apuntara la posibilidad de que “*estos negocios de conciencia y pureza puedan estar reapareciendo hoy de una manera algo parecida a lo que podían valer en la ciudad-estado de esa época, quizá como fruto de situaciones de transición en la que todo es inseguro. En el largo centro de estos dos tiempos ha habido un poderoso intento de normalizar la conciencia o “concienciar”, establecer una moral colectiva, laica o sacra, con unas normas idénticas: en ésta como en aquella época la noción de pureza y de justificación de comportamiento resultan de una individuación, de un hallazgo personal ante la inseguridad de la norma: podrían verse, para entonces, las ideas de Maquiavelo; para hoy, las de Genet*”. *Ibidem*, pág. 15.

<sup>177</sup> “Septiembre del 36”, *El País Semanal*, 21.IX.1986.

y toda la acción: “*lo que pasa, pasa en él; o, apurando el acertijo, lo que pasa fuera de él, se ordena y desordena en su conciencia como si él pudiera rehacer el tiempo y los hechos*”<sup>178</sup>. Maffei crea la obra desde su memoria y su continuo debate y agonía, al tiempo que lo convierten en un personaje teatral nato, lo hacen también presa del tiempo y de su propia conciencia:

“La dificultad de conseguir este intrincamiento de sucesos, de forma incluso que no haya diferencia entre realidad fingida y realidad real -si se puede decir- es considerable. Y, como ejercicio de teatro, de una gran brillantez. El tema se aparece desde las primeras líneas, desde que irrumpe la declaración de Maffei de que él no es nadie: ni está ni ha estado allí; ni estaba en ningún lado; ni ha existido nunca. Y se cierran al final: Maffei no se conoce a sí mismo, y ha de pedir perdón a un Maffei, que sería él si él fuese alguien, por haberle convertido en asesino. Podría decirse que la obra entera es un monólogo, y que todos los otros personajes son entonadores de ese monólogo, dobladores o desdobladores de esa larga oración de Esteban Maffei, con la que irrumpe en el escenario y con la que se va de él.”<sup>179</sup>

Recordemos también la opinión del propio autor, para quien el interés de la historia se centraba, sobre todo, en “*poner de manifiesto la idea de si uno debe seguir los dictados de su conciencia, o se debe amparar en un determinado grupo, en un dogma, en un partido político...*”<sup>180</sup>; un tema que en el caso de *La coartada* adquiere profundas connotaciones filosóficas -él mismo considera el enfoque de un acusado dramatismo-, pero que, como sabemos, ha sido argumento y preocupación constante de otro tipo de composiciones, como puedan ser los artículos en prensa, o, si interpretamos el personaje como un ejemplo de individualismo en pugna, podríamos relacionarlo con otros muchos de sus protagonistas, llámense “pícaros” en general, o desclasados como los actores de *Los domingos, bacanal*.

---

<sup>178</sup> Intr. a *La coartada...*, ed. cit., págs. 15-16.

<sup>179</sup> *Ibidem*, pág. 16.

<sup>180</sup> Véase I.4., pág. 178.

En esta ocasión, no es el autor el que opta directamente por un proceso creativo “memorialista”, sino que otorga esta capacidad a uno de sus personajes, y hace de ella la verdadera protagonista del drama.

Interpretado de esta manera podrían justificarse algunas de las críticas del estreno que la consideraban una obra confusa y desconcertante en cuanto que su autor se recreaba excesivamente en los problemas de identidad de Esteban Maffei, olvidándose de otras materias dramáticas más ricas que sólo aparecían fugazmente en el desarrollo de la obra y que el escritor había despreciado. Se trataba, por ejemplo, de temas como la relación entre Iglesia y poder, entre carisma y tiranía, o incluso el conflicto de Montesecco, asesino a sueldo contratado para matar a los Médicis y que rehúsa finalmente cometer su crimen en el interior de una iglesia. Fernán-Gómez concentra prácticamente toda la atención del drama en los largos, repetidos y angustiosos monólogos de Maffei, porque la intención es otra. No se trata de aprovechar el juego dramático de los conflictos mencionados, sino de recrear la conciencia de un fraile que asesta una fallida puñalada en el cuello de Lorenzo de Médicis. Las causas y las consecuencias políticas de este hecho no interesan demasiado, son tratadas superficialmente porque la reproducción de los acontecimientos nunca se plantea como el objetivo último de la creación literaria. Esta vuelve a acercarse a la realidad -siempre pretérita- para pasarla por el filtro de la subjetividad, que es tal y como funciona la memoria. De ahí que el interés de *La coartada* se concentre, fundamentalmente, en el tratamiento del tiempo, confuso y desordenado como el recuerdo de los acontecimientos y como la propia conciencia, en una infatigable lucha entre el deber y el creer.

### **III. 3. 3. Una apuesta por el juego escénico y el lenguaje literario: *Los domingos, bacanal*.**

Con esta comedia Fernando Fernán-Gómez insiste en un proceso creativo semejante a otras de sus composiciones literarias, pues, si recordamos, *Los domingos, bacanal* es una obra pensada años antes de ser escrita y que ha disfrutado, por tanto, de un largo período de gestación y de una fecha de representación algo tardía. Había sido, por otra parte, una obra escrita con anterioridad al estreno de *Las bicicletas son para el verano*, y, en consecuencia, ajena por completo a la posibilidad de un gran éxito comercial como lo sería el que acompañó al Premio Teatral “Lope de Vega”. Circunstancias que influyeron, sin duda, en su recepción, y



no precisamente a favor de la obra, aunque, en este sentido, la mala acogida por parte de público y crítica en las dos ocasiones en que ha sido llevada a escena (en 1980 *Los domingos, bacanal* se estrenaba en un teatro de barrio madrileño, en pleno verano y sin ningún tipo de promoción, pero en 1991 su estreno a nivel nacional tampoco contó con el beneplácito del público) pudo deberse más, como ya apuntamos, al tema mismo de la obra. Fernán-Gómez llega a hablar de “género”, inscribiendo el texto en el denominado “teatro-juego”, una tendencia teatral muy en boga a finales de los años setenta y principios de los ochenta, que resultó tan efímera e inconsistente como cualquier otra moda cultural. En su “Nota Final” a la edición de Espasa Calpe, el autor advertía:

“No puedo alardear de haber sido muy original en el tema de esta comedia. Pertenece a algo que ya, cuando la pensé, podía considerarse como un género. El que podríamos denominar teatro-juego, y, que si uno fuera a ponerse pedante, diría que tiene resonancias de Huizinga”.

En concreto, esta referencia a Huizinga hacía pensar a Eduardo Haro Tecglen que posiblemente el escritor neerlandés tuviera más parte en la configuración de la obra que la cuestión del teatro-juego mencionada por el propio autor<sup>181</sup>. Haro Tecglen recuerda, así, su definición del llamado “puerilismo”, un fenómeno por el cual el hombre de una colectividad en gestación parecería comportarse según la escala mental de la pubertad o la adolescencia, distinguiéndolo del juego como actividad propia del *homo ludens*:

“...Este grupo español puerilizado, esta colectividad en gestación, juega insatisfactoriamente en *Los domingos, bacanal* y no se realiza. La idea del hombre que juega según Huizinga requiere un paso más y se ha definido así: “Sólo cuando logra liberarse de sus obligaciones cotidianas para la supervivencia, el hombre se descubre a sí mismo y encuentra satisfacción en un juego libre de propósitos [...] Los

---

<sup>181</sup> Johan Huizinga, *El hombre y el juego* (1938).

personajes-retrato de *Los domingos, bacanal* ni están liberados ni encuentran satisfacción.”<sup>182</sup>

La insatisfacción de los personajes es también la del fragmento social que representan, una “nueva” burguesía, o, al menos, una nueva manera de entender la burguesía, que Haro Tecglen se ocupa muy bien de definir y emplazar en un momento histórico preciso: cuando, entumecidos por la dictadura, los burgueses creyeron vivir una nueva época de permisividad y tolerancia cuyo exponente más claro era el consumo; una “*absoluta ficción de la libertad individual*” que se derrumbará con las primeras crisis económicas, con el retroceso del consumismo, y, unido a él, el cierto abandono de las ideologías y las creencias: “*Gastronomía, sexo y toda la gama de las drogas, a partir del alcohol, han ido tomando formas de libertad que antes se confiaban a entes abstractos*”<sup>183</sup>.

Una de las pocas alusiones a la situación política del momento e, indirectamente, al “desarraigo”, la poca convicción y el desengaño con que se iban aceptando los fuertes límites y las contradicciones que revelaba poco a poco la anunciada “sociedad del bienestar”, es la siguiente intervención de una de las protagonistas:

“JESUSA: Y todo está muy bien, y la vida es maravillosa, y los seres humanos somos la madre que nos parió de divertidos, y esta reunión puede ser la hostia de agradable. (*Vuelve a reírse sin motivo. Se desplaza hacia donde está JORGE*). Pero si tú, con tus bromas de cementerio, remueves los recuerdos... [...] pones a Carlos y a Jesusa, a Jesusa y a Carlos en una situación muy jodida. Y eso no está ni medio bien en una etapa de distensión y reconciliación como la que, según dicen los que leen los periódicos, estamos atravesando. [...] No existe el pasado, métetelo en el tarugo de una puñetera vez. (*Le golpea con el puño en la frente*). La vida no es como la moviola esa de la tele, en la que los goles vuelven para atrás. La vida es una leche, que cuando se

---

<sup>182</sup> Intr. *La coartada...*, ed. cit., pág. 28.

<sup>183</sup> *Ibidem*, pág. 27.

derrama ya no hay quien la recoja. Sólo existe este domingo y los proyectos que hagamos para el domingo que viene.”<sup>184</sup>

Pero todo queda en la palabra. La ironía y la exasperación resultan totalmente improductivas cuando deciden encerrarse en un juego superficial que no es más que un sinsentido. Una opinión expresada en la obra a través de uno de los personajes que aparece prácticamente al final de la obra, un fotógrafo que se supone ajeno a la vida y el juego de los cuatro protagonistas:

“FOTÓGRAFO: Ustedes son unos burgueses.

JORGE: Sí, afortunadamente.

CARLOS: Gracias a Dios.

CONCHA: Y usted que lo vea.

FOTÓGRAFO: Y te tienen miedo a todo. A lo que ha pasado, a lo que va a pasar, a ustedes mismos, a que todo cambie, a que todo siga igual. Pero sobre todo le tienen miedo ¿saben a qué? (*Hace una pausa en la que los otros no contestan.*) A la burguesía.” (pág. 203)

“FOTÓGRAFO: No, yo soy fotógrafo. [...] No puedo perder tiempo en estos jueguitos. Ustedes sí que son unos niños; unos niños que no saben qué hacer con su tiempo ni con sus cuerpos. ¡A ver si crecen de una vez!” (pág. 208)

En la obra abundan las referencias a esa clase fuertemente consumista, y no sólo porque el autor los defina en un principio por su propia presencia (para caracterizar, por ejemplo, el personaje de Concha, escribe: “*Concha va a la última moda. A primera vista se advierte que las telas son caras y el corte de alta costura. [...] Según opina Jesusa, es una ordinaria por mucho dinero que se gaste*”) sino, sobre todo, por localizar la acción en “*una moderna y confortable sala de estar en la planta baja de un chalé de lujo*”. En opinión de Haro Tecglen:

---

<sup>184</sup> *Los domingos...*, ed. cit., pág. 144. En lo sucesivo, las citas textuales de la comedia irán acompañadas únicamente del número de página, de acuerdo con la citada edición.

“...el chalé en que se desarrolla la acción es característico y no supone solamente el aislamiento o la distancia de la aglomeración urbana, sino también el escenario propio de ese grupo social en un día de ocio -domingo-, el remedo de castillo (una visión irónica podría identificar el lugar de acción de esta obra con una versión doméstica del castillo de Sade), la culminación del sentido de la propiedad.”<sup>185</sup>

En la “Nota Final” Fernán-Gómez comenta el malestar que causó la representación de la obra a algunos de los espectadores que acudieron al Teatro Maravillas de Madrid en 1980. Según sus palabras “*una familia de asistentes a una de las representaciones previas me agredió verbal, pero muy violentamente, en plena calle*”. Y quizá la obra pudiera resultar especialmente molesta para una burguesía que de algún modo se veía retratada “*con una crueldad amable*”<sup>186</sup>, lo cual influiría también negativamente en su recepción. Un estrato social que, por cierto, años más tarde no tendría nada que ver con la obra y con sus personajes y que así lo dio a entender con la indiferencia con que la acogió en 1991.

Pero, aparte de los posibles problemas de identificación, el fracaso de *Los domingos, bacanal* era el fracaso de un tipo de teatro determinado, el teatro-juego, que se quedaba muy lejos, por una parte, de una composición como *La coartada*, una comedia introspectiva, intelectual, de carácter histórico y, por otra, de la tragicomedia costumbrista, del “sainete serio”, tal como lo define Robert Nicholas, que había sido el enorme éxito de *Las bicicletas son para el verano*.

Sin embargo, también hay que tener en cuenta que los propósitos del autor en estas obras habían sido muy diferentes. La discrepancia fundamental estribaba en que *Los domingos, bacanal* había sido concebida, ante todo, como ejercicio de actores:

“En principio esta comedia es sólo el pretexto para un ejercicio de actores. Así se concibió. Como una disculpa para que un grupo de ellos

---

<sup>185</sup> Intr. a *La coartada...*, ed. cit., pág. 26.

<sup>186</sup> *Ibidem*, pág. 23.

podrían hacer eso que tanto les tienta y que muy pocas veces pueden conseguir: interpretar varios personajes dentro de uno solo. Como si ninguno de ellos fueran verdad del todo, o como si todos fueran verdad.”<sup>187</sup>

Se trataba, pues, de un juego constante entre la realidad y la mentira, de un trueque de identidades y un fingimiento de personalidades contrapuestas (José Luis García Sánchez utilizaba en el programa de mano la expresión inglesa *to play*, en el doble sentido de “representar” y de “jugar”, para definir lo que suponía poner en escena el texto de Fernán-Gómez).

Por último, comentar brevemente el hecho de que la versión representada en 1980 descubría al final con un breve monólogo explicativo que todo había sido un truco, un engaño, y que esto, en opinión de Haro Tecglen, “*le quitaba a la obra bastante de su fuerza*”. Fue atendiendo precisamente dicha opinión del crítico teatral, por lo que Fernán-Gómez modificó el desenlace, planteando el juego de principio a fin, sin concesiones, y creando con ello una sintaxis dramática propia, mucho más pronunciada que en *La coartada*, y que la convertía en “*la más audaz y la más original que se haya empleado en el teatro español contemporáneo*”:

“Es bastante más que un juego. No es un texto inocente, y en esta versión escrita se restablece su originalidad, como consecuencia de algunas reflexiones y contrastes de su autor. La decisión de hacer desaparecer este acto de descubrimiento del truco parece coherente con todo su lenguaje escénico. Durante toda la obra se trata precisamente de que no haya signos visuales ni orales que den cuenta del paso del tiempo, del cambio de lugares imaginarios de acción, de la identidad de los personajes.”<sup>188</sup>

---

<sup>187</sup> Fernán-Gómez, “Nota Final” a *Los domingos, bacanal*. Ed. cit.

<sup>188</sup> Intr. a *La coartada...*, ed. cit.

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

A pesar de que en el caso de *Del Rey Ordás y su infamia* debamos, a falta del texto original, confiar nuestro análisis en fuentes indirectas -programas de mano y críticas de estreno aparecidas a raíz de su representación en el Palacio del Progreso de Madrid en 1983-, es curioso que este tipo de material sea más que suficiente para confirmar toda una serie de semejanzas o coincidencias con otros de sus textos: su novela *El mal amor*, pero, sobre todo, una comedia estrenada sólo tres años después, *Ojos de bosque* (línea que cinematográficamente tendría, incluso, su paralelo en su adaptación de *La venganza de don Mendo*).

¿Por qué hablar de semejanzas? En primer lugar, porque la fuente de inspiración es un viejo romance judeo-español (como lo será también *Ojos de bosque*), y porque se establece también el mismo juego escénico de presentar la historia a través de un juglar que inicia y cierra el relato (en *Ojos de bosque* será un trovador y en *El mal amor*, un narrador de excepción, Juan Ruiz, Arcipreste de Hita). Por otra parte, porque entre los elementos analizados por la crítica destaca, de nuevo, una historia que “*ronda la astracanada sin llegar a sus tintas demasiado negras*”<sup>189</sup>, pero que, al mismo tiempo, trasciende el género simple de la parodia, introduciendo de manera simultánea “*la pasión y la burla, el humor cortante y el lirismo*”<sup>190</sup>. Naturalmente, también están presentes las frases distanciadoras y anacrónicas que hacen participar al espectador del juego escénico y acentúan el efecto crítico de la obra<sup>191</sup>.

En cuanto a las críticas, el texto *Del Rey Ordás y su infamia*, definido en el programa de estreno como “divertimento”, sin mayores pretensiones, Pablo Corbalán acusaba errores tales como la concepción lineal, la falta de tensión dramática, las alargadas escenas no fundamentales y una tenue contextura teatral. Eduardo Haro Tecglen, por su parte, achacaba el débil esqueleto teatral de la obra a la pretensión del autor, casi deliberada, “*de prescindir de recursos escénicos, de confiarlo todo a la manera en que se dice (está escrito)*” (recordemos el planteamiento de *Los domingos, bacanal*). Una renuncia que, en opinión de Haro Tecglen, “*no siempre ayuda al experimento*”, puesto que “*se añora el libro, la lectura, bien que el*

---

<sup>189</sup> Mauro Armino, “Fernando Fernán-Gómez, viejo actor, autor nuevo”, s.d., 21.III.1984.

<sup>190</sup> Eduardo Haro Tecglen, “Un juguete literario”, *El País*, 21.VIII.1983

<sup>191</sup> Pablo Corbalán, “Un entretenimiento de Fernán-Gómez”, *Hoja del lunes*, 29.VIII.1983.

*verso esté perfectamente medido para la dicción y algunas réplicas suenen con el debido latigazo”.*

Un juego literario que no salió del todo bien a juzgar por el tono general de las críticas, pero, sobre todo, porque venía precedido de un éxito teatral como el de *Las bicicletas son para el verano*, lo que contribuyó a aumentar el desconcierto y, al mismo tiempo, a acentuar la singularidad de la obra:

“El problema está en que *Las bicicletas...* hicieron sentir a muchas personas algo muy importante: la sensación de la vigencia, de la validez, de la utilidad del teatro, de su carácter de imprescindible frente a otros medios. Como era una sensación perdida, la importancia de la obra fue grande. En *Del Rey Ordás...* vuelve la perplejidad. El bello, el inteligente juguete es inútil. Como mero entretenimiento se queda corto; como producto literario excelente quizá pierda sus mejores valores.”<sup>192</sup>

Con *Ojos de bosque* el autor retoma un tema habitual en el teatro clásico, inspirándose en el romance de *La doncella guerrera*. El resultado es, nuevamente, una fábula superficial que el autor encauza por los modestos límites del entretenimiento; es, en palabras de Lorenzo López Sancho, una “*obra sencilla, casi sin estructura dramática, un cuentecillo sin trastienda en busca sólo de la risa por caminos cercanos a la parodia*”<sup>193</sup>.

Como contrapunto de la parodia o, incluso, de la astracanada, se utiliza el elemento irónico, distanciador -cómo no mencionar un príncipe protagonista que finalmente rechaza a su “princesa”, Leonor, dudando de su propia homosexualidad-, que se conjuga con una especial soltura coloquial y con esas referencias anacrónicas que desvirtúan la ficcionalidad y convierten al espectador en un cómplice del autor y a la obra en una propuesta de juego:

“**TROVADOR:** Hizo preparar las tropas  
muy duro el rey de Aragón;

---

<sup>192</sup> E. Haro Tecglen, “Un juguete literario”, art. cit.

<sup>193</sup> “*Ojos de bosque*, de Fernán-Gómez, en las gradas de la Almudena”, *ABC*, 11.VII.1986.

se trajo del extranjero  
tres masajistas y dos  
técnicos de pre-batalla,  
un teórico y un doctor  
en cirugía y un crítico  
y un inglés entrenador...”

“**TROVADOR:** Una tienda de campaña  
del campo de entrenamiento  
en el que están concentrados  
los que forman el ejército.  
Hay varias sillas plegables  
y una mesa, y un espejo  
para que los capitanes  
puedan cuidar de su aspecto.  
[...] Aquí juegan a los dados  
practicando un juego nuevo  
que ha llegado de la India  
con el último viajero,  
y dentro de algunos siglos  
el parchís lo llamaremos.”

Tanto *Ojos de bosque* como *Del Rey Ordás y su infamia* fueron obras que compartieron no sólo una particular aproximación al tema medieval, sino el desconcierto que provocaron sus respectivos estrenos -quizá más acusado en el caso de *Ojos de bosque*-. Tal y como comentamos acerca de *Los domingos, bacanal*, las expectativas sobre el autor teatral Fernando Fernán-Gómez quedaron, de nuevo, truncadas. A pesar de que también en estas dos últimas comedias el autor se había ceñido a unos propósitos muy concretos, totalmente alejados de los grandes estrenos y acordes, por otra parte, con su intención de llevar a escena -pensemos que ninguno de los dos textos ha sido publicado ni pensamos que haya sido concebido con esa intención- obritas divertidas, desarrolladas en torno a un sencillo juego



literario con el que se intenta, básicamente, entretener, complicando al espectador con una constante ruptura de la ficcionalidad -el anacronismo-.

Un juego literario que no llega a ser una parodia, aunque roce en ocasiones lo extremado de la astracana, porque la comicidad, el efecto lírico o la sutil ironía carecen siempre del sentido de imitación burlesca y jocosidad hiriente, que es lo que quizá se desprende de la sensación de cartón-piedra de estas historias medievales. Claramente el autor se sirve del cuentecillo popular convirtiéndolo en una sencilla fábula para representar sobre unas tablas; no tanto en lo que sería una concepción lúdica del teatro, sino del teatro popular: teatro del pueblo para el pueblo. En realidad, ésta había sido la base de todo su trabajo anterior, con la circunstancia añadida de que *La coartada* surgiría como un reto personal, difícil de superar tras el estruendoso fracaso de *Marido y medio*, y que *Las bicicletas...* se había concebido para ser presentada al prestigioso Premio Teatral “Lope de Vega”. Un teatro popular que, como veremos, seguirá siendo el fundamento de su labor como autor teatral.

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

Cuando Fernando Fernán-Gómez, escritor, decide abordar el género picaresco en su versión dramática, ya había sido publicado su ensayo *Historias de la picaresca* (1989) y había sido estrenada la serie para TVE *El Pícaro* (1974), en la que fueron adaptados algunos textos de Cervantes, Quevedo, Mateo Alemán, Vicente Espinel, Salas Barbadillo y Alain René Lesage. Proyectos que consagraron a su autor como un verdadero especialista del género.

Es muy interesante el hecho de que *Historias de la picaresca* no se ciñera a una serie de estampas, fragmentos o comentarios sobre los pícaros del Siglo de Oro español, sino que su recorrido abarcara desde la Antigüedad hasta el siglo XX, introduciendo, además, un punto de vista global, esto es, tanto la picaresca literaria como la de la vida real.

Si en la primera parte del ensayo aparecen, como indica el propio autor, seres que uno no sabe si llamar reales o imaginarios, seres mitológicos, algunos personajes literarios (se menciona el Satiricón y cuentos de Chaucer y Boccaccio) y personajes reales (Pericles y Aspasia), en la tercera parte, salvo uno de los más entrañables personajes de la literatura francesa, el pilluelo Gavroche, y los personajes ficticios del último fragmento, “*todos los demás que aparecen en esta tercera parte, ministros, obispos, generales, agentes secretos, poetas, inventores, fabricantes, santos, emperadores, papas, han sido, o son, personas de*

*carne y hueso*”<sup>194</sup>. Referencias a la “pícaro realidad” entre las que no falta el capítulo dedicado a “Lo que llamaron bohemia” (y su atención a pícaros y cómicos)<sup>195</sup> con la mención, cómo no, a la tertulia literaria del Café Gijón, así como a la anteguerra y la posguerra española, bajo el expresivo epígrafe de “Los mercaderes del hambre”:

“En la larguísima posguerra española era imposible prosperar sin pasar por el estraperlo. No me refiero como cliente, sino como traficante. Como cliente era necesario pasar por él simplemente para no morir. El que pretendía prosperar -y en aquellos tiempos era difícilísimo defenderse sin “ser alguien”-, sin estraperlar de un modo u otro, o sin meterse a torero, era un ingenuo. Como lo fue, siglos atrás, el buscón don Pablos desde el punto de vista aristocratizante de Quevedo, cuando pensaba que podía medrar sin ser de la clase alta. En la posguerra española la situación era igual por un lado y distinta por otro: se podía medrar aunque no se fuera aristócrata, pero era imposible si no se pasaba por el estraperlo.”<sup>196</sup>

La picaresca no ha estado nunca en desuso, sino que ha formado parte -y sigue formándola- de nuestra realidad más inmediata:

“...Tal género, la picaresca, nace de una realidad histórica; y cuando falta a ella, por buscar apoyo en fuentes literarias o en leyendas o consejas, vuelve irremediabilmente a caer -o a elevarse- a los niveles de la realidad, del realismo, incluso del costumbrismo.”<sup>197</sup>

---

<sup>194</sup> F. Fernán-Gómez, *Historias de la picaresca*. Barcelona, Planeta, 1992<sup>3</sup> (1989).

<sup>195</sup> Capítulo refundición de dos artículos publicados un año antes en *El País Semanal*, Sección “Impresiones y depresiones”: “Homenaje a la bohemia” (28.II.1988) y “Cómicos, bohemios, pícaros” (20.XI.1988).

<sup>196</sup> *Historias...*, ed. cit., pág. 180.

<sup>197</sup> Fernán-Gómez en el programa de mano de *El Pícaro. Aventuras y desventuras de Lucas Maraña*.

Un tipo de planteamiento que, como anunciábamos, resulta interesante, porque será el que defina también sus trabajos sobre *El Lazarillo* y *Lucas Maraña*, en el sentido de que, aunque no en la misma medida ni de la misma manera, el autor se sirve igualmente de las referencias a la picaresca de la vida real como parte del argumento, bajando a los niveles de realidad del propio espectador y manteniendo con él un juego constante -y una constante llamada de atención- entre la identificación (se trata de nuevo de un personaje que sobresale por una dimensión humana singular), y la distanciación, producida a través de la ruptura con el relato y del diálogo directo con un personaje que se revela espectador y conocedor de nuestra propia época y que compara, incluso, las lacras del pasado con las del presente.

Es la segunda parte de *Historias de la picaresca* la que Fernán-Gómez dedica de modo concreto al pícaro español de los Siglos de Oro, reproduciendo o glosando la historia de algunos de los personajes emblemáticos del género y dedicando al final de cada relato lo que denomina “añadimiento”, un último comentario o reflexión sobre aportaciones críticas o valoraciones personales acerca de la obra en cuestión. Se suceden, así, algunos fragmentos de *La Celestina* (Cap. X, “Un error en el vuelo”), del *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán (Cap. XII, “La florida picardía”), de *La ingeniosa Helena, hija de Celestina*, de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, y del *Tartufo*, de Molière (Cap. XIII, “La ingeniosa Elena), de la *Historia de la vida del Buscón*, de Quevedo (Cap. XIV, “Yo, señor, soy Segovia”), y de la *Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras del doctor don Diego de Torres Villarroel* (Cap. XV, “El Gran Piscator de Salamanca”). Este último, personaje al que parece unirle una especial estima y al que dedica el siguiente párrafo:

“Mientras rememoraba los años de mocedad al escribir su autobiografía, deseaba el catedrático y subdiácono Torres Villarroel, en una imposible repetición kierkegardiana, por añoranza de Pablos, la imaginaria criatura del maestro Quevedo, o por valorar en mucho más sus logros posteriores, haber sido un pícaro redomado en aquellos lejanos, irrecuperables tiempos.

No podemos nosotros, hombres de dos siglos después, incapaces de penetrar en su conciencia, saber si advertía que lo estaba siendo entonces, que por fin estaba siendo un pícaro; en cuyo caso, al mojar la pluma en el tintero y pensar en nosotros, los posibles lectores de aquel

siglo o de dos siglos después, se dibujaría en sus labios una sonrisa volteriana.”<sup>198</sup>

Como es natural, entre estos pícaros ilustres no podía faltar Lázaro de Tormes, protagonista de un breve y denso capítulo que viene a ser síntesis de toda la novela y al que el autor titula “El aprendiz de pícaro” (Cap. XI).

Precisamente, sólo un año después, en 1990, se estrenará en Madrid su adaptación teatral de *El Lazarillo*, aunque sabemos que Fernán-Gómez tenía terminada la versión ya a finales de 1988, con más de cuarenta folios y tres horas de espectáculo<sup>199</sup>.

Recordemos asimismo que nuestro autor siempre ha considerado esta obra como la de más fácil lectura de entre la literatura de los Siglos de Oro, lo cual, según él, facilitó en mucho su labor de adaptación, que se redujo a “*actualizar algo el lenguaje, precisamente para que no pierda fluidez y ritmo al ser escuchado, para que conserve su claridad y su transparencia*”<sup>200</sup>. Pero también es cierto que, por otro lado, la figura de Lázaro, como “aprendiz de pícaro” -como “anticipador” del antihéroe- se hacía especialmente atrayente porque carecía del sarcasmo tan acentuado, por ejemplo, en don Pablos, de forma que sus ruindades no llegaban tampoco a las bellaquerías, engaños y vilezas más genuinas de los pícaros que le sucedieron. Ello lo acercaba más al tipo de protagonista que Fernán-Gómez recreaba en sus obras, más al desheredado, al “pícaro de poca convicción”, al perdedor que figura, por ejemplo, entre los cómicos deambulantes de *El viaje a ninguna parte*.

Ayudándose, según explica el propio Fernán-Gómez, de los comentarios de Juan Antonio Maravall, Fernando Lázaro Carreter y Francisco Rico, “*el adaptador se ha limitado a convertir la carta en declaración -más o menos pública- y ha resultado un monólogo. Pero no un soliloquio*”<sup>201</sup>. Una observación fundamental, en opinión de Joan-Anton Benach, pues

“...atañe a la naturaleza misma de esa propuesta en la que el narrador no se limita a hilvanar la objetivación de sus cuitas, sino que

---

<sup>198</sup> *Historias...*, ed. cit., pág. 144.

<sup>199</sup> Pedro Valiente, “Pícaro y Brujo”. *El Público*, núm. 79 (1990).

<sup>200</sup> Fernán-Gómez en el programa de mano de *El Lazarillo*.

<sup>201</sup> *Idem*. Véase I.6., pág. 248

es el fabulador que cuenta y persuade, explica y justifica su trapisondismo ante unos testimonios presentes -“vuestras mercedes”- de quienes espera comprensión cuando no una plena complicidad.”<sup>202</sup>

Eduardo Haro Tecglen, a pesar de las modestas declaraciones del autor, no consideró sencillo su trabajo de adaptación, y, matizando que si bien desde algún punto de vista podían criticarse ciertos aspectos de la misma (censuró las excesivas carcajadas del texto y un retorcimiento demasiado pronunciado), llegó a la conclusión de que “*está conseguido así, y difícilmente se podía llegar a más desde otra manera*”. De ahí que fuera más una creación que una simple labor de adaptación:

“No es tan sencilla la labor del adaptador [...] El original está respetado, con la disminución naturalmente precisa para la representación y con la riqueza de aportaciones que él reconoce a Francisco Rico, Maravall y Fernando Lázaro Carreter [...]; pero hay una teatralidad que no está, naturalmente, en el Lazarillo-relato y sí en esta dramatización; en la doble figura de autor-actor de Fernán-Gómez. La insistencia en alguna palabra, la colocación escénica de una frase, la comicidad de efectos verbales y prosódicos no se consiguen más que con un instinto natural dentro o con una profesión tan sabia que es ya instinto.”<sup>203</sup>

En opinión de Francisco Umbral:

“Fernando lo ha puesto todo y ahí está, puesto que la obra, pareciendo monologante y lineal, no es nada apta para el teatro, y menos en fórmula de monólogo.

---

<sup>202</sup> “Véanlo vuestras mercedes”, *La Vanguardia*, 14.IX.1991.

<sup>203</sup> “Vive Lázaro de Tormes”, *El País*, 26.IV.1992.

Sólo la picardía de este gran pícaro en pícaros que es Fernando Fernán-Gómez consigue un delicioso y deslumbrante recital escénico a partir de novela tan remetida en la literalidad.

[...] El primer acierto de Fernando Fernán-Gómez es intuir las posibilidades teatrales de texto tan literario como *El Lazarillo*. El segundo acierto, reforzar sabiamente esas posibilidades, hasta hacemos olvidar que estamos “viendo” un libro y no una comedia.”<sup>204</sup>

En la versión dramática de *El Lazarillo* Fernán-Gómez se enfrentó con el enorme problema de transformar una narración, propia de la forma novelesca, a la forma dramática, en la que lo normal no es que el protagonista cuente su vida, sino que la viva. Labor para la que pensamos que fue decisiva su experiencia como actor y director teatral, sobre todo en lo que se refería a la aguda combinación entre los episodios en los que el pícaro habla con el público y aquellos otros en los que lo narrado se convierte en acción.

Además, el texto debía llegar plenamente al público, para lo cual realizó una magnífica obra de adaptación del lenguaje (José Monleón escribiría en su crítica: “*Versión: las epístolas se convierten en un lenguaje directo; el castellano viejo, en un castellano de hoy teñido de los elementos arcaizantes, que permiten, a la vez, situar la obra en el pasado y entenderla en el presente*”<sup>205</sup>), donde se observaba realmente la valía del autor-adaptador, convirtiendo un protagonista del siglo XVI en un personaje cercano al público de hoy, en un personaje popular.

De ahí también que le interese especialmente la humanidad de una figura como la de Lázaro de Tormes. En este sentido, es curioso que Emilio Mona afirmara en su crítica para *ABC* que el trabajo realizado por Fernán-Gómez connotaba una mayor atracción por el personaje de Lázaro que por la propia novela:

“...Fernán-Gómez siempre sintió una especial predilección más por el personaje de Lázaro que por el libro en sí. Quizá en ello influyó siempre su calidad de actor y, si se observa analíticamente el

---

<sup>204</sup> “Un genio”, *El Mundo*, 25.IV.1992.

<sup>205</sup> “*El Lazarillo*, de Fernán-Gómez”, *Diario 16*, 28.IV.1990.

trabajo realizado, comprobaremos que lo que ha hecho es, precisamente, una traducción actoral y no una adaptación teatral.”<sup>206</sup>

Por último, cómo no mencionar también entre las dificultades un problema relacionado más directamente con el actor responsable, en el sentido de que, planteada la versión como de un solo personaje, éste debía interpretarse no sólo a sí mismo (Lázaro y Lázaro-niño) sino a todos aquellos que se encuentran con él (morito, padrastro, ciego, madre, clérigo, vecino, ensalmadora, beata, escudero, escribano, alguacil de Toledo, vecino de Toledo, vecina, bulero, cura, alguacil, pueblerino, pueblerina, arcipreste y mujer). Fernán-Gómez hacía referencia a la fórmula clásica del bululú, donde el verdadero encanto de la representación consistía precisamente en que un solo actor representara narraciones en las que se incluían muchos personajes distintos.

De nuevo, el autor apostaba, pues, por el teatro de texto, por el actor, y también por el espectador<sup>207</sup>.

El reto, en cualquier caso, era un desafío de interpretación, y nunca mejor satisfecho que a través del actor Rafael Álvarez, “El Brujo”, que recibió a lo largo de los cuatro años de representaciones magníficas críticas.

En 1992 Fernando Fernán-Gómez decide crear su propio personaje literario y se estrena *El Pícaro. Aventuras y desventuras de Lucas Maraña*. Una comedia que no se atiene del todo a los cánones literarios del género picaresco, pues esta vez sí busca de manera evidente la complicidad del público, hasta tal punto que los guiños al espectador forman parte de la historia que se representa. El anacronismo hace del personaje de Lucas Maraña un intermediario entre el pasado y el presente, en una continua comparación entre nuestra sociedad y los acontecimientos de los siglos XVI y XVII.

Ya en el Prólogo el protagonista inicia su soliloquio con el público y comenta:

---

<sup>206</sup> “Fernando Fernán-Gómez presentó con éxito su *Lazarillo de Tormes*, ABC, 12.VII.1990.

<sup>207</sup> En el texto cedido por Pentación, “*Lazarillo de Tormes*. Versión teatral para un solo personaje, de F. Fernán-Gómez”, se indica la sobriedad escenográfica, “*un escenario vacío*”, y los escasos útiles de escena: una corneta, un arca, un cayado, un poyete o banco de piedra. Un montaje confiado, pues, absolutamente al texto y al actor.

“... Una parte enorme, enorme de España sí tenía hambre, hambre, ¡hambre! Es verdad. Imagino que en estos tiempos de ustedes aquella injusticia o mal azar se habrá remediado por el colosal adelanto de las ciencias y la buena voluntad de los cristianos, pero en aquellos mis tiempos, como les digo, una parte enorme de España tenía ¡HAMBRE! y otra parte pequeña, pequeñita de España no lo tenía.”

y continúa su relato:

“ Dieron algunos escritores y otros estudiosos de los escritores en llamamos pícaros [...]. Yo estoy en ese saco por ser poco habituado al trabajo permanente; de ninguna manera hubiera querido ser lo que ustedes llaman “obrero cualificado”, aunque dichos habilidosos esclavos -pringados dicen ahora, ¿no?- cuenten con mi admiración y respeto. En la sociedad que ustedes con el paso del tiempo han establecido sí me hubiera gustado ser “hijo de obrero cualificado”. ¡Eso ya es otra cosa!”

Al finalizar el cuadro VIII, Lucas Maraña vuelve a dirigirse al público:

“...De las habitaciones libres, el posadero dispuso el alojamiento de Alonso y yo en la que consideraba mejor, la que tenía vistas al camino real y era más amplia, ya que nosotros éramos varones y las hembras aún no habían iniciado esa confusa revolución que tan trastornados les tiene a ustedes...”

Fragmento que aprovecha para plantear también el que *“algunos de ustedes se preguntarán por qué pierdo tanto tiempo, con lo caro que está en sus tiempos, en estas referencias a la decoración...”*.



Alusiones directas que retoman el hilo novelesco y que aparecen de forma más o menos evidente a lo largo de toda la comedia. Es incluso el propio discípulo de Lucas Maraña, Alonso, quien, antes de desaparecer de escena, en el cuadro XII, comenta:

“Dios quede con ustedes, curiosos espectadores del siglo XX. Alonso de Zamora se despide de este drama. No nos veremos más. Abandoné por segunda vez -o por tercera o cuarta, no lo sé bien- el mundo de la picaresca, que no llegó a parecerme del todo rentable, pues si todas esas veces caí en él fue más bien por resentimiento, por encono infantil, que por otra causa. Siempre pensé que el bienestar, el confort, ya que no el lujo, se hallaban por el camino de las finanzas, aunque era éste camino difícil de emprender...”

El autor mantiene, pues, el carácter autobiográfico que caracteriza el género, pero utilizando también esos recursos teatrales de distanciamiento que consisten, fundamentalmente, en dirigirse al público y romper la acción en primera persona.

Una complicidad que se advierte, asimismo, en el estilo de la prosa, en unos diálogos sabiamente contruidos entre la coloquialidad y el arcaísmo, y que no son sino un claro ejemplo de su conocimiento del género picaresco en particular, y de la literatura clásica en general. En palabras de Francisco Umbral:

“Fernando Fernán-Gómez sabe hacer muy bien esta prosa que trenza el hilo de oro de los clásicos con su propia escritura, llegando a una simbiosis que no tiene nada de pastiche, y sí mucho de creación a partir de la creación (Azorín y el citado Cela también consiguieron algo parecido, cada uno por su camino).”<sup>208</sup>

Para Eduardo Haro Tecglen, Fernán-Gómez

---

<sup>208</sup> “La España pícara”, *El Mundo*, 28.XI.1992.

“...es un erudito de esa terrible época española del hambre, del reparto de casi nada entre pocos ricos y muchos pobres; sabe utilizar el vocabulario arcaizante con la gracia del anacronismo ligero y bien empleado y con su sabiduría de hombre de teatro.”<sup>209</sup>

Por último, el acercamiento al público se asegura también por la inevitable identificación con lo entrañable de un personaje que es perfecto arquetipo del eterno perdedor. Ya lo era Lázaro, “aprendiz de pícaro”, y lo será su primo, compañero de aventuras y desventuras, Lucas Maraña, aunque quizá acentuando un tanto el dramatismo, por no decir la melancolía.

En este sentido, es curioso cómo algunas de las críticas del estreno supieron apreciar en el personaje de Fernán-Gómez un mayor acercamiento a los ideales imposibles de Cervantes que a los de Quevedo, llegando incluso a hablar de un “*pícaro quijotesco*”:

“La pareja de pícaro-aprendiz, maestro-discípulo, idealista y zampabollos, viene a ser otro “Quijote” con “Sancho” que desfallece en la cama de un convento, abandonado de su escudero dedicado a las finanzas, con la intención de hacerse lego para así poder comer. “Lucas Maraña” no tiene nunca suerte, pierde una y otra vez y siempre de cada trapisonda extrae una conclusión positiva para autocomplacerse.”<sup>210</sup>

Tan entrañable resultaba Lázaro como Lucas Maraña, precisamente por su carácter de personaje idealista poco pendenciero, de personaje enamorado de la luna, cuya filosofía de la vida no era otra que la de gozar de la enorme libertad de no poseer nada (en algún momento llega a confesar que vivió muchas de sus aventuras de pícaro sólo por el deseo de contárselas a su amigo el hermano portero). Haro Tecglen llegaba a definirlo como “libertario” (recordemos que ya Vidal Estévez nos hablaba del “higiénico anarquismo” presente en la novela picaresca española<sup>211</sup>):

---

<sup>209</sup> “Hambre y melancolía”, *El País*, 28.XI.1992.

<sup>210</sup> Jesús Vigorra, “Un pícaro quijotesco”, *El Correo de Andalucía*, 10.IX.1992.

<sup>211</sup> Véase I.5., pág. 228.

“No sé si será mi propio mesmerismo el que me hizo ver en el saludo de Fernán-Gómez al público, con las dos manos estrechadas sobre su cabeza, el de los antiguos -y, ya se ve, no tan antiguos- anarquistas; y esta acracia se revela en todo el texto, que es, más que libre, libertario.”<sup>212</sup>

Enrique Centeno como “*canto a la libertad*”:

“Lo quiera o no su autor, este texto es un canto a la libertad, como lo fue en su momento la novela picaresca desde *El Lazarillo*, a mediados del siglo XVI, porque el desheredado, el marginado, vivía igual en la aparente opulencia de Felipe II que en el consumismo de este fin de milenio.”<sup>213</sup>

Especie de personaje antológico del que Fernán-Gómez ya había dado excelentes muestras en la dirección e interpretación de la serie *El Pícaro*, Lucas Maraña es un personaje creado a partir de trazos sacados de la novela picaresca del siglo XVI y del teatro barroco. Así, comparte y padece la misma lacra endémica que hizo nacer la picaresca, y que igualmente inicia y cierra la obra teatral de Fernando Fernán-Gómez: el hambre, en una sociedad dividida entre los que comían y los que luchaban para sobrevivir.

Lorenzo López Sancho, en su crítica para *ABC*, consideraba que la obra de Fernán-Gómez apenas explicitaba aquel sentido satírico y crítico de los pícaros emblemáticos de nuestra literatura, incluido *El Lazarillo*, a pesar de lo cual, la representación inducía

“...a cierto amargo sentimiento de que secretamente se denuncia un presente, el nuestro, en el que viene a decirnos que ahora, como hace cinco siglos, somos un pueblo de hambrientos, de hampones, de aventureros míseros...”

---

<sup>212</sup> “Hambre y melancolía”, art. cit.

<sup>213</sup> “La España hambrienta”, *Diario 16*, 28.XI.1992.

y añade:

“...aunque no se puntualice que en aquellos siglos España era el más grande imperio del mundo, descubría mundos nuevos, navegaba de oriente a occidente uniendo por vez primera los caminos de la Tierra, teníamos un glorioso Siglo de Oro y que en fin de cuentas la misma novela picaresca era más el resultado de la fantasía creadora de tipos humanos que serían imitados por otros pueblos en copias tan ricas como la del *Gil Blas de Santillana*, de los franceses.”<sup>214</sup>

Una opinión que también parecía elucubrada desde la “*fantasía creadora*” de López Sancho y que, en cualquier caso, no era compartida por un autor como Fernán-Gómez, que considera, como hemos visto, que el género picaresco “*nace de una realidad histórica*”; que, además, dicha realidad parece haberle servido siempre como fiel estímulo; al cual podríamos definir incluso como autor realista-memorialista, y que, por otra parte, ha sido un escritor totalmente alejado de los tópicos y las convenciones universalmente aceptadas. En definitiva, Fernán-Gómez ha sido una apuesta clara por el sentido común, por la coherencia y el humanismo, cualidades que no sólo se reflejan en el conjunto de su obra, sino en sus propios personajes. En el caso del pícaro, éste poseía, además, el enorme atractivo de haber sido creado con el arte, esto es, de estar a medio camino entre la ficción y la realidad.

En el último párrafo del programa de mano realizado con motivo de la representación de la obra, escribía el autor:

“Y sin olvidar que todos, creadores de los siglos XVI y XVII, autor beneficiario del siglo XX, directores, auxiliares, cómicos y espectadores, pueden tener el alma y la imaginación en las nubes, pero los pies siempre en el suelo.”

---

<sup>214</sup> “*Lucas Maraña el nieto teatral de los pícaros de los siglos de Oro*”, *ABC*, 28.XI.1992.

Lógicamente, el personaje de Fernán-Gómez aparece exento también de teorías moralizantes, y su manera de vivir es, tal y como indicaba Haro Tecglen, la de un libertario, que no posee nada y que tampoco hace nada:

“...como el trabajo empezaba a escasear, no queríamos quitárselo a otros. Además, hay que respetar las vocaciones. Tanto respetábamos las vocaciones de ebanista, albañil, curtidor, tonelero, como la de sicario, o sea: asesino a sueldo; huíamos de las cuchilladas, no porque tuviéramos en mucho las vidas ajenas, sino porque es trabajoso matar y aprender a defenderse.” (Prólogo)

Siendo su pereza, el “*vicio más visible*” y “*el que menos daño causa al prójimo*”, una muestra más del escepticismo con que enjuicia las pasiones terrenales.

Lucas Maraña es, como todo pícaro, y como el antihéroe de *La vida por delante* o de *El malvado Carabel*, como los personajes de *Las bicicletas son para el verano* o *El viaje a ninguna parte*, como el protagonista de *El vendedor de naranjas* o *El mar y el tiempo*, un hombre “*maltratado por la vida, pero que todavía no ha perdido del todo las esperanzas*”, que es tal y como lo caracteriza Fernán-Gómez al comienzo de la comedia.

Con su adaptación teatral de *El Lazarillo* y con su obra *El Pícaro. Aventuras y desventuras de Lucas Maraña*, Fernán-Gómez se apoyaba, de nuevo, en las raíces del teatro popular, inspirándose así en lo que había sido el fundamento tanto de su concepción literaria como cinematográfica (en su doble vertiente de realizador y actor): la comunicación con el público. Recordemos, a este respecto, cómo Fernán-Gómez ha reprochado siempre a las corrientes vanguardistas no ya que avanzaran de espaldas a la realidad, sino de espaldas al propio público, o cómo, por otra parte, él mismo ha definido la claridad de conceptos como una de las más firmes aspiraciones de su estilo literario<sup>215</sup>.

Pensemos también que nuestro autor nunca ha aceptado del todo la interpretación crítica según la cual sus películas *El mundo sigue* (1963) y *El extraño viaje* (1964) eran consideradas sus productos más personales, cuando, obviadas las presiones y las

---

<sup>215</sup> Véase F. Fernán-Gómez, “Aclaración obligada”, Sección “Impresiones y depresiones”, *El País Semanal*, 5.VIII.1990.

circunstancias que lo apartaron de esa línea oscura tan cercana -y tan genial- al humor negro y al esperpento, él parecía decantarse por cualquier otro de sus films, especialmente *La vida por delante* (1958) y *La vida alrededor* (1959).

De hecho, lo que sí podemos considerar como su línea más personal son los trabajos en los que ha logrado compaginar sus propios gustos y los gustos del público mayoritario. Es curioso, incluso, cómo él mismo parece reconocerse más en lo que ha denominado la “*dorada medianía*”:

“En esta dorada medianía, quien ame verdaderamente el oficio de director de cine, o el de escritor cinematográfico o el de actor, puede serenamente realizar su obra, vivir de lo que le causa placer, pasar su tiempo en lo que le produce gozo, sin verse constantemente rechazado, como los que no son medianos, sino inútiles, ni tener que cargar con la tremenda responsabilidad del gran éxito en cada nuevo trabajo.”<sup>216</sup>

Un reconocimiento que sólo ha llegado con el paso de los años:

“En los años centrales de mi polivalente carrera, cuando el muñeco de feria debía haber estado en su plenitud, muchas veces tuve la impresión de ser uno de aquellos profesionales desdichados de los que he hablado antes, los que iban por los cafés con el guión bajo el brazo, o se pasaban las horas muertas en las mesas del triste paro de los actores o esperaban como un inverosímil maná la llegada de un productor desorientado que les encargase dirigir una película. En fin, uno de aquellos a los que no se los aceptaba en la dorada medianía, sino que se les exigía el triunfo permanente. Como digo, esa sensación me asaltaba hace tiempo; ahora, los leves soplos de serenidad y frialdad de juicio que traen los años me hacen ver que sí, que sí me habían admitido en ella y que, afortunadamente, aunque sin percibirlo con total

---

<sup>216</sup> “Las adaptaciones literarias en mi experiencia profesional”, en *Desde la última...*, ed. cit., pág. 134.

claridad entonces, y ahora con plena conciencia de ello, se me ha permitido siempre desenvolverse en esa dorada medianía.”<sup>217</sup>

No es casual que, por ejemplo, al mencionarle la extraordinaria calidad artística de *El extraño viaje*, una película a la que podemos considerar claramente como “*film de minorías*”, al menos en la época en la que fue realizada, Fernán-Gómez se apresura a limitar su responsabilidad como realizador de un guión ajeno (cediéndola en este caso a Manuel Ruiz Castillo y Pedro Beltrán, autores del magnífico guión); y, en otras ocasiones, cuando se ha dejado llevar exclusivamente por los gustos del público, por el producto comercial sin mayores aspiraciones, el resultado ha sido demasiado pobre, sin conseguir tampoco cumplir las expectativas del realizador-autor y rompiendo tanto las expectativas de buena parte del público como de la casi totalidad de la crítica, la cual se ha debatido constantemente entre las teóricas justificaciones o los simples improperios.

Esta afirmación, como sabemos, sólo tendría validez en el caso del autor y del realizador, pues en el del intérprete, Fernán-Gómez ha sido siempre una figura reconocida, un actor popular admirado y respetado, incluso en los trabajos de más baja calidad artística.

Que *Lucas Maraña* y la picaresca en general era una opción por el teatro popular era evidente en el mismo alegato que Fernán-Gómez escribía a propósito del estreno de la obra; casi un alegato también a favor de su propio teatro y su propia literatura:

“Lejos está la picaresca española, y por lo tanto la pretensión de este modesto escrito literario-teatral, del teatro poético que floreció a finales del pasado siglo y comienzos del que ya se despide. Lejos también de los experimentos de la llamada “vanguardia”, cuyo tinte intelectual es inevitable. Lejos del didactismo dogmático de Berthold Brecht y secuaces.

El género pintoresco, epistolar en su inicio con *Lazarillo de Tormes* y que en esta ocasión se pretende teatralizar, podría ser, si alguna vez se acertase a llevarlo a buen fin, un género teatral del pueblo y para el pueblo. En el que los personajes serían personas, y que nunca incurriría

---

<sup>217</sup> *Ibidem*, pág. 138.

en recursos de farsa -que podrían sentar tan bien a Molière-, ni en expresionismos muy a lo siglo XX, tan adecuados para dramaturgos de Alfred Jarry en adelante y para los hoy ya clásicos del teatro del absurdo.

Del hambre, de la pereza, del afán de medrar sin mucho esforzarse, de las heridas justa o injustamente recibidas, los pícaros y los autores de la picaresca, ya que no una fiesta, que eso es imposible, quisieron hacer una diversión, una fuente de risas, un gozo. Y eso mismo pretenden el autor y el director y los cómicos y los demás partícipes de este espectáculo con la colaboración principalísima de los espectadores.”

### **III. 4. EL ESCRITOR AUTOBIOGRÁFICO**

Bajo este epígrafe se incluyen los textos escritos y publicados por Fernando Fernán-Gómez como autobiográficos: su *Diario de Cinecittà* y sus memorias, *El tiempo amarillo*, aunque citaremos también, brevemente, las catorce poesías que componen *A Roma por algo*.

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

Tras la primera novela de Fernando Fernán-Gómez, *El vendedor de naranjas*, será el ámbito cinematográfico el que conozca de nuevo sus siguientes tentativas en el campo de las letras. Mientras cumple sus compromisos profesionales en Roma a principios de los años cincuenta, escribe el *Diario de Cinecittà*, un encargo de Manuel Suárez Caso para la *Revista Internacional de Cine*, y sus primeros y únicos poemas publicados hasta la fecha, *A Roma por algo*.

En el *Diario...* Fernando Fernán-Gómez se ceñía a cuestiones cinematográficas relacionadas con la película de G.W. Pabst en la que él intervenía (*La voce del silenzio*, 1952) y hacía referencia a diferentes vicisitudes sobre el rodaje y la gente que conoció y con la que trabajó durante su estancia en Roma. Quizá lo más interesante sean esos párrafos en los que Fernán-Gómez se detiene en reflexiones más personales, especialmente al expresar sus dudas,



la inseguridad que parece invadir su destino profesional, e incluso su propia vida. Reproduzcamos, aunque prolijo, el siguiente párrafo:

“Ya veo. Ya voy viendo en qué consiste el estado de ánimo de mi joven jesuíta [Marco Revere, el personaje interpretado por Fernán-Gómez]. Como siempre, le sucede lo mismo que a mí. Como le sucedía al seductor inventado por Diego Fabbri y al misógino *Capitán Veneno*. El joven jesuíta quiere abandonar el convento, pero no está muy seguro de quererlo. ¿No pienso yo lo mismo hace más de un año respecto a mi profesión y cada vez más intensamente? El joven jesuíta no comprende para qué sirve; sospecha que no sirve para nada. ¿Acaso no sospecho yo lo mismo cuando reflexiono sobre la estupidez de mi trabajo y la insulsez de mi vida cotidiana? ¿No he estado yo tentado, en estos últimos meses, a abandonarlo todo, incluso mi trabajo y mi familia? El jesuíta se siente incapacitado para el servicio que de él se espera, exactamente como me siento incapacitado yo. Pero piensa si esto no será una disculpa que le presente al demonio para incitarle a satisfacer su ansia de mundo. Yo entiendo muy bien lo que es eso. Y uno, en esa crisis, está en el centro del miedo, y es miedo lo que se siente al aceptar un nuevo contrato que le liga a la estupidez por dos interminables meses y es miedo lo que se siente cuando se rechaza el contrato. Y miedo cuando uno se cruza con la mirada familiar o cuando pasa por delante de un crucifijo o de la celda del Padre Superior. El joven asistente en crisis pregunta al Superior, que le exhorta a cumplir su misión: “¿Es una orden?” Y ¿no voy yo preguntando eso a todas mis cosas, a toda mi familia y a todos mis recuerdos?”.<sup>218</sup>

Dudas entre las que se revela también, cómo no, el escritor frustrado:

---

<sup>218</sup> F. Fernán-Gómez, “Diario de cinecittà”, *Revista Internacional del Cine*, núm. 6, (Noviembre, 1952), pág. 64.

“Cuando el año pasado estuve en Nueva York y me encontré encerrado en mi habitación del hotel, sin permiso de las autoridades norteamericanas para pasear por las calles y ver los escaparates, pensé que para lo único que aquella ocasión era buena era para escribir una bella carta a los amigos literatos del Café de Gijón. Eran seis horas largas de encierro y soledad. Por mi ventana se veía sólo un alto patio, geométrico y carbonizado que me recordaba mucho los grabados socialistas que hay en una enciclopedia que tenemos en casa. Yo no podía hacer nada, pero traté de hacer un poco de todo: me bañé en Nueva York, me afeité en Nueva York, me duché en Nueva York y lloré un poco frente al espejo en Nueva York. Luego comencé a escribir una bella carta. “Señor don José García Nieto. Café de Gijón. Madrid. Querido amigo.” Y no se me ocurrió nada más. Aquello que yo creía angustia quizá no era más que pena, o menos: fastidio. O una simple insatisfacción privada. No sé. La verdad es que Nueva York, la soledad, la clausura, no se me transformaban en palabras y me afirmé más en mi sospecha de que esto de escribir no es en mí más que una manía.”<sup>219</sup>

Paradójicamente, ésta es la misma actitud con la que el autor emprende la composición de *A Roma por algo*<sup>220</sup>. Cuando en 1984 Juan Tébar preguntó a Fernando Fernán-Gómez por qué no había vuelto a escribir poesía, la respuesta fue:

“Si la he vuelto a hacer ha sido de forma totalmente privada, y al juzgarla poco tiempo después nunca me ha parecido que tuviera la altura mínima para merecer publicarla. Tampoco la hubiese publicado

---

<sup>219</sup> Ibidem, pág. 65.

Dos días antes de dicha reflexión, en el texto correspondiente al 11 de junio de 1952, Fernán-Gómez ya había escrito en su diario: “*Tengo la impresión de que este diario no puede interesar a nadie...*”. *Idem*.

<sup>220</sup> Acerca del título, Fernando Fernán-Gómez comentó a Juan Tébar: “*Es una especie de paráfrasis de la célebre frase A ROMA POR TODO. Yo no iba “a por todo”... pero “algo” sí quería...*”. *Fernando Fernán-Gómez, escritor...*, cit., pág. 85.

aunque hubiese tenido esa altura, porque aquella vez fue sólo porque iba a la tertulia y porque esa revista, que dirigía García Nieto [*Poesía Española*], se hacía prácticamente en esa tertulia...”<sup>221</sup>

Lo dilatado de la estancia en la capital italiana lo sumió en un sentimiento de nostalgia, de soledad, evidente tanto en el *Diario...* como en estos catorce poemas escritos desde el barrio romano de Parioli. Poemas evocadores de la vieja Roma (“Roma”, “Parioli”, “Amanecer en Parioli”, “El recuerdo”, “El retorno”), dedicados a su hijo (“El milagro”), a su abuela doña Carola (“Recuerdo”), pero, sobre todo, invadidos por la melancolía:

“¡Qué pena saber que el cielo  
está vacío!  
¡Qué pena que los amigos  
estén tan lejos!  
Y que detrás de esas paredes  
se hable el italiano.  
Y que las bellas mujeres  
no se adornen para mí.”<sup>222</sup>

En los últimos versos de “La canción” escribía:

“¿A quién cantar cuando amanece?  
A ti, claro, soledad,  
con tus ojos transparentes.”<sup>223</sup>

Poemas entre los que de nuevo es posible encontrar en el recuerdo el mejor motivo de inspiración:

---

<sup>221</sup> *Ibidem*, págs. 86-87.

<sup>222</sup> “Pena”. *A Roma...*, ed. cit., pág. 13.

<sup>223</sup> *Ibidem*, pág. 22.

“Se me viene España de pronto como un río,  
y mi calle,  
y mi barrio,  
y mi muriente juventud,  
y mi irremediablemente cercana infancia.  
Me entran por la desesperanzada ventana  
de mi soledad,  
como un río,  
como un río que se desaborda  
en esta ciudad desconocida.”<sup>224</sup>

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

Fernando Fernán-Gómez dedica muchas páginas de sus memorias a preguntarse si debía o no haberlas escrito, si su vida reunía el interés suficiente como para despertar la curiosidad del lector y, por tanto, para ser relatada públicamente. De hecho, existe todo un capítulo, el IV, en el que el autor expone muy por extenso todas estas inquietudes sobre la composición del texto e, indirectamente, sobre el género autobiográfico.

Como él mismo confiesa, es ya una vez iniciado el trabajo cuando empieza a planteársele la duda de que, posiblemente, se ha precipitado, según sus propias palabras, “*al proponerme llevar a cabo algo que en realidad no sabía lo que era*”:

“La idea de plagiar una autobiografía es totalmente descabellada, entre superrealista y borgiana; y aunque ha pasado por mi imaginación, la he aceptado como posible tema para un cuento fantástico, pero no como ayuda en este trabajo. Por ello no siento rubor cuando confieso que al enfrentarme con la preparación y posterior redacción de estas páginas he leído, o releído, unos cuantos libros de memorias de otras personas. Me siento libre de sospechas.”<sup>225</sup>

---

<sup>224</sup> *Ibidem*, pág. 23.

<sup>225</sup> *El tiempo...*, I, pág. 77.

En lo sucesivo, las citas textuales de las memorias irán acompañadas únicamente del número de página, de acuerdo con la citada edición.

Suspendió entonces la redacción de las memorias, y se dedicó a leer y releer algunos libros del género: *Mi vida*, de Giambattista Vico; *Mi vida*, de Diego de Torres Villarroel; *Poesía y verdad*, de Goethe; *Mis recuerdos*, de Massimo d'Azeglio; las “autobiografías” de Stuart Mill, Chesterton y Charles Chaplin; *Confieso que he vivido*, de Pablo Neruda; las “memorias” de Casanova, Fouché y Azaña; *Años de penitencia*, de Carlos Barral; *Mi vida*, de Ingrid Bergman; *A libro abierto*, de John Huston; *Coto vedado*, de Juan Goytisolo; *Memorias*, de Alec Guinness; *Bailando en la luz y Lo que sé de mí*, de Shirley McLaine; *Memorias de una estrella*, de Pola Negri; *Lauren Bacall, por sí misma*; *Confesiones de un actor*, de Laurence Olivier.

La primera clasificación que se le ocurrió fue agrupar a todas estas personas en ricos y pobres, de forma que tan sólo Giambattista Vico, Diego de Torres Villarroel, Charles Chaplin y Pablo Neruda quedaron incluidos en la segunda lista, compartiendo sus orígenes humildes. De ellos cuatro, únicamente el pensador italiano jamás conseguiría salir de la pobreza. El resto de los textos autobiográficos habían sido escritos, pues, por triunfadores, por ricos de cuna y por los que consiguieron serlo con el paso de los años.

Ante este cúmulo de datos, la pregunta de Fernán-Gómez era la siguiente: “¿Tendría lectores la autobiografía de un hombre que no fuera un triunfador?”:

“Puede tenerlos, indudablemente, la de un fracasado -a la cabeza de la inacabable lista podemos poner a Napoleón Bonaparte-, siempre que antes de su fracaso haya conocido la gloria. Pero las memorias de un hombre corriente, más bien pobre, que no haya salido de la pobreza, ¿se han publicado alguna vez? (I, pág. 85)

Una reflexión que le servía para, seguidamente, plantear respecto a sí mismo:

“¿Soy un triunfador? ¿Soy un fracasado? ¿Puede interesar a alguien la vida de un hombre que nació hijo de cómicos y que al llegar a la edad de la jubilación sigue siendo eso, un cómico? En la segunda mitad de este siglo un actor que sólo muy excepcionalmente ha salido de su país -un país pobre y aislado como España-, aunque en él haya obtenido elogios, beneplácitos y galardones, ¿no es un fracasado? ¿O es un

triunfador porque el cuarto de estar en que se desarrolló buena parte de su infancia medía seis metros cuadrados y el de ahora mide ochenta? Es necesario o, por lo menos, muy conveniente, al poner manos a la obra, saber si va a ser lamentosa como la de Giambattista Vico o exultante como casi la de todos los demás. Pero la respuesta a la cuestión no es fácil. Casi podría afirmarse que vale la pena realizar el trabajo para que éste pueda ser una indagación que nos ayude a resolver la duda.” (I, pág. 85)

La modestia de Fernán-Gómez ya no nos coge por sorpresa, y aunque considera que fue decisiva para la redacción de sus memorias el libro *Memorias de un hombre sin importancia* (un regalo de José Luis García Sánchez aproximadamente un año antes de la publicación de *El tiempo amarillo*), debemos pensar también que en este caso nuestro autor no se limita a rechazar elogios que considera desmedidos o a empeñarse en convertirlos en alabanzas colectivas, porque lo que está haciendo no es redactar sólo su propia vida, la del reconocidísimo actor Fernando Fernán-Gómez, sino la de un cómico español que, como tantos otros, ha dedicado más de la mitad de la vida a su trabajo, y que compara su éxito -y su vida con la de otros grandes maestros de la escena mundial:

“Nosotros, los actores, como los pintores, los músicos, luchamos durante años y años, esperamos, aprendemos, realizamos trabajos secundarios que se nos antojan insuficientes, hasta que un día a los más afortunados les -o nos- llega el éxito. Otros lo siguen esperando durante toda su vida. Lo singular de la situación de los actores afortunados en España es que después de alcanzado lo que en apariencia es el éxito, nos vemos obligados a seguir esperándolo. Esta situación podría ser la razón suficiente para no llevar a cabo esta autobiografía, puesto que las memorias de los que no han logrado triunfar no parece que le interesen a nadie. Pero, por otro lado, quizás no sería del todo erróneo pensar que en esa situación de permanente espera pueda consistir su peculiaridad, su interés o una mayor emoción del relato. En fin, ya metido en faena, me conviene aceptar este segundo supuesto.” (I, pág. 88)

*El tiempo amarillo* no podía ser una simple autobiografía ya que su autor ofrece el relato de su vida, con todas sus circunstancias, su historia, sus compañeros de viaje, a todos los cómicos que, como él mismo, tratan de averiguar si el éxito existe realmente, o si es tan sólo una cruel invención creada para las grandes estrellas hollywoodienses:

“Si las autobiografías que se publican son casi siempre -recordemos la excepción de Giambattista Vico- biografías de triunfadores, y en España, en el mundo del cine y el teatro, no existe esa clasificación de una manera categórica, los lectores y yo habremos de afrontar la autobiografía de un profesional que no refiere las diversas etapas que le condujeron al éxito ni cómo éste hizo posibles sus trabajos posteriores y le situó en una de las capas más altas de la sociedad, sino que indaga qué es el éxito, trata de comprobar si existe en realidad o si no es más que una fantasmagoría y, en última instancia, intenta averiguar si él lo ha obtenido o si en el momento de poner fin a este trabajo está a punto de obtenerlo o debe renunciar a él definitivamente.” (I, pág. 88)

Éste es un proyecto que Fernán-Gómez llevaba en mente desde hacía mucho tiempo -él mismo recuerda haber tomado las primeras notas para la redacción de sus memorias en 1946 (I, pág. 58)- aunque lo iría postergando porque su idea era escribirlo a partir de los cincuenta años. En una entrevista concedida a Soledad Alameda para *El País Semanal*, comentaba:

“Desde que tenía más o menos treinta años pensé que podía ser interesante para unos determinados lectores que yo escribiera mi vida. Pensé entonces que terminaría haciéndolo a los cincuenta años. Era por creer que a esa edad podría explicar cómo es la vida de un triunfador, de una persona de éxito en la rama del espectáculo. Existían numerosos ejemplos de autobiografías, todas ellas de triunfadores, como es lógico, y yo, a los treinta, pensaba que, pasados unos años, podría interesar a los lectores por lo que yo creo que les interesa de las autobiografías: saber de qué medio se ha valido el autor o en qué medida le ha ayudado

el azar para alcanzar ese éxito que casi todo el mundo sueña. Lo que ocurre es que yo, en vez de escribir mis memorias a los cincuenta, lo fui prolongando por esa duda que tú señalas, por la inseguridad. Porque tenía la duda de si yo era o no una persona de éxito y si, por tanto, mi biografía tendría interés.<sup>226</sup>

Si finalmente Fernán-Gómez decide enfrentar la tarea pasados los sesenta (la obra se publica ya en 1990), es, no por haber encontrado el estímulo suficiente, por hallarse “*en la cumbre de toda buena fortuna*”, sino, sencillamente, por una necesidad imperiosa de recordar que se ha ido acrecentando con el paso de los años, y que el autor satisface cada vez más a través de la escritura, de la literatura:

“Los recovecos de la memoria y de la desmemoria son inescrutables y todo lo que no recordamos es como si no hubiera sucedido. Quizás deberían todas las personas tener en determinado momento de su vida una necesidad tan acuciante de rememorarla como ésta que tengo yo ahora, para que la vida no fuera pareciendo momento a momento a una muerte.” (II, pág. 38)

Por otra parte, también comentábamos que este mismo capítulo, titulado “Vidas paralelas”, planteaba la esencia de un problema teórico que el autor irá desarrollando a lo largo de toda la obra.

Al citar la clasificación de los autores de autobiografías entre pobres y ricos, Fernán-Gómez reconocía que su excesiva afición a la riqueza, al lujo, a la buena vida, no era precisamente una actitud de la que enorgullecerse, al contrario, y que dicha confesión no le había resultado nada fácil, pero que casi la consideraba un deber desde el mismo momento en que aceptó el compromiso de contar su propia vida:

“Bien sé que esta obsesiva afición a la riqueza, despertada a tan temprana edad, y rayana con la envidia mala, no es algo de lo que deba

---

<sup>226</sup> “Fernando Fernán-Gómez. La vida por delante”, *El País Semanal*, 2.IV.1990.



enorgullecerme, y si la consigno es porque el enfrentarse a unas memorias obliga a una relativa sinceridad. Aunque sean triviales como éstas, y no se acerquen a “confesiones”, si no son más verdaderas que una simple conversación de sociedad, si no se trasluce que en ellas el autor está dispuesto a decir de vez en cuando algo que no estaría dispuesto a decir a todo el mundo en su trato cotidiano, poco derecho tiene el que las escribe a reclamar la atención del lector.” (I, pág. 79)

¿Qué grado de verdad está dispuesto a otorgar el autor? Desde el momento que decide escribir unas memorias y no una autobiografía propiamente dicha, está desviando el punto de atención, ampliando el cuadro de mira, pues “*las memorias se constituyen en unas galerías parlantes en las que el autor, además de retratarse a sí mismo, pone en acción a los personajes que le rodean, [...] con el fin de que su propia historia sea comprendida y explicada mejor por aproximación a la Historia*”<sup>227</sup>:

“He aquí la clave de las memorias: dar cuenta del *uno en los demás*, del *yo y lo que sucede*. Todo consiste en cambiar el objetivo de la cámara de filmación, en pasar de un primer plano de introspección subjetivista a una panorámica más amplia en la que tengan cabida tanto los demás hombres que conviven con el que se confiesa como los ámbitos sociales en los que éste se *articula*.”<sup>228</sup>

En lo que respecta a su propia vida, desde un principio el autor plantea el relato como “*recuerdo de recuerdos*” (I, págs. 89 y 141), y en ocasiones subyace la duda sobre la veracidad de alguno de los hechos narrados, a los que se considera más divagaciones rayanas en la invención o la sugestión que acontecimientos ocurridos realmente:

---

<sup>227</sup> José Romera Castillo, “La literatura, signo autobiográfico”, en *La literatura como signo*, Madrid, Playor, 1981, pág. 43.

<sup>228</sup> *Ibidem*, pág. 40.

“...Recuerdo de aquella época que una niña con la que solía jugar en la escalera que bajaba al sótano, la hija de la portera, me gustaba muchísimo. Años después la evocaba con el nombre de Lucía. Siempre vestida de negro y con los ojos muy oscuros, pero sospecho que todo esto era una invención.” (I, pág. 142)<sup>229</sup>

Acerca de “La batalla de Madrid”, en plena Guerra Civil, comenta:

“En aquella época había traidores y leales; lo mismo ocurre ahora con los recuerdos, los sé. ¿Cuáles son fieles? ¿Cuáles me hacen traición? ¿Es o no es cierto que un tanque de los facciosos perdió el rumbo y llegó hasta la calle de Bravo Murillo, a doscientos metros de nuestra casa? Tendría que haber atravesado la Ciudad Universitaria, el Caño Gordo y el Campo de las Calaveras, donde íbamos a jugar los chicos del barrio meses atrás. ¿Lo soñé? ¿Sucedió realmente? ¿O es también una traición de la memoria? (I, pág. 205)

Suele suceder asimismo que limite el compromiso con el lector:

“...Al llegar a este punto debo relatar un episodio que he reconstruido posteriormente sobre la base de retazos de un lado y de otro, frases cazadas al vuelo, conversaciones medio secretas, y de cuya veracidad, por tanto, no puedo responder. Tengo a mi favor la ventaja de que a nadie puede importarle que fuera tal como lo cuento o de distinta manera.” (pág. 115)

O en este otro párrafo:

“Por suerte, el compromiso que me he trazado no me obliga a la precisión y la objetividad exigibles a los historiadores, labor, además,

---

<sup>229</sup> Recordemos que Luisito, el joven protagonista de *Las bicicletas...*, también se sentía atraído por Maluli, la hija de la casera.

para la que no estoy capacitado. Mi propósito, por el momento, es evocar algunas fugaces, ya muy desvanecidas, imágenes de aquellos años de muerte y disparate.” (pág. 183)

Pero la simple llamada de atención cuando duda de la veracidad del relato apoya, sin duda, su sinceridad y el serio compromiso adquirido con el lector, además de confirmar la gran labor de documentación con que ha sido abordado el trabajo.

Tan sólo en un punto no transige el autor, y es en incluir un capítulo sobre su vida sentimental, a lo que le induce, según confiesa, *“la cobardía, los límites de mi sinceridad y el pudor, un pudor desmedido, incontrolable por mí mismo”*:

“Sí he estado preparado desde hace mucho tiempo para hacer pública confesión de mis defectos, de mis vicios, pero no para divulgar mis desgracias, y en especial mis desgracias causadas por otras personas, por las mujeres, en el juego del amor. Envidia y admiro esa disposición, esa facilidad para descubrirse y descubrir a otros, que yo no poseo.” (I, pág. 370)

Lo cierto es que este tipo de confesiones hubiera sido totalmente incongruente en una persona tan respetuosa como Fernán-Gómez y, al mismo tiempo, tampoco hubiera sido coherente con el tono general de las memorias. Lo que las mujeres influyeron en su vida profesional -que fue mucho- está debidamente referido en el relato, y eso es lo único imprescindible para conocer los veleidosos caminos del triunfo y lo caprichoso de la fortuna.

En lo que respecta a “lo otro y los demás”, a los personajes y las circunstancias que le han rodeado, Fernán-Gómez les otorga la importancia que merecen desde el momento en que, como hemos dicho, opta por las memorias y no por la autobiografía. Consideradas un subgénero de la literatura íntima, las memorias estarían, de hecho, más acordes con su propia concepción del mundo, con el relativismo y el perspectivismo con que Fernán-Gómez analiza la realidad -tan alejado del puro egocentrismo- que con lo que Romera Castillo ha definido como la absoluta introspección subjetivista de la autobiografía. En las memorias, las circunstancias y el azar se erigen también en impulsos del destino y de la vida del hombre, contribuyendo a una visión escéptica y desengañada de la realidad.

La única intención que puede tener Fernán-Gómez para hacernos dudar de su propia vida, de lo trivial y desenfadado de sus confesiones es confundirnos. Ya sabemos que como actor y especialmente como autor ha hecho de sí mismo un personaje, ocultándose tras una máscara que la crítica ha luchado por desvelar, por reconocer y hacer visible y significativa en todas sus contradicciones. Sin embargo, Fernán-Gómez ha sido, al mismo tiempo, un autor-actor que ha creado siempre desde sí mismo (cómo no pensar también en un escritor como Juan Marsé), que incluso ha convertido la memoria, el recuerdo, en parte decisiva del proceso creativo. De ahí que, al final, se decante por contar “abiertamente” su propia vida en un género testimonial, pero que lo haga con la suficiente picardía como para incluir un posible elemento de ficcionalidad. Así pues, en las memorias el autor mantiene asimismo un impreciso límite entre la verdad y la mentira, entre los sueños y la realidad, porque es el único modo de recordar y también la sola manera de conservar la propia libertad, y, con ella, el respeto que nos debemos tanto a nosotros mismos como a los demás.