

**LA MADRAZA**  
CENTRO DE CULTURA  
CONTEMPORÁNEA

—  
ÁREA DE CINE Y AUDIOVISUAL



**UNIVERSIDAD  
DE GRANADA**



**NOVIEMBRE 2021**

**UN ROSTRO EN LA PANTALLA (VI):**

# **FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ (1ª PARTE)**

**(EN EL CENTENARIO DE SU NACIMIENTO)**

ORGANIZA

CINECLUB UNIVERSITARIO/  
AULA DE CINE



EN  
**LA CAPILLA**  
 entrarán ver-  
 ras obras de  
 en muebles,  
 ros, manto,  
 porcelanas,  
 Al mismo  
 po que po-  
 vender cuan-  
 lesee con la  
 ridad que e-  
 lará satisfecho  
 ntezuelas, 14

**tares**  
 A GRANADA.  
 Inserta en el  
 o del Ejército  
 o el Gobierno  
 comandante de  
 Rodríguez Leal.

**Avisos**  
 ra con un apa-  
 R BAYOS X.



## El Cine - Club celebró su primera sesión

\* En los locales del Allatar, el Cine-Club de Granada celebró su primera sesión, en la mañana de ayer, con asistencia de numerosos aficionados. Se presentaron dos documentales: «Bajo cielos enemigos», de largo metraje y en technicolor, presentado por el Departamento de Guerra de los Estados Unidos, película dirigida por William Wyler. El documental, interesantísimo, nos mostró los esfuerzos de la aviación norteamericana en la lucha contra Alemania. Una formación de fortalezas volantes desde su despegue en el aeródromo británico hasta su regreso después de su misión bélica. Admirablemente observadas todas las incidencias, el «film» es interesantísimo. Se presentó después otro documental, «La peste alada», en el que, en forma cómica, Walt Disney hace una enseñanza magnífica de la lucha contra la malaria y los mosquitos que son los propagadores de esta fiebre.

La segunda parte es la película de largo metraje «Un asesino entre nosotros», cinta alemana en la que el principal protagonista es Peter Lorre. Sirve para poner de manifiesto la evolución de los gustos y preferencias de los espectadores, que no toman en serio lo que hace nada más que 15 años era un terrorífico drama.

Muy interesante, en resumen, esta primera sesión del Cine-Club de Granada.

imposible el  
 mero de es  
 han sido te  
 corruptos d  
 cias a todos  
 Igualemen  
 muy noble  
 sús que tu  
 en reverenc  
 a todos los  
 mente a la  
 lesianos, Te  
 gios de er  
 que no cit  
 han acudid  
 nuestros ac  
 Rendidas  
 granadina,  
 parroquiale  
 tísimas aut  
 muy especi  
 cuelas Norm  
 entusiasmo,  
 veterana A  
 rio, tan ca  
 dos  
 No quise  
 mos colabo  
 tiguos Alun  
 día de este  
 ron el hon  
 líquulas a n  
 lo hicieron  
 Gracias a  
 molesto si  
 La Escue  
 Escuela Pie  
 ble recuerd  
 comunicado  
 Roma.  
 Y, junta  
 agradecimie  
 modo espec  
 Que se a  
 res esta de  
 que estudie  
 gía y, lo q  
 practiquen.  
 más que ul  
 colaborar d  
 gelizadora  
 la Santa Ig  
 Gracias a  
 que han ve  
 que se ha  
 nas para d  
 dre. Tambié  
 tiene que e  
 turado de  
 A todos:

*La noticia de la primera sesión del Cineclub de Granada*  
 Periódico "Ideal", miércoles 2 de febrero de 1949.

El CINECLUB UNIVERSITARIO se crea en 1949 con el nombre de "Cineclub de Granada".  
 Será en 1953 cuando pase a llamarse con su actual denominación.

Así pues en este curso 2021-2022, cumplimos 68 (72) años.

NOVIEMBRE 2021

**UN ROSTRO EN LA PANTALLA (VI):  
FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ  
(1ª parte)**

**(en el centenario de su nacimiento)**

**Martes 9 / Tuesday 9<sup>th</sup>**

**EL DESTINO SE DISCULPA** [ 85 min. ]

(España, 1945) José Luis Sáenz de Heredia

v.e. / OV film

**Viernes 12 / Friday 12<sup>th</sup>**

**DOMINGO DE CARNAVAL** [ 80 min. ]

(España, 1945) Edgar Neville

v.e. / OV film

**Martes 16 / Tuesday 16<sup>th</sup>**

**EMBRUJO** [ 70 min. ]

(España, 1947) Carlos Serrano de Osma

v.e. / OV film

**Viernes 19 / Friday 19<sup>th</sup>**

**VIDA EN SOMBRAS** [ 85 min. ]

(España, 1948) Llorenç Llobet-Gràcia

v.e. / OV film

*Con nuestro agradecimiento por su colaboración a*



**Martes 23 / Tuesday 23<sup>th</sup>**

**EL ÚLTIMO CABALLO** [ 75 min. ]

(España, 1950) Edgar Neville

v.e. / OV film

NOVEMBER 2021

**A FACE ON THE SCREEN  
(VI):  
FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ  
(part 1)  
(100 years since his birth)**

Todas las proyecciones son a las 21 H en la  
SALA MÁXIMA del ESPACIO  
V CENTENARIO (Av. de Madrid).

**ENTRADA LIBRE HASTA COMPLETAR AFORO**

*All projections at the Assembly Hall  
in the Espacio V Centenario (Av. de Madrid).  
FREE ADMISIÓN UP TO FULL ROOM*

---

EN ESTA SALA Y DURANTE LAS PROYECCIONES:

- NO ESTÁ PERMITIDO COMER NI HACER USO DE DISPOSITIVOS MÓVILES.
- ES OBLIGATORIO EL USO DE LA MASCARILLA EN TODO MOMENTO.

LOS ESPECTADORES PODRÁN ACCEDER A LA MISMA  
DESDE 45 MINUTOS ANTES DEL INICIO DE CADA SESIÓN.  
OS AGRADECEMOS MUCHO VUESTRA COLABORACIÓN.

EL USO DE LAS IMÁGENES DE ESTE CUADERNO SE  
HACE EXCLUSIVAMENTE CON FINES DIVULGATIVOS







Jda FERNAN  
GOMEZ



*Handwritten signature in cursive script, likely reading 'Fernando Gómez', written across the bottom of the portrait.*



*“De definirme, yo me considero fundamentalmente actor. Es como si lo fuera de nacimiento, por alguna razón biológica, y por esa tendencia secreta que tienen casi todos los hombres a la repetición, al poder vivir varias vidas, a poder ser muchas personas distintas (...).*

*(...) [Juan Bonafé] era el actor que más admiraba en aquella época, yo debía tener 17 años, era recién terminada la guerra. Me dijo exactamente: “piénseselo usted bien, porque con esa estatura, con esa cara y con este color de pelo, veo muy difícil que pueda colocarse en este oficio”. Lo singular de aquello era que yo era de cara, no de color de pelo, pero de todo lo demás que él había dicho muy parecido a él. En esto vi yo una de las primeras pruebas de esto que se ha comentado siempre de la vanidad del actor, porque él con aquello lo que quería decirme en realidad era que tendría usted que tener un talento como el mío para poder llegar al puesto de primer actor. (...) Aquello no me desanimó, porque en parte es que yo estaba de acuerdo con él. A mí me gustaba mucho el oficio de actor entonces, pero me gustaba mucho más el de cine que el de teatro. Como es natural yo era un gran admirador, en aquella edad, del cine americano, y yo a lo que quería llegar era a actor, pero a primer actor, actor protagonista, y protagonista de películas, y en realidad, aunque no me daba cuenta, quería llegar a ser protagonista de películas americanas. Y yo veía que los protagonistas de las películas americanas, que entonces como muy bien sabes tú, el rey, el llamado rey en Hollywood era Clark Gable, pues no se parecían absolutamente nada a mí. Una cosa que luego me sorprendió fue ver que siendo en EE.UU. casi todos morenos, se distinguía mucho Van Johnson porque era rubio, y a mí esto me chocó, porque luego ya cuando yo llevaba tres, cuatro años de cine me hice esta reflexión: es curioso, todos tienen un físico extraordinario para hacer películas de toreros, porque claro, lo mismo Clark Gable que Robert Taylor que Robert Montgomery, todos, todos eran señores muy guapos, con aspecto muy de macho, que decían ellos allí, y desde luego morenos y de pelo negro. Entonces claro, yo veía muy difícil este inicio de carrera mía y estaba muy de acuerdo con lo que me decía don Juan Bonafé, que con aquel aspecto, siendo feo, siendo además en la media de estatura de los españoles de entonces demasiado alto, era más alto que los demás actores, era más alto, bastante más alto que las demás actrices, y estaba de acuerdo con él. O sea, aquello en realidad me desanimó, pero no tenía más remedio que seguir en el oficio (...).*

*(...) Lo único que me preocupaba en mi trabajo era actuar de manera muy natural, sobre todo desde que interpreté con Raffaello Matarazzo **Empezó en boda**.*

*Un día, no hablando de ninguna escena en concreto, de ningún momento de mi personaje, sino del trabajo en general, aquel hombre me dijo algo así: “usted es un buen actor. Muy buen actor, en relación con su edad. Veintitres años para un oficio tan difícil como el suyo no son nada. Pero tiene usted un defecto: ha visto muchas películas*



americanas. Se esfuerza usted en imitar a los actores americanos. Se le nota el esfuerzo. Y además no consigue usted parecer uno de los españoles que yo veo por la calle en estos meses que llevo aquí. Sus dotes de observación debe aplicarlas a la realidad española y no a las películas americanas”. *Quizás nunca he recibido un consejo mejor (...) Yo recibí una lección y traté de aplicarla, aunque, llegar a entenderla del todo, no la comprendí hasta dos o tres años después, cuando comencé a conocer el cine neorrealista italiano, en el que sus actores actuarían bien o mal, pero en todo caso, sin ninguna influencia en su comportamiento externo de los actores norteamericanos (...).*

Desde niño supo que quería ser actor, o al menos desde los siete u ocho años en que decidió recitar un verso tal como lo había hecho un compañero de colegio. Sintió envidia y fascinación por aquel éxito. Su madre y su abuela<sup>1</sup> se empeñaban en buscarle destino más tranquilo, pero él, a pesar de su delgadez, de su nariz rara y del tono pelirrojo de su pelo, es decir, con un físico tan poco apto para la galanura cinematográfica,

---

<sup>1</sup> “Yo quisiera que te hicieras popular lo antes posible. Estudia bien la mímica y no abandones tu porte de buena figura. Cuidate lo mejor que puedas, y a vivir y a hacerse célebre. Cuida la ropa, que cuesta muy cara, y procura que las mariposas que anden queriendo libar en tu persona no te metan en el melonar y caigas en lo vulgar. Que sigas subiendo y administrándote bien para bien de todos.” **El tiempo amarillo**, Fernando Fernán-Gómez.

veía con mayor claridad que ellas que en el escenario y en el cine estaba su futuro. Especialmente en el cine. Ya había visto por su madre, la actriz Carola Fernán-Gómez, lo que significaban las giras, los teatros malolientes, las pensiones frías, el poco sueldo, la eterna esperanza de debutar en Madrid o de encontrar una compañía estable... El cine parecía otra cosa. Había niños geniales en él, como su admirado Jackie Cooper en **La isla del tesoro** (Víctor Fleming, 1934) y a él quería parecerse.

Teatro ya había hecho en el colegio, como aficionado, y luego en la escuela de arte dramático de la C.N.T.<sup>2</sup>: a los doce años había actuado ya como profesional en “El

---

*2 “Cuando me preguntan dónde aprendí el oficio lo digo, pero nunca nadie me ha pedido que amplíe datos sobre ello. Hoy puede quedar un poco raro explicar qué era la escuela de actores de la C.N.T. durante la guerra, a causa del sentido que hoy tienen tales siglas. Pero el hecho de que existiera una escuela de actores de la C.N.T. en el Madrid cercado no tiene mayor significación que la que hubiera tenido el que el sindicato vertical franquista hubiese creado otra escuela similar en la posguerra. En el caso de la C.N.T., y en aquella época, resultaba normal y corriente que organizaran esa escuela. Téngase en cuenta que la C.N.T. era un sindicato apolítico, bastante implantado, y que para pertenecer a él no había que explicar nada, siempre y cuando se demostrara que se trabajaba efectivamente en aquello para lo que se solicitaba el carnet. Es por ello por lo que, desde el lado de comunistas y socialistas, se acusó a la central anarcosindicalista de ser refugio de derechistas y fascistas camuflados. Y debo decir que tenían razón. Verás; esa escuela, que tenía un nombre genérico, no sé si “Escuela dramática”, y que pertenecía a un sindicato que tenía unas siglas larguísimas que no recuerdo [S.U.I.C.E.P., Sindicato Único de la Industria Cinematográfica y del Espectáculo Público, organismo que en 1938 ya se llamaba F.R.I.E.P., Federación Regional de la Industria del Espectáculo Público], estaba dirigida por Valentín de Pedro, un escritor sindicalista de origen argentino que había dirigido la colección de teatro llamada “La Farsa” y que había estrenado un par de comedias; con él trabajaba una catalana llamada María Boixader, también anarquista, que dirigía los ensayos. Y salvo estos dos, los restantes profesores eran derechistas emboscados. Pero no quintacolumnistas, que estos sí ejercían activamente de fascistas, sino gente más o menos indiferente. Por ejemplo, el decorador Manuel Comba, la actriz Carmen Seco, una profesora de baile, una cantaoira de flamenco, quienes buscaron acomodo en aquella escuela, ya que en esa época si no garantizabas que estabas trabajando no solo no comías sino que ni siquiera te dejaban salir a la calle. Por tanto, la tal escuela no manifestaba, ni nosotros en nuestra convivencia tampoco, la más mínima tendencia política. Y es que fuera de casa no se solía hablar de estas cosas, porque todos te iban a decir que eran rojos, claro, pero no sabías si estabas hablando con un espía de Franco o con un cura... Curioso..., este silencio se prolonga en los años cuarenta, aunque en diferente sentido; solo en la tertulia del Café Gijón se alude a esas cosas, que si tal había sido comunista, aunque no se hablara de ello; esto fue para mí una sorpresa porque en el Madrid de la posguerra todo el mundo estaba calladísimo, salvo los que desfilaban... Pero volviendo a la escuela de la C.N.T., si nosotros no exhibíamos politización alguna, si la había en cuanto a la programación, aunque tampoco en los textos que estudiábamos: Campoamor, Muñoz Seca, los Quintero. En todo caso, era una escuela como no ha habido ninguna mejor en Madrid; como los señores de la C.N.T. se habían incautado de todo el edificio del teatro Alcázar, dejaron el teatro para las representaciones normales, y el resto del inmueble se utilizaba para dar clases; allí se estudiaba lo mismo danza moderna que zarzuela, canción ligera que ópera. Y además, había otros dos pequeños teatrillos en funcionamiento: lo que era la discoteca “Alcalá 20”, y un sotanillo que da a la calle trasera, donde estudiábamos los menores de dieciséis años; en el otro dábamos funciones dominicales los mayores, funciones misceláneas, con obritas en un acto. Lamentablemente, solo pude acudir a esta escuela poco más de año y medio, ya que*



padrón municipal”, de Vital Aza. Pero el cine era algo extraordinario, donde parecía que todos vivían rodeados de más lujo, de mayor fantasía y donde las escenas eróticas lucían de una libertad que no podía imaginarse en la vida cotidiana. Y eso era lo más importante.

Porque a Fernando -él siempre lo dice medio en serio medio en broma- le interesaba y le interesa el mundo del espectáculo como medio para conseguir dos objetivos fundamentales: el éxito, es decir, dinero, fama y privilegios y, por otro lado, mujeres fascinantes, aventuras amorosas que sólo entre artistas parecen posibles.

Lo tenía decidido: sería actor. Y no le fue difícil enrolarse en compañías teatrales durante los tres años de la guerra civil. En aquel Madrid resistente, las bombas y el hambre no impedían, sino al contrario, que los cines y los teatros se llenaran de público, sedientos todos de entretenimiento, de algo de risa y de esperanza. Eran muchos los actores jóvenes que debieron ir al frente y había que sustituirlos. Fernando hizo de comparsa, dijo frases cortas en algunos dramas y siguió con intervenciones mayores en comedietas o revistas musicales. El resto se fue haciendo deprisa y, al acabar la guerra comenzó a figurar con frecuencia en los repartos del cine español.

---

*tuve que compatibilizarla con mi trabajo profesional en el teatro, en una compañía de vaudeville en donde todos eran mayores que yo, tenía que decir dos frases y estar toda la tarde, totalmente desvinculado de mis compañeros de la escuela. Horroroso; creo que de ello deriva mi poco amor a trabajar regularmente en un escenario. La escuela aquella de que hemos hablado me encantaba; es una de las mejores experiencias que he tenido en mi vida profesional”.*

Seguía siendo raro, con un cuerpo desgarbado, enclenque, sin ese porte marcial que caracterizó a las figuras del cine de la posguerra, Alfredo Mayo especialmente, o Rafael Durán, tan redicho, o Jorge Mistral, que parecía un galán del cine americano, o algo más tarde Paco Rabal, también muy apuesto y con un acento golfo que lo hacía más carismático...

Fernando no correspondía tampoco al tipo del gracioso, como José Isbert o Antonio Riquelme o, luego, Tony Leblanc, y no parecía valer para esos personajes de sainete que representan al pueblo inculto pero inteligente como lo hacía, por ejemplo, el veterano Miguel Ligeró. Hasta uno de sus primeros maestros, Juan Bonafé le había aconsejado que se retirara: *“Con ese tipo que usted tiene, con esa estatura y ese pelo, es mejor que se dedique usted a otra cosa porque de esto no comerá nunca”*.

El aspecto físico de Fernán-Gómez estaba y ha estado siempre fuera de la moda. Le vistieron de esqueleto en uno de sus primeros trabajos en teatro y le dieron un papel de turista despistado en su primera película. Como si no le vieran para personajes cotidianos y algo más verosímiles, Jardiel Poncela llegó incluso a escribir para él el personaje de *“El Pelirrojo”* de *“Los ladrones somos gente honrada”*, en su estreno teatral, porque le encontró con un *“físico peculiar”*.<sup>3</sup>

---

*3“No, no, no fue eso. Voy a ver si cuento la historia muy cortita, porque no es demasiado interesante y está un poco equivocada, incluso en las memorias de Jardiel. En aquella época no era sorprendente que se empezara a montar y a ensayar una obra sin que estuviera terminada. Nosotros empezamos a ensayar, a poner en escena, esta obra, “Los ladrones somos gente honrada”, cuando no había más que el primer acto. Estaba escrito el prólogo y el primer acto. En el primer acto a mí se me dio un papel de un policía que se llamaba, recuerdo, Menéndez, el policía Menéndez, y el policía Menéndez estaba muy de acuerdo con mi categoría entonces en el teatro y en aquella compañía, que era el penúltimo de la compañía y se me dio este papel del policía Menéndez que tenía dos frases en la obra, recuerdo que eran casi al final del primer acto. Entonces, Jardiel notó mi desconuelo porque ya había manifestado mi admiración hacia mí en dos obras anteriores y me dijo: “no te asustes Fernando, chatito”, así llamaba él a todo el mundo. “No te asustes, chatito, que en el segundo acto”, lo estaba escribiendo en ese momento, “este papel está creciendo algo”. Bueno, cuando entregó el segundo acto, aquel papel había crecido tanto, el policía Menéndez, que en realidad era como el protagonista de este segundo acto, y tenía sobre todo a su cargo la escena final, muy larga, muy importante, la última escena de la obra. Y entonces algunos actores de la compañía trataron de convencer a Jardiel y al director, que se llamaba Manuel González, que ese actor, ese muchacho, ese chico pelirrojo no estaba capacitado para hacer este papel de tanta responsabilidad. Estos señores triunfaron, se convenció lo mismo Jardiel que Manuel González que tenían razón, y me quitaron aquel papel de Menéndez, el policía, y me dieron, fíjate que es curioso, el que estaba haciendo y el que estaba ensayando el primer actor de la compañía, que era un señor que se llamaba Rivero, pero que había ocurrido que en el segundo acto su papel había disminuido bastante, quedaba casi como el protagonista en el primer acto, pero en el segundo se diluía, y se llamaba “el Chino”, porque “el Chino” es como llamaban a este actor sus amigos. Entonces, al darme a mí Jardiel este papel, es cuando le cambió el nombre y le puso al personaje “el Pelirrojo”, pero le puso “el Pelirrojo” porque era evidente que si estaba un actor pelirrojo haciendo allí de*



El fenómeno de que este hombre se haya convertido en uno de los mejores actores españoles, no puede comprenderse más que en base a su talento. Por mucho que se diga, y dice, que ese afán de éxito fácil y de mujeres fascinantes han sido los motores principales de su vocación, no hay duda que la imaginación y la inteligencia han sido atributos esenciales en el quehacer de este actor físicamente atípico, que han ido desarrollándose en otra de sus vertientes: la del intelectual que se oculta o que se ocultó durante años.

Durante los tiempos de aquel mal cine español, Fernán-Gómez alternaba su trabajo para la pantalla con las cultas y vivas tertulias del Café Gijón, donde incluso fundó un premio que costeaba con sus ahorros, o con la publicación tímida de algunos poemas. Pero no fue hasta los ochenta cuando se descubrió públicamente esa otra cara oculta de nuestro personaje: la de autor teatral, novelista, articulista, poeta...

El cine español de aquella primera posguerra no contenía muchos personajes “cotidianos y verosímiles”, con lo que tampoco había que pedir peras al olmo. La victoria franquista determinó un cine “imperial” que contaba con las bendiciones oficiales y, por otro lado, una serie de comedias baratas destinadas a obtener permisos de importación de películas extranjeras, y que, en muchos casos, ni se estrenaban. Algo muy especial le debieron de ver incluso los directores de aquel poco imaginativo cine español, para encargarle, a pesar de su extravagancia física, el papel de **Balarrasa** (José Antonio Nieves Conde, 1950), soldado nacional que se mete a cura, y con el que obtuvo el mayor éxito de su vida. Para

---

*mayordomo de la casa no le iban a llamar “el Chino”. Primero se decidió que yo hiciera el papel y después es cuando le cambié el apodo.”*



disimularle como el aguerrido *Balarrasa*, eligieron rellenarle la ropa con guatas y trucos, es decir, falsificar su compostura, antes que ofrecer ese personaje a actores que podían dar mejor la talla. Si Fernán-Gómez era, pues, reclamado en los repartos, se debía a su capacidad para dar verosimilitud a personajes que podían parecerle lejanos.

Pero esa oportunidad de éxito no le llegó tan pronto como él soñaba. Antes de que *Balarrasa* fuera el héroe más popular del cine español y de que él mismo fuera reconocido como tal por las calles, por los bares, por los cafés y los estrenos, intervino durante once años en una buena cantidad de pelculitas sin interés, que estuvieron a punto de desanimarle y de darle la razón a su madre y a su abuela, que tanto se habían empeñado en buscarle un oficio más seguro.

*“Fueron once años de personajes estúpidos, de películas siempre inocuas, de sueldos miserables, de hambre, de largas épocas de parada, de momentos -de larguísimo momentos, momentos que no deben llamarse así- de desaliento, de desesperanza. Tenía suerte en mi trabajo, sobre todo si se comparaba con otros, pero a veces no las inmensas cantidades de suerte que en este oficio hacen falta para ser algo”,* ha confesado alguna vez. Y ello a pesar de que no era ni ha sido en general demasiado escrupuloso al elegir las películas en que intervenir. Dice que sólo le preocupaba el éxito, “subir peldaños” en la profesión...



Fernando, como tantos, había perdido la guerra, y se vinculaba discreta pero activamente a la oposición franquista. En el cine oficial, como es lógico, no cabían críticas ni revoluciones. No había, pues, donde elegir. Pero cuando surgía un proyecto nuevo, distinto, atípico, Fernán-Gómez tampoco dudaba en vincularse a él. Desde la extraña **VIDA EN SOMBRAS** (1948) del misterioso Llobet-Gràcia, hasta **ESA PAREJA FELIZ** (1951) de Bardem y Berlanga, que renovó, ¡y tanto!, muchos aspectos del cine español, pasando por los “experimentos” del siempre curioso Serrano de Osma (**EMBRUJO**) o algunos films de Edgar Neville (**DOMINGO DE CARNAVAL, EL ÚLTIMO CABALLO**), no es difícil encontrar su nombre en los repartos de esas películas “distintas”. Él mismo, cuando se inició como director de cine, trató de combinar la comercialidad con criterios de exigencia, poco comunes para la época. Era una inquietud artística e intelectual antigua, ya evidente en las tertulias del Gijón y en su empeño por poner en escena obras difíciles o prohibidas, aunque sólo fuera un día, en el Instituto Italiano de Cultura, donde la inmunidad política permitía lo que en el resto del país era impensable. Mientras en cine aceptaba lo que hubiera, en sus trabajos para el teatro procuraba subir el listón, renovar, investigar, divertirse con textos y obras de mayor importancia. Desde la escuela de la C.N.T. hasta sus últimas, y ya desgraciadamente escasas, apariciones en escena, Fernán-Gómez es en el teatro una garantía de calidad y de interés.

Y ello le ha valido el respeto general. A Fernán-Gómez “se le perdonaba todo”, es decir, que anunciara algo en la televisión, cuando entonces eso se reservaba para gentes sin talento y parecía un delito; que trabajara en alguna película de Sáenz de Heredia o de algún otro reconocido franquista; que no suscribiera todas las cartas de protesta que

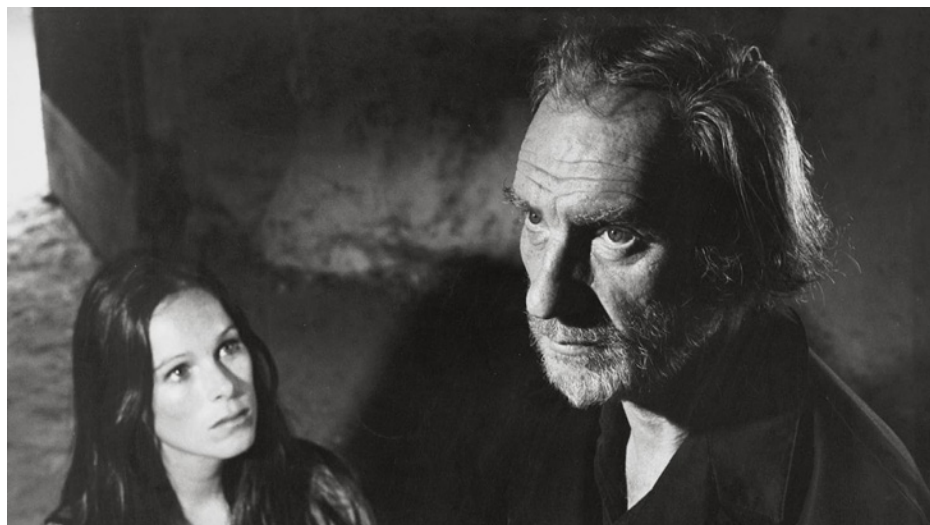




entonces circulaban por los *ghettos* de Madrid (y eso que firmó aquella famosa carta contra las torturas a que la policía había sometido a los mineros asturianos, que le valió el paro durante bastante tiempo y que a punto estuvo también de obligarle a repatriarse a su Buenos Aires natal); o que dirigiera películas “menores” (¡y hasta con guión de Alonso Millán!)

Se era severo en los ambientes de la izquierda clandestina y los mitos podían desmoronarse con facilidad. El de Fernán-Gómez, sin embargo, se mantuvo siempre vivo... Y es que, junto a esos “errores”, emocionaba en un escenario interpretando y dirigiendo algunas de las obras teatrales más adecuadas al momento y más desconocidas entre nosotros: “La sonata a Kreutzer”, “A los hombres del futuro, yo, Bertolt Brecht”, “El pensamiento”, “Mi querido embustero”, “La pereza” o “Un enemigo del pueblo”, fueron algunas con las que triunfó en los sesenta y setenta. A la inteligencia en la selección de los textos, Fernán-Gómez añadía una presencia fuerte, noble, serena, una voz poderosa y de matices sensibles. Era, en definitiva, el mejor actor español, y se le comparaba con cualquiera de los grandes mitos de la escena europea y se concluía que, en otro país, hubiera sido reconocido como tal, sin ser víctima de esos prejuicios provincianos del público y de muchos críticos españoles, que regatean el elogio como si reconocer méritos ajenos fuera en detrimento de los propios.

Hacía teatro por gusto personal. Desde que creó su propia compañía en 1952 vio que le cansaba mucho el tener que repetir dos veces al día la misma obra. Era imposible, dice, (es imposible) aportar un toque de creación en cada una de esas representaciones. En el



cine, en cambio, al ser un trabajo distinto cada día, sí que se puede conseguir. Por otro lado, la presencia del público, que a muchos actores le anima, a él le coartaba (y le coarta), en el sentido, dice, de que cada grupo de espectadores tiene una demanda distinta y él tiene la sensación, cuando no la certeza, de que le obligan a venderse un poco más, a transformar algo del texto o de su trabajo para gustarles más, para conseguir el aplauso más fácilmente. El teatro, pues, ha sido sólo un refugio ocasional. A veces también, una manera de intentar conseguir un éxito económico que le permitiera salir de tal o cual problema. Pero el cine es la base de su trabajo actoral.

Los elogios y las críticas adversas se han alternado en su carrera. Incluso el carácter de moda que cualquier actor tiene ha sido para él más movedido, más imprevisible. Fernán-Gómez ha vivido momentos en que parecía imprescindible en cualquier reparto, y otros en que era considerado como “un veneno para la taquilla”.

Bastantes directores españoles han luchado a veces contra la resistencia de algunos productores para incluirle en sus repartos. Y han tenido razón en batallar para conseguirlo porque cualquiera de los trabajos de este actor revela la maestría de un intérprete de peso, capaz de imprimir carácter a cualquier personaje. Él dice a este respecto: *“Creo que a lo largo de mi vida, como a lo largo de la vida de cualquier actor, lo mismo los que han conseguido una buena carrera como los que se han quedado a mitad de camino, el papel del azar es definitivo. Por muy modesto que uno sea, como es mi caso, se da uno cuenta de que si no hubiera ocurrido determinada circunstancia completamente trivial, la carrera de uno podía haber sido muy distinta. y muy distinta para mal. Creo que en*



*este oficio tiene una gran importancia el mérito, la dedicación al trabajo, las dotes que uno tenga de antemano, pero me atrevería a decir que un setenta por ciento hay que atribuirlo al azar”.*

Jaime de Armiñán (*El amor del capitán Brando* -1974-, *Stico* -1984-), Carlos Saura (*Ana y los lobos* -1972-, *Los zancos* -1974-), Pedro Olea (*Pim, pam, pum ... ¡Fuego!* -1975-), Víctor Erice (*El espíritu de la colmena* -1973-), Gonzalo Suárez (*Parranda* -1977-, *Reina Zanahoria* -1978-), Mario Camus (*La leyenda del alcalde de Zalamea* -1972-), Manuel Gutiérrez Aragón (*Maravillas* -1980-, *La noche más hermosa* -1984-, *La mitad del cielo* -1986-, *Feroz* -1984-), Fernando Trueba (*Belle époque* -1992-), Ricardo Franco (*Los restos del naufragio* -1978-), Josefina Molina (*Vera, un cuento cruel* -1973-) entre otros, cuentan con él. Y muchos de los directores noveles que confían en su profesionalidad y eficacia, le llaman sin dudar, sabiendo que encontrarán una ayuda especial.

Pero no es Fernán-Gómez hombre de invertir en el trabajo de otros. Si se le requiere como actor, a su actuación se limita dócilmente, tratando de entender qué quiere exactamente su director de turno. Creo que es imposible encontrar a un director que no valore este nuevo mérito del actor; todos hablan mucho y bien de él, y no deja de ser extraño en un medio como el del cine español en el que abundan con más facilidad los chistes perversos,



los comentarios destructivos. Ningún crítico más duro en nuestro cine que otro director, otro actor, otro productor u otro guionista. Los críticos profesionales de la prensa o de la radio son siempre más amables que los de una tertulia de profesionales. Y es Fernán-Gómez en ese sentido una especie de oasis. Ya se ha hecho referencia más arriba a que incluso en los tiempos del antifranquismo, donde los juicios negativos sobre los demás eran con frecuencia excesivos e injustos, Fernán-Gómez disponía de una especie de bula especial. Y merecida.

A lo largo de cincuenta años de cine español la abundantísima carrera de Fernando Fernán-Gómez es paralela a la del propio cine. Desde lo peor a lo mejor, han estado unidos con mucha frecuencia. Pero no hay que ser un lince para imaginar que la presencia del actor ha dignificado buena parte de lo malo y ha aumentado los valores de lo bueno. El actor Fernán-Gómez ha sido y es un lujo para la desigual cinematografía que nos ha tocado en suerte (...).



**Textos (extractos):**

*Diego Galán*, “Fernando Fernán-Gómez. El actor”, en Jesús Angulo & Francisco Llinás (ed.), **Fernando Fernán-Gómez, el hombre que quiso ser Jackie Cooper**, Manicomio. Libros de Cine, Patronato Municipal de Cultura, San Sebastián, 1993.

*Jesús García Dueñas*, “Entrevista a Fernando Fernán-Gómez”,  
Filmoteca Española, marzo 2001.

*Julio Pérez Perucha*, “Entrevista a Fernando Fernán-Gómez: sus primeros tiempos”, rev.  
Dirigido, enero 1986 (reeditada, septiembre 2021).

*Fernando Fernán-Gómez, El tiempo amarillo. Memorias 1943-1987*,  
vol. 2º, Debate, 1990.



# El Destino se disculpa

FANTASIA OCCIDENTAL

DIRECCION: J. L. SAENZ DE HE

\* ARGUMENTO: W. FERNANDEZ FLOREZ \* (DE LA REAL ACADEMIA

pa  
NTAL

EREDIA  
A ESPAÑOLA\*



*Rafael Duran*

MARIA ESPERANZA NAVARRO

F. FERNAN GOMEZ

MILAGROS LEAL • MARY LAMAR • GABRIEL ALGARA  
NICOLAS PERCHICOT • VICENTE MARI • RAMON GINER

• MANOLO MORAN

Secorados: SANTAMARIA • Música: Mtro. PARADA

\* Cámara: SCHEIB \*



*La más desconocida  
humana de las películas  
una fa...*



# Coliseo OLYMPIA

Hoy Domingo 13 de Mayo de 1945

**ESTRENO**

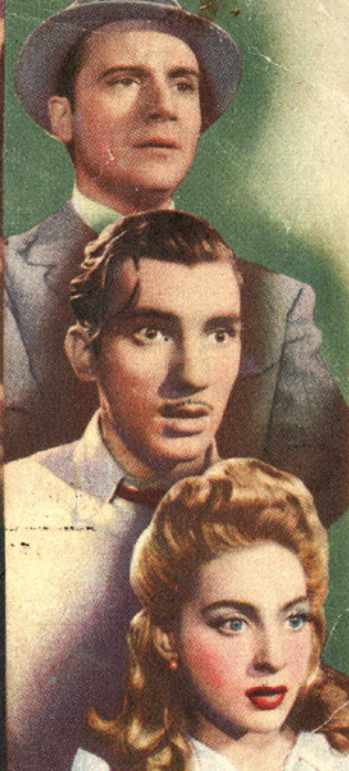
de la mejor película nacional  
impresionada hasta la fecha.

Imprenta Comercial, Sta. Paula, 19

**BALLESTEROS**







*certante, irreal, lógica y  
películas. Es, sencillamente,  
ntasía occidental.*



# El Destino se disculpa

FANTASÍA OCCIDENTAL

DIRECCION: J. L. SAENZ DE HEREDIA

\* ARGUMENTO: W. FERNANDEZ FLOREZ \* (DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA \*)



# EL DESTINO SE DISCULPA

**RAFAEL DURAN** • M<sup>te</sup> ESPERANZA NAVARRO • F. FERNAN GOMEZ • MARY LAMAR • VICENTE MARI • RAMON GINER  
MILAGROS LEAL • GABRIEL ALGARA • NICOLAS PERCHICOT • **MANOLO MORAN**

• DECORADOS: SANTA MARIA • MUSICA: M. PARADA • CAMARA: SCHEIB •

**DIRECCION: JOSE LUIS SAENZ DE HEREDIA**

PRODUCCION Y DISTRIBUCION BALLESTEROS

**MARTES 9            21h.**

**Sala Máxima del Espacio V Centenario**

**Entrada libre hasta completar aforo**

**EL DESTINO SE DISCULPA** (1945) España 85 min.

**Director.-** José Luis Sáenz de Heredia. **Argumento.-** El relato “El fantasma”(1930) de Wenceslao Fernández Flórez. **Guión.-** Wenceslao Fernández Flórez y José Luis Sáenz de Heredia. **Fotografía.-** Hans Scheib (B/N - 1.37:1). **Efectos especiales.-** Ramiro Gómez. **Montaje.-** Julio Peña. **Música.-** Manuel Parada. **Productor.-** Eduardo de la Fuente y José Ramón Lomba. **Producción.-** Estudios Ballesteros. **Intérpretes.-** Rafael Durán (*Ramiro Arnal*) Fernando Fernán-Gómez (*Teófilo Dueñas*), María Esperanza Navarro (*Valentina*), Milagros Leal (*Benita Arnal*), Mary Lamar (*Elena Losada*), Nicolás D. Perchicot (*El Destino*), Gabriel Algora (*El marqués*), Vicente Marí (*Jorge Alcántara*), Manolo Morán (*Rufino Quintana*), José Ramón Giner (*Gorróstegui*), José Franco (*el notario*), Manuel Arbó (*el alcalde*), Félix Fernández (*el dueño de la mantequería*), José Luis Sáenz de Heredia (*el chófer*). **Estreno.-** (España) enero 1945.



*versión original en español*

*Película nº 10 de la filmografía de Fernando Fernán-Gómez  
(de 210 trabajos como actor)  
Película nº 11 de la filmografía de José Luis Sáenz de Heredia  
(de 42 películas como director)*

*Música de sala:*

**Maestros de la música de cine en España (años 40):**

**Manuel Parada y Juan Quintero**

*De “Los últimos de Filipinas” a “El escándalo”*

*De “Locura de amor” a “Pequeñeces”*



(...) Siempre he considerado a José Luis Sáenz de Heredia como mi descubridor, puesto que fue quien más insistió conmigo en los años cuarenta (...) El trabajar con Sáenz de Heredia era como llegar a la cima, equivalía a lo que hoy puede ser que le llamen a uno de Hollywood, era a lo más que se podía llegar. Entonces para mí significaba en realidad no ya el estar rodando, el estar haciendo una película, sino el que me hubieran llamado para la película de Sáenz de Heredia, significaba el máximo a lo que se podía llegar entonces. Y luego me encontré con la enorme sorpresa de que tenía una característica que era el buen trato, el trato exquisito (...) Guardo un recuerdo más bien confuso de la impresión que en la época me producían sus películas; **El escándalo**, por ejemplo, que tuvo un extraordinario éxito de crítica y público, a mí no me gustó. Me parecía excesivamente grandilocuente y elemental en sus proposiciones. Por el contrario, **Mariona Rebull** me gustó muchísimo, me sedujo por su factura externa, de la misma manera que su primer film de posguerra, **A mí no me mire usted**, que también me gustó mucho, me pareció divertidísima. (...) **EL DESTINO SE DISCULPA** era de las películas que entonces más me satisfizo, pero quizá fuera porque en ella yo intervenía. **Bambú** no la he vuelto a ver y no recuerdo si en su momento me gustó. **La mies es mucha** era ya un caso diferente. Me gustaba muchísimo mi personaje, y era el más importante que había conseguido (...) El personaje que interpretaba me interesó por su intensidad, compuesta por una mezcla de dramatismo y humor. Sin embargo, y desde otra perspectiva, la película me acarreó no pocas decepciones, puesto que los medios que yo frecuentaba, jóvenes intelectuales que no le concedían mucho valor al cine, decían que se

trataba de una película de aventuras mediocre y vulgar, que pretendiendo ser una película católica no se preocupaba por el problema de fondo del catolicismo, resultando tan solo “un NO-DO con peripecias”. Curiosamente la experiencia también resultó decepcionante para Sáenz de Heredia, ya que, estando patrocinado el film por una organización misionera, el Vaticano no le prestó la menor atención. (...) **Faustina** partía de un argumento muy ingenioso y agudo. Pero hubo algunos problemas a propósito del final de la película, que Sáenz de Heredia cambió varias veces por inseguridades suyas, con lo que el resultado final no estuvo a la altura de lo que cabía esperar. Sin embargo, la realización, su trabajo formal, era muy brillante, sobre todo considerando lo que ofrecía entonces nuestro cine. La película gustó, fuimos a Cannes, pero no gozó de buena acogida en medios críticos, pese a que George Stevens me dijo que le había gustado muchísimo el film, y que no comprendía cómo en España podían hacerse películas tan frívolas y ligeras, en línea con la herencia de Lubitsch (...).

(...) Estaba convencido de que mi trabajo en **EL DESTINO SE DISCULPA** era bueno. Lo que había visto durante el doblaje me había confirmado esa impresión. Había entendido perfectamente todas las indicaciones del director Sáenz de Heredia hombre conocedor del mundo de los actores, de su psicología, de su temperamento, simpático, delicado, encantador en su trato y con unas misteriosas dotes para imponer su autoridad sin necesidad de recurrir a amenazas ni a histéricas salidas de tono. Siempre he envidiado esa condición que yo no poseo. Tenía también la impresión de que mi modo de actuar se ajustaba mucho a lo que Sáenz de Heredia esperaba de mí. Creo que no le decepcioné, como en alguna medida y en algunos momentos sí había decepcionado a Matarazzo, pero lo atribuyo en parte a la lección del italiano. Desde la primera lectura me había gustado el guión sobre el cuento de Fernández Flórez. (...) Sus personajes eran menos singulares que los de Baroja, pero más cercanos a nosotros; podíamos encontrar en ellos a nuestros vecinos y, a veces, reconocernos a nosotros mismos (...) Sin duda era aquel mi trabajo más importante de las diez películas en las que había intervenido desde que tres años antes Delgrás me contrató para **Cristina Guzmán, profesora de idiomas**. Casi todas las otras habían sido películas muy modestas, no sólo en su presupuesto económico, sino en sus pretensiones artísticas. Y fueron de las muchísimas que sirvieron sólo para demostrar que salvo unas películas patrióticas o patrioterías realizadas un año o dos después de concluida la guerra civil, y algunas comedias ligeras dirigidas por Gonzalo Delgrás o Rafael Gil, el público daba la espalda al cine español.

Pero **EL DESTINO SE DISCULPA** era otra cosa. Sáenz de Heredia había dirigido una película de humor de gran éxito, **A mí no me mire usted**, y las dos superproducciones más grandes, más triunfantes del cine español, **Raza** y **El escándalo**. Sus intérpretes principales, Alfredo Mayo, Ana Mariscal, Blanca de Silos, Armando Calvo, Mercedes Vecino, Guillermo Marín, Manuel Luna, se convirtieron automáticamente en estrellas. Contaba **EL DESTINO SE DISCULPA** -en la que Sáenz de Heredia volvía a intentar el género de humor- con la aportación de Rafael Durán, el actor más popular del momento, en el papel del protagonista. Y mi

personaje, divertido y tierno a la vez, era casi tan importante como el suyo. Si las otras diez películas no me habían servido más que para ser conocido en los ambientes profesionales, aquella podía ser mi ocasión definitiva.

El estreno solemne, al que acudía la crítica, los invitados y la gente de cine, era por la noche, pero mi novia y yo fuimos por la tarde a una localidad de las últimas filas para ver la película con espectadores y observar sus reacciones. La sala estaba llena, atraído quizás el público por el prestigio de Fernández Flórez, Sáenz de Heredia, y la popularidad de Rafael Durán. Las reacciones del público que yo quería observar no existieron. La proyección fue acogida con una gran indiferencia, con una frialdad de hielo; los efectos humorísticos, las frases ingeniosas no tenían eco y ni la trama ni el trabajo de los actores parecían despertar el mínimo interés. Recuerdo haber escuchado cuando estaba yo en pantalla este comentario en una localidad cercana a la mía:

-¡Uy, qué hombre tan feo!

Pero no recuerdo si este comentario lo escuché durante la proyección de **EL DESTINO SE DISCULPA** o la de **Empezó en boda**, pues ambos estrenos, en su función de tarde, corrieron de la misma manera, igual frigidéz y desprecio por parte del público, y fueron para mí tan decepcionantes y descorazonadores el uno como el otro.

He olvidado si asistí al estreno nocturno de **EL DESTINO SE DISCULPA** o si me limité a estar en un bar de enfrente hasta el final de la proyección, pero sí recuerdo que allí acudieron diez o doce amigos y compañeros entusiasmados. Entre ellos, el prestigioso director portugués Leitao da Barros. Me abrazaron, me felicitaron. El estreno había sido un éxito. Sáenz de Heredia había trasladado a la pantalla el humor ácido de Fernández Flórez, cuyos alardes de ingenio habían sido perfectamente captados por el público, que no había perdido ni un instante el interés. En cuanto a mi trabajo, era, indudablemente, mi consagración (...).

Fernando Fernán-Gómez



(...) Pese a que la mayor popularidad cinematográfica de Wenceslao Fernández Flórez -aun mirado con recelo y desagrado por los sectores más reaccionarios dadas sus posiciones pasadas (agnóstico, antimilitarista, proabortista)- va a producirse tras la Guerra Civil, convertido públicamente en intelectual de un régimen de cuyo dictador era amigo personal, sus relatos adaptados al cine en la posguerra constituyen algunos de los textos más críticos y hondamente desesperanzados con la situación de una España -en sus propias palabras- “*beata, atrasada y cursi*”, y fueron escritos en los años 20 desde la difusa posición ideológica de quien, tras la caída de la dictadura de Miguel Primo de Rivera en 1930, llegará a declararse en alguna ocasión “*socialista heterodoxo*” (“*un hombre de derechas que escribía novelas de izquierdas*”, lo definirán Fernando Fernán-Gómez y Eduardo Haro Tecglen). Obsesionado -como escribió en su día José-Carlos Mainer- por “*conciliar un conservadurismo hecho de recelos muy profundos con una apertura moral de rara coherencia*”, fue Fernández Flórez un creador de mundos propios, caracterizados por un humorismo fatalista y melancólico, pero también por un costumbrismo popular de honda tradición hispana. Pero si éste convertía sus textos, antes y después de la guerra, en material idóneo para un público que desde el mudo había demostrado su querencia hacia historias populares, próximas a los problemas cotidianos del “*españolito de a pie*”, su melancolía e irreprimible tendencia al catastrofismo -que habían hecho de él, en este sentido, el único escritor español parangonable a otros coetáneos, alemanes o estadounidenses, cuyas obras, estas sí cronológicamente situadas en un escenario de posguerra, habían sepultado el optimismo desenfrenado de la Belle Époque bajo el manto del desencanto, la nostalgia y el desamparo que inundó a buena parte del mundo intelectual europeo y norteamericano tras la primera Guerra Mundial- iban a servir de poderosa raíz a la hora de conformar las historias y los personajes de nuestro cine posbélico.

Quizá, la pátina desideologizada con la que perfilaba a sus personajes -a la que sumaba el efecto mitigador del humor para dulcificar la ferocidad de algunas de sus invectivas contra una sociedad “*que niega a los hombres la leña y el sustento*”-, haya permitido, por una parte, la



indulgencia de la censura franquista en la plasmación fílmica de sus obras -lo cual no implica que, en más de una ocasión, hayan sido objeto de la fiscalización censora- y, por otra, una completa identificación del español medio de los años cuarenta con los protagonistas de sus historias. Esos personajes, lastrados por el pesimismo y la melancolía, con plena conciencia de su insignificancia, constituyen un coherente nexo entre la obra literaria de Fernández Flórez y la sociedad española de la posguerra. Son seres ficticiales contruidos con el material de la derrota (...) como “*aquellas personas que no tienen quien las llore, ni quien las acompañe al cementerio, ni quien les eche un puñado de tierra sobre la caja*”, mencionadas en su día por Rafael Gil, director de cuatro largometrajes basados en textos de Fernández Flórez: **El hombre que se quiso matar** (1942 y 1970), **Huella de luz** (1943) y **Camarote de lujo** (1957). No debe extrañar, a la vez y tras lo dicho, que se haya señalado con frecuencia la conexión de la obra de Fernández Flórez con el neorrealismo, otro movimiento de posguerra, surgido de las cenizas morales y existenciales de la Segunda Guerra Mundial: (...) significó en el cine español de aquellos días una corriente de realismo que, salvando las distancias, pudo haber llegado a suponer una impronta como la dejada por Zavattini en el neorrealismo italiano de aquellas mismas fechas. (...) La “conciencia del derrotado” es, en fin, el concepto clave que funciona de puente entre la literatura de Fernández Flórez y la cinematografía española de los años cuarenta. (...) El autor gallego retrata en su obra a los seres más vulgares, individuos anónimos que en la realidad cotidiana pasarían desapercibidos por su insignificancia, sujetos solitarios que se sientan en una mesa apartada de una cafetería, que viajan de forma silenciosa en el asiento trasero de un tranvía, o que pasean su escuálida figura por las calles de una ciudad de provincias sin llamar la atención del más observador de los viandantes. Son individuos tristes que han llevado una vida vacía, anodina, aburrida, monótona. Devorados por el paso del tiempo, a la hora de hacer balance de su existencia se dan cuenta de que no han podido





cumplir ninguno de sus sueños (...) Esa conciencia, que tiñe de pesimismo toda su obra, es la que parece extenderse por la sociedad española tras la contienda civil, hasta el punto de que, de algún modo, España parecerá poblada de personajes fernándezflorezcós. Y ello no puede ser ajeno, por lo demás y junto a otros factores, a que el grueso de sus adaptaciones se circunscriban mayoritariamente a la década de los cuarenta, los años más negros de la dictadura, cuando las graves heridas de la guerra, físicas y psicológicas seguían sangrando. (...)

(...) Si hay un film que encarne como pocos otros esta singular y relevante peculiaridad reflexiva y autoconsciente de nuestro cine posbélico es **EL DESTINO SE DISCULPA**, seminal título de José Luis Sáenz de Heredia, realizado en 1945 a partir del relato de Fernández Flórez "El fantasma"<sup>1</sup>, composición simple y lineal sobre la que el propio escritor, a la hora de transformarlo en guion cinematográfico, construirá una compleja estructura narrativa (...). El film maneja conceptos míticos y sobrenaturales combinándolos con elementos populista-carnavalescos que desbaratan cualquier intento de imponer un discurso único (un Manolo Morán, "ingeniero", pronunciando populistas arengas en la pueblerina y fraudulenta inauguración de la fuente, como hará en el berlanguiano Villar del Río y, por tanto, claro antecedente de **Bienvenido, Mr. Marshall**; ese "invento" del combustible artificial... muy similar al conocido engaño que el austriaco Von Filek endilgó a Franco, por ejemplo...) El modelo narrativo-clásico se mixtura fértilmente con el talento costumbrista y popular de su argumentista y de su director, así como de sus protagonistas Rafael Durán y Fernando Fernán-Gómez. Además, y como ha señalado Santos Zunzunegui, presenta indiscutibles concomitancias con dos célebres títulos norteamericanos que lo encierran cronológicamente **El diablo dijo no** (*Heaven can wait*, Ernst

---

<sup>1</sup> El relato original completo está incluido al final de este cuaderno del CineClub.



Lubitsch, 1943) y **¡Qué bello es vivir!** (*It's a wonderful life!*, Frank Capra, 1946, Frank Capra), demostrando cómo el cine español tampoco iba a quedar al margen de la tendencia internacional hacia la comedia fantástica (...).

Tampoco están ausentes de la película, pese a su carácter fantástico, referencias directas a la penosa situación que el país atravesaba tras la contienda. De algún modo, *Ramiro Arnal* (Rafael Durán) es uno de los más humildes protagonistas de Wenceslao Fernández Flórez, incapaz aquí, pese a su talento, de sobrepasar el nivel social y económico del que había partido, por mucho que la moraleja final nos haga ver que es lo mejor que podía haberle sucedido. Aunque siempre de forma cómica, utilizada para elaborar algunos de los más felices gags del texto (caracterizados por un humor perteneciente al más puro estilo astracanesco, como la explosión del bus debida a la “arnalina” o la reunión del consejo de administración de la empresa), cuestiones de triste actualidad como el hambre, la especulación, el fraude y la escasez de combustible ocupan también su lugar en una película que, de nuevo, basa en la dialéctica realismo/fantasia buena parte de la complejidad de sus efectos de sentido. Nada más iniciarse el filme, el espectador se enfrenta con la representación humana de una instancia tan abstracta como *el Destino*, el cual, mirando fijamente a la cámara, interpela directamente al

público sentado en la butaca de la sala cinematográfica. Lo que en el cuento era una instancia narrativa apenas representada, en la película se ha convertido en la figura de un simpático funcionario que se dispone a relatarnos una fábula que él mismo asegura haber escrito. Desde el primer momento se convoca al espectador a un escenario fantástico donde las figuras metacinematográficas encuentran una horma más versátil para su inserción. Ese amable narrador se comportará –anticipando mecanismos que retomará el cine dirigido por Fernán-Gómez– como un autor omnisciente que maneja la trama a su antojo. En varios momentos, gracias al conocimiento que posee de la historia, es capaz de anticipar los acontecimientos –por ejemplo, cuando vaticina que el amor de *Ramiro* por *Elena* no era más que un espejismo– y, además, demuestra poder introducirse en la mente del protagonista al afirmar que éste se veía en *Teófilo* (Fernando Fernán-Gómez) tal y como quería ser. Pero su intervención más explícita es el congelado de imagen que detiene la acción para intercalar un comentario y una explicación. *El Destino* se despide de los espectadores y deja solo al personaje para que sea éste quien decida libremente qué camino ha de tomar. De forma simbólica, corta los hilos que tutelan los movimientos del protagonista de su fábula y le dota de la libertad que ya en su día conquistaran, por ejemplo, los célebres personajes de obras tan emblemáticas como “Niebla” y “Seis personajes en busca de un autor”.

Resulta inevitable, por sus analogías argumentales y estilísticas, mencionar la extraordinaria y estrictamente contemporánea **La vida en un hilo**, dirigida por Edgar Neville en 1945. (...) Pero los vínculos que emparentan a ambas películas no corresponden solo a semejanzas de tipo argumental, sino también a rasgos estilísticos relacionados con lo metacinematográfico, donde tiempo real y tiempo fantástico no solo se alternan, sino se imbrican e intercambian en el mismo plano. Por otro lado –y como no dejaría de declarar en más de una ocasión el mismo Luis García Berlanga– la influencia de **EL DESTINO SE DISCULPA** es fundamental en la obra del cineasta valenciano y de forma especialmente evidente en **¡Bienvenido, Mister Marshall!**, hasta el punto de que es en el film de Sáenz de Heredia donde podemos ver, por primera vez en el cine español, a Manolo Morán sacándole la palabra a un alcalde inútil y corrupto, durante la inauguración de una fuente de la que no acaba de salir el correspondiente “chorrito”. Y las analogías se estrechan aún más si reparamos en ese narrador anónimo que en **¡Bienvenido, Mister Marshall!** detiene el fotograma cuando el autobús llega a la plaza del pueblo. E incluso, en algún sentido, anticipa la moraleja berlanguiana, anunciando que más allá de premios o de “regalos americanos”, cada uno debe salir adelante afrontando con esfuerzo su situación vital, por dura que esta sea.

El poso de la seminal **EL DESTINO SE DISCULPA**, en fin, será también extraordinario en la filmografía de Fernando Fernán-Gómez. Es este film, de hecho, el que lo convence definitivamente de que en la literatura de Fernández Flórez –como en la de Carlos Arniches o los Quintero, cada uno a su incomparable modo– podía hallarse una de las raíces de un cine español válido, capaz de ofrecer un retrato oscuro y veraz, realista, de la vida española. En la película



de 1945 -llegaría a señalar- había “una corriente más o menos casticista, que seguramente venía de Fernández Flórez, pero (...) también (...) de la admiración y de la comprensión que del mismo sentía Sáenz de Heredia” y que, junto a títulos tanto pre (**El malvado Carabel** o **La señorita de Trevélez** de Edgar Neville, pero también la nítidamente fernandezflorezca **Patricio miró una estrella**, dirigida por el propio Sáenz de Heredia en 1934) como posbélicos (**A mí no me mire usted**, 1941, también de Sáenz de Heredia y directamente vinculada al universo del escritor coruñés) constituían un anticipo netamente hispano de ciertos aspectos del cine italiano posterior. Esa forma, a la vez cómica y sórdida, castiza y desolada de describir la sociedad española, de ambientes de oficina, de pequeños empleados, de la vida de las familias y en las pensiones, encontraría certero desarrollo, en su impar versión fílmica de **El malvado Carabel** (1955) (...).



**Textos (extractos):**

Jesús García Dueñas, “Entrevista a Fernando Fernán-Gómez”,  
Filmoteca Española, marzo 2001.

Julio Pérez Perucha, “Entrevista a Fernando Fernán-Gómez: sus primeros tiempos”,  
rev. Dirigido, enero 1986 (reeditada, septiembre 2021).

Fernando Fernán-Gómez, **El tiempo amarillo. Memorias 1943-1987**, vol. 2º, Debate, 1990.

José Luis Castro de Paz y Héctor Paz Otero, “Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad o la impronta de Wenceslao Fernández Flórez en el cine español”, en AA.VV., **Tragedias de la vida vulgar. Adaptaciones e irradiaciones de Wenceslao Fernández Flórez en el cine español**, Shangrila Textos Aparte, 2014.

(...) Existe consenso al admitir que el despegue del cine fantástico español acaece en 1961 con la fulgurante irrupción de **Gritos en la noche**, de Jesús Franco. Cierto es que su cultivo no germina en las décadas de los 40 y 50, a salvo de muy puntuales aportaciones, casi siempre manifestadas en una mixtura genérica entre el cine de intriga y la comedia donde prevalece un tratamiento de lo fantástico de orden familiar, costumbrista o burlesco. Es precisamente en el territorio de la comedia fantástica donde se inscribe **EL DESTINO SE DISCULPA**, una obra tildada con demasiada ligereza de menor (no ya en el seno del cine español, incluso en la filmografía de Sáenz de Heredia), pero cuya venturosa heterodoxia eleva su valoración. El ámbito de la comedia fantástica no es un espacio particularmente visitado por la cinematografía española, si bien el propio realizador reincidirá en la reivindicable **Faustina** (1957) y en la atenedible **Todo es posible en Granada** (1954). No obstante, en buena medida, esa incidencia procede de la esencial contribución del escritor coruñés Wenceslao Fernández Flórez (1885-1964), una asidua presencia en el cine español, quien aportó el relato original y asumió los diálogos. La cabal importancia del novelista, activo periodista, temprano defensor del cinematógrafo y censor, en demasiadas ocasiones ha sido reconducida por su condición de mimado por la dictadura, criticado por su público apoyo a los sublevados. Lo cual obvió la riqueza de su escritura, la creatividad de sus propuestas, la agilidad de sus diálogos, la sagaz descripción de los problemas de la gente común y la sorprendente cualidad autoconsciente, reflexiva de algunas de sus narraciones. Y, en fin, no olvidemos que si Fernández Flórez es adaptado con fruición en la década de los 40, la mayoría de sus obras pertenecen al decenio de los 20, antes de la proclamación de la II República, cuando no en pleno periodo primorriverista, profundamente críticas con la situación de una España injusta, atrasada y cursi, hondamente desesperanzadas, impregnadas hasta sus estratos más profundos de un particularísimo realismo fatalista y de un humor tierno pero desencantado. Consideraciones fácilmente aplicables a algunos de los films de los años 40 como remarca **EL DESTINO SE DISCULPA** con su atinado comentario sobre la distancia entre deseo y realidad (multiplicado por la dialéctica entre realismo y fantasía), esos sueños desvanecidos cual humo (una metáfora reutilizada en el relato), la referencia a temas candentes como el hambre, la especulación o la escasez de gasolina, la conciencia de derrotado del hombre, en fin, la expeditiva confianza en el hombre mismo para resolver sus conflictos, apelando al sentido común ("*el menos mimado del hombre*"), refractario a salvadoras soluciones externas, aspecto muy presente en cierto cine de la época (pensemos en los americanos de **¡Bienvenido, Mister Marshall!**, Luis García Berlanga, 1952) o aquí en la imprevista herencia prontamente evaporada.

La modernidad, el atractivo, el interés de **EL DESTINO SE DISCULPA** nace de la fértil coexistencia del talento popular/costumbrista/fantástico de Fernández Flórez y Sáenz de Heredia y de la constante apelación a lo metacinemagráfico, a la interpelación al espectador, a cargo de la presencia "humanizada" de *El Destino* (Nicolás D. Perchicot), que se define como un modesto funcionario (como el diablillo de **Faustina**) a la hora de contar una fábula absurda y

disparatada.<sup>2</sup>

Recordemos sucintamente el argumento. *Ramiro Arnal* (Rafael Durán), poeta y autor dramático, y *Teófilo Dueñas* (Fernando Fernán-Gómez), actor, amigos del alma, alientan sueños de éxito. Reubicados en Madrid, el azar convierte al primero en radiofonista y una herencia cambia su vida. Pero instantes después de juramentarse que si uno de los dos fallece, el otro deberá asumir el compromiso de guiar sus pasos, denunciar sus errores, *Teófilo* es atropellado. Insistimos en que del tonificante mestizaje entre género (comedia) y metagénero (de corte referencial), de la alternancia de tiempo real y fantástico (incluso compartiendo plano), surge la brillante atipicidad de un film que trabaja a fondo los mecanismos de la casualidad. En el primer departamento conviene destacar todo lo relacionado con el personaje de *Rufino Quintana* (Manolo Morán), pícaro, manipulador desde su primera aparición en la inauguración de la fuente (sin chorrito de colores) y sus arengas populistas a los pueblerinos hasta los animosos gags de estirpe astracanesca (cf. la impagable reunión del consejo de administración que eleva a *Ramiro* a la función de presidente o la explosión del autobús propulsado con “arnalina”, el combustible inventado por el rufián Quintana... que pondrá punto y final a los sueños de *Ramiro*, arruinado y sin novia), pasando por algunos momentos de simpar humor, ese “*me estoy muriendo muy mal, no me aplaudirán*”, de *Teófilo*, que remite a la escena teatral inicial. Si el contenido más declaradamente fantástico se centra en las diferentes encarnaciones del fantasma de *Teófilo* (una percha, un palo de golf, una figurita de Quijote, un perro, un queso...), “*lo fantástico del cine*” (en expresión de Santos Zunzunegui), revestido de esa voluntad meta-filmica, toma cuerpo en las diversas intervenciones, interpelaciones, apostillas de *El Destino*, capaz de anticipar acontecimientos de la narración o de actuar sobre la imagen cinematográfica. Más que un *narrador over*, es un autor omnisciente. Rasgos formales presentes desde el plano inicial con el personaje convocando y dirigiéndose al espectador, mirando fijamente a la cámara, hasta decidir el congelado de la imagen, detener la acción y así intercalar su opinión, pasando por acotaciones como solicitar permiso para abrir el paraguas y guarecerse de la traidora lluvia o su comentario de “*¿le molestaría apagar esa luz?*”, destinado a un fuera de campo donde se encuentra el equipo de rodaje. La dimensión moralizante, el clímax emocional que se resuelve dichoso, ese punto sensiblero que a veces afea determinadas elecciones del realizador (el plano del queso derretido ante la felicidad de *Ramiro* y *Valentina*) no debe empañar los méritos del film. En este sentido, conviene retener la diáfana, densa puesta en escena de José Luis Sáenz de Heredia. Su talento se extrae de notables soluciones visuales, de las cuales nos detendremos en tres: el destacado plano (secuencia) inaugural donde *El Destino* nos informa de sus propósitos y de la historia que nos narrará; la panorámica que capta el escenario teatral, los actores recitando y finalmente los espectadores de la representación; y la declaración amorosa de *Ramiro* a *Elena* (Mary Lamar) mientras la cámara panoramiza sobre un coche, el campo y el río. (...)

---

2 De esa singularidad nace el carácter seminal de *EL DESTINO SE DISCULPA*, compartido con otra obra coetánea, *La vida en un hilo* (Edgar Neville, 1945).



**Textos (extractos):**

Ramón Freixas, “El destino se disculpa” en sección “En busca del cine perdido”, rev. Dirigido, septiembre 2012.











**VIERNES 12 21 h.**

**Sala Máxima del Espacio V Centenario**

**Entrada libre hasta completar aforo**

**DOMINGO DE CARNAVAL** (1945) España 80 min.

**Director y Guión.-** Edgar Neville. **Fotografía.-** Enrique Barreyre González (B/N - 1.37:1). **Montaje.-** Mariano Pombo. **Música.-** José Muñoz Molleda. **Productor.-** Edgar Neville y José Martín. **Producción.-** Edgar Neville - Exclusivas Salette & Jimeno. **Intérpretes.-** Conchita Montes (*Nieves*), Fernando Fernán-Gómez (*Matías*), Guillermo Marín (*Gonzalo Fonseca*), Julia Lajos (*Julia*), Juana Mansó (*la tía abuela*), Manuel Requena (*Requena*), Joaquín Roa (*Nemesio*), Manuel Arbó (*Emiliano, el sereno*), Francisco Hernández (*el comisario jefe*), Ildefonso Cuadrado (*Nicasio*), Mariana Larrabeiti (*Mariana*), Fernando Aguirre (*Emeterio*). **Estreno.-** (España) octubre 1945.



**versión original en español**

*Película nº 14 de la filmografía de Fernando Fernán-Gómez  
(de 210 trabajos como actor)*

*Película nº 17 de la filmografía de Edgar Neville (de 30 películas como director)*

*Música de sala:*

*Maestros de la música de cine en España (años 40):*

*Manuel Parada y Juan Quintero*

*De “Los últimos de Filipinas” a “El escándalo”*

*De “Locura de amor” a “Pequeñeces”*



[Dentro de la monolítica industria cinematográfica franquista, su opinión sobre esa corriente cultural o estética del sainete, corriente castiza, liberal y burguesa, mal vista por los falangistas y alejada de los intereses de la administración, la transitada por el grupo de los humoristas formado por Edgar Neville, Enrique Herreros, Jerónimo Mihura ...] *Creo que aquí hay una mezcla de lo que puede ser ideología y de lo que puede ser estilo. Diría que lo único que diferencia estos nombres de aquéllos que parecían estar más implicados con los altos estamentos políticos era que rodaban películas de humor. Los tres eran humoristas, pero lo que no se les ocurría de ninguna manera en aquella época era ser satíricos, actitud esta que estaba muy mal vista. Era un cine de humor que quizá derivase un poco del italiano, pero sobre todo y también del humor de Wenceslao Fernández Flórez, aunque desprovisto de su acidez satírica. Así, este humorismo que se hace paralelamente al cine grandilocuente no se implicaba en contra de la situación, pero tampoco contra los enemigos de la situación; era un cine aséptico, que no se complicaba con la actualidad española, donde no había problemas, ni rojos, ni cárceles, ni hambre... (...)*

(...) [Y si **DOMINGO DE CARNAVAL**, al igual que otras películas de Neville, presenta numerosos elementos satíricos, contra la policía, sin ir más lejos] *no creo que de ninguna manera entrara en la intención de Edgar satirizar la situación política. Es más posible que su intención fuera satirizar al Estado en general y a sus órganos representativos en particular, por eso la acción transcurre en 1917. Neville solía decir de sí mismo que no era apto para el gobierno (...).*

Fernando Fernán-Gómez



(...) El escaso éxito económico de su primera experiencia como productor en *La vida en un hilo*, no amilanó a Edgar Neville, quien para su siguiente película, **DOMINGO DE CARNAVAL**, decidió ejercer otra vez como productor. De nuevo nos encontramos con una película muy significativa de Neville en la que trata de poner de acuerdo un cierto costumbrismo que pretende equiparar al sainete, con una intriga policíaca que no es capaz de resolver adecuadamente y que deja ver muy claramente que se trata del truco elegido por el director para poder pintar –y nunca mejor dicho, porque en contra de lo habitual en este film las referencias pictóricas (muy especialmente Goya y Solana) tienen mucha mayor relevancia que las literarias- el ambiente en que se desarrolla esta historia. Quiere esto decir que la intriga policíaca es una coartada utilizada por Neville para poder reconstruir el Rastro madrileño de 1917 durante los tres días de Carnaval. El asesinato de la vieja prestamista supone únicamente un punto de partida para la descripción de unos tipos y unos ambientes por los que Neville no puede disimular su fascinación.

Pero a la vez, la elección de ese punto de partida es la fuente de muchos de los problemas que presenta el film. La tentación descriptiva, siempre presente en Neville, al carecer en esta oportunidad de una adecuada osamenta narrativa que justifique su existencia, pasa a primer plano, lo que se traduce en que el casi exclusivo interés del film resida en la citada reconstruc-



ción. Pero careciendo de progresión la historia, el film no avanza y Neville paga caro no haber llevado a la práctica, en la presente ocasión, sus propias teorías:

*“El argumento de todo ello era para mí lo que tenía menos importancia. Lo que era preciso fotografiar y conseguir era el ambiente, el espeso ambiente de cada época, los ademanes, las costumbres y las frases de los personajes darles el valor necesario a los muebles de aquella época, a los bibelots y a lo que colgaba de las paredes... y sobre todo, a las reacciones de los personajes, que también tienen su época”.*

El resultado no es del todo satisfactorio, ni la intriga criminal está adecuadamente resuelta, ni la historia de amor entre el comisario *Matías* y *Nieves*, la hija del injustamente acusado de asesinato. Neville tampoco logra acertar del todo en su declarado propósito de que *“todo el film tenga la bulliciosa alegría de ‘El entierro de la sardina’ de Goya”.*

Siempre fue Neville un enamorado del cante y del baile flamenco, de los cuplés y de las zarzuelas, y rara es su película en la que no tengamos de fondo – y a veces no tan de fondo– una canción. En esta ocasión incluso utiliza el baile de carnaval como excusa para que una famosa cupletista cante una canción. Y hablando de máscaras. El baile de carnaval permitía todo tipo de alternativas respecto a la posibilidad de adoptar otra identidad, convertirse en otro, cambiar de personalidad, etc., etc. Curiosamente, a Neville no le interesa nada de eso y para lo





único que lo utiliza es para recrear un ambiente, y sólo dentro de un terreno exclusivamente pragmático para que el asesino pueda ocultar su rostro mediante una máscara de carnaval sin que llame demasiado la atención (...).

**Textos (extractos):**

*Jesús García Dueñas*, “Entrevista a Fernando Fernán-Gómez”,  
Filmoteca Española, marzo 2001.

*Julio Pérez Perucha*, “Entrevista a Fernando Fernán-Gómez: sus primeros tiempos”,  
rev. Dirigido, enero 1986 (reeditada, septiembre 2021).

*Fernando Fernán-Gómez*, **El tiempo amarillo. Memorias 1943-1987**, vol. 2º, Debate, 1990.

*Antonio Castro*, “El cine de Edgar Neville”, en José María Torrijos (ed.), **Edgar Neville (1899-1967): la luz en la mirada**, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Madrid 1999.  
AA.VV., **Edgar Neville en el cine**, Filmoteca Nacional, 1977.







**MARTES 16 21h.**

**Sala Máxima del Espacio V Centenario**

**Entrada libre hasta completar aforo**

**EMBRUJO** (1947) España 70 min.

**Director.-** Carlos Serrano de Osma. **Argumento y Guión.-** Pedro Lazaga y Carlos Serrano de Osma. **Fotografía.-** Salvador Torres Garriga (B/N - 1.37:1). **Montaje.-** Antonio Graciani y Pepita Orduna.

**Música.-** Jesús García Leoz. **Coreografía .-** Juan Magriñá. **Cantes y coplas.-** “Qué grande es la pena mía”, “La niña de fuego”, “La Salvaora” y “Tú a mí no me quieres” de Juan Quintero, Rafael de León y Manuel Quiroga, por Manolo Caracol; “La Gabriela”, “Pepa Bandera” y “Buenaventura” de Juan Quintero, Rafael de León y Manuel Quiroga, por Lola Flores; “Lamento” de Jesús García Leoz y José María Tavera, por Manolo Caracol; “Lo que estoy sufriendo”, “Qué grande es la pena mía” (bulería) y “Te quiero y te estoy queriendo” de Eduardo Durán, por Manolo Caracol. **Diseño de producción y dirección artística.-** José González de Ubieta.

**Productor.-** Fernando Butragueño. **Producción.-** Producciones Boga. **Intérpretes.-** Lola Flores -doblada por Elsa Fábregas- (*Lola*), Manolo Caracol -doblado por Rafael Luis Calvo- (*Manolo*), Fernando Fernán-Gómez (*el mentor*), María Dolores Pradera (*Tita*), Camino Garrigó (*Taranta*), Joaquín Soler Serrano (*Roberto*), Fernando Sancho (*mister Benson*), Antonio Bofarull -doblado por Juan Arísti Eulate- (*Don Antonio*), Jesús Puche (*Johnson*), Julia Molina -doblada por Paquita Ferrándiz- (*Eugenia*), Vila (*el violinista*), Juan Magriñá (*bailarín*), La Bella Dorita. **Estreno.-** (España) abril 1948.



*versión original en español*

*Película nº 21 de la filmografía de Fernando Fernán-Gómez  
(de 210 trabajos como actor)*

*Película nº 2 de la filmografía de Carlos Serrano de Osma  
(de 12 películas como director)*

*Música de sala:*

**Maestros de la música de cine en España (años 40):**

**Manuel Parada y Juan Quintero**

*De “Los últimos de Filipinas” a “El escándalo”*

*De “Locura de amor” a “Pequeñeces”*



*“(…) Yo era de aquel grupo nacido a finales de la década de los cuarenta en Barcelona y autoproclamado “Grupo Telúrico”, agrupado en torno a las figuras de Carlos Serrano de Osma y Pedro Lazaga. (...) Trataba este de hacer en aquellos momentos un cine de vanguardia que tuviera unas altas preocupaciones estéticas. Y como había la cosa esta de las clasificaciones y proteccionismo del Estado, recurrieron en algunos casos a apoyarse en nombres consagrados de la literatura, como la Pardo Bazán o Miguel de Unamuno; lo hacían para que el Estado, de alguna manera, les subvencionara. Pero, si no, yo creo que hubieran hecho cosas más independientes, trabajos en la línea de **EMBRUJO** o **Vida en sombras**. Esta corriente fue un fenómeno totalmente aislado que no debió durar más allá de un par de años o tres, y apareció totalmente diferenciado no solo del cine que se hacía en Madrid sino del que se rodaba en Barcelona, constituyendo un movimiento mucho más individualizable que los otros (...) Pero la verdad es que en su momento no prosperó. (...) Aquello surgió de una tertulia que teníamos organizada en Madrid, en el Café La Elipa, de cuyas reuniones saldría el IIEC, la primera escuela de cine. Y mi adhesión a aquella gente no solo era consecuencia de hacer películas juntos, sino también de compartir gustos y preocupaciones cinematográficas comunes. Además, y quizá por mi contacto con Serrano de Osma y Lazaga, en aquella época comenzó a interesarme muchísimo la cuestión técnica del cine, de modo que en el café tanto Pedro como Carlos me explicaban esas célebres cuestiones del eje, el plano y el contracampo. O sea, yo pa-*



saba por ser un actor un poco raro por mis preocupaciones técnicas y estéticas respecto al cine en general. Y el hecho de que yo fuera un actor de Madrid que se encontraba en Barcelona y empezaba a tener cierta popularidad fue lo que motivó que al “grupo” se le ocurriera que yo publicara los artículos que aparecieron en la revista “Cinema”. Era el mundo aquel del cine en Barcelona muy pequeño, muy cerrado, y era fácil conocer a las personas que lo componían (...)”

“(...) **EMBRUJO** es una película rarísima, a mí me gustaba hacerla porque yo me consideraba también muy intelectualizado, como todo ese grupo que acabas de mencionar [Carlos Serrano de Osma y Pedro Lazaga]. Era un intento rarísimo, porque Carlos Serrano de Osma y Lazaga y estos lo que querían hacer era un cine de vanguardia, para entendernos. No sé por qué razón les llamaban en Barcelona “Los Telúricos”. Ellos querían hacer este tipo de cine y ese tipo de cine no lo quería financiar nadie, y en cambio les surgió la oferta de hacer una película folclórica, que a ellos no les gustaba absolutamente nada, y es lo que hicieron, hicieron una película de vanguardia folclórica. Por eso **EMBRUJO**, que es una película de Lola Flores y Manolo Caracol, pero de vanguardia, es de las más raras del cine español. Yo estaba muy contento con mi personaje, porque era, recuerdo, como un vagabundo, tenía que salir muy desastrado y era un personaje muy bonito, y sobre todo porque a mí me gustaba este intento, al cual me sumaba, de hacer



*cine de vanguardia. En realidad el producto no es ni folclórico, ni de vanguardia, por lo menos en mi recuerdo, porque es una película que no he vuelto a ver, pero el origen de la película fue ese (...)."*

**Fernando Fernán-Gómez**

(...) En mi opinión, hay dos poderosos factores que llaman la atención cuando se trata de estudiar el lugar que ha ocupado el flamenco en el cine español. Dos factores que han condicionado su poca o, por mejor decir, su mala presencia en nuestro cine.

El primero de estos factores vendría dado por el hecho de que casi nadie ha sabido o se ha interesado en utilizar el flamenco como un resorte narrativo y expresivo dentro de las películas en las que ha aparecido. Muy pocos cineastas han sabido o querido emplearlo como un recurso rico y útil para decir cosas acerca de las historias o de los personajes de esas películas. Justamente lo contrario, por ejemplo, de la actitud que ha tenido desde siempre el cine norteamericano respecto a su música de *jazz*, su música *country* o sus composiciones para los musicales, a las que de paso ha dado a conocer por todo el mundo.

En nuestro caso se podría pensar que este desinterés, lejos de ser casual, ha sido inexplic-



cablemente consciente. Pareciera que no sólo no ha importado el que no se haya utilizado creativamente el flamenco en el cine español, sino que incluso se hubiera tratado de ningunearlo dentro de este. Y digo esto no tanto atendiendo a su mayor o menor presencia en el cine nacional, sino a su arrinconamiento, al trato tan descuidado, casi vergonzante, que por lo general se le ha dispensado. Así no ha de extrañar que la presencia más habitual del flamenco en el cine español se haya reducido a adoptar la forma de un personaje totalmente secundario que, perdido al fondo de un plano, arranca unos compases a una guitarra, toca unas palmas o esboza tal o cual palo; o que en otra posibilidad no menos anecdótica, haya hecho acto de presencia en forma de tablao al que se lleva al grupo de extranjeros de vacaciones por España, con la excusa de saborear la música de la tierra, sin que esto último llegue nunca a ocurrir, quedando el cante jondo condenado, una vez más, a ocupar un rinconcito del encuadre durante unos pocos segundos del metraje.

El segundo factor es si cabe más grave debido a la continuidad y abundancia de ejemplos que podemos citar, viniendo a ser además una ampliación del despropósito hasta ahora expuesto. Me estoy refiriendo a la estrecha y pienso que poco afortunada vinculación del flamenco con el llamado “cine folclórico” o, para ser más exactos, el cine protagonizado por las grandes estrellas folclóricas de este país. Esto ha supuesto que a lo largo de una interminable serie de películas, desde los años 40 hasta los años 60, el flamenco haya estado cosido al tópico de lo andaluz, un tópico cimentado sobre cuatro sólidos pilares, a saber, “toros, gitanos, guitarras y castañuelas”, pero donde siempre había sitio para un quinto puntal: el flamenco.

La repercusión de estos dos factores en el tema que nos ocupa ha sido doble y contrapuesta. De un lado, cuantitativamente hablando, la presencia del flamenco en el cine español ha sido frecuente. De otro, cualitativamente, ha sido de una singular pobreza, usado como material de relleno o para dar “color local”; en cualquier caso, muy poco interesante en términos cinematográficos.

De lo que se trata en las siguientes líneas es de resaltar, cuando no de dar a conocer, notables excepciones a lo hasta aquí expuesto. Serán sólo algunas de las ya de por sí pocas excepciones que se pueden esgrimir. Pero precisamente porque aglutinan la doble cualidad de importantes y extrañas, creo que es necesario rescatarlas de un posible olvido. En las películas que se van a estudiar, el flamenco juega un papel expresivo de capital importancia y está trabajado por encima de tópicos y de imágenes tipificadas. (...)

(...) **EMBRUJO** se filmó en 1949 y su director fue Carlos Serrano de Osma. Estamos ante una película tremendamente original por dos razones. En primer lugar, porque se atreve a combinar el flamenco con elementos plásticos y conceptuales extraídos de los movimientos artísticos surrealista y cubista, de manera sorprendente y en ocasiones brillante.



Pero en segundo lugar, y sobre todo, porque sabe hacer un uso impecable del flamenco basándose en el razonamiento que enunciaba al inicio de estas líneas, a saber: que al igual que ocurre con el *jazz* o el *country* en el cine norteamericano, el flamenco es empleado aquí como un resorte narrativo, como un recurso dramático para que se entienda mejor por qué se “mueven” los personajes, por qué hacen determinadas cosas. Es decir, estamos ante un uso del arte jondo no sólo justificado, basado y amparado en que haya un tablado que tenga que utilizarse y mostrarse en un momento de la película, sino sobre todo para que, por ejemplo, conozcamos mejor a los personajes.

En **EMBRUJO**, el propio director y Pedro Lazaga, coguionista de la película, utilizan a la pareja artística que formaban en la vida real, y desde 1944, Manolo Caracol y Lola Flores, para ofrecernos una historia situada en el mundo del espectáculo y mil veces contada con anterioridad: la de dos artistas que son una pareja de éxito en la escena y una pareja fracasada en la vida. Allí se compenetran a la perfección y recrean para el público historias de amor correspondidas. Aquí casi no existen como pareja, su relación es ínfima y se salda a diario con continuas desavenencias y enfrentamientos. En el film de Serrano de Osma esta típica situación está muy bien captada por la cámara y mucho mejor refrendada por el uso dramático que hace del flamenco. Veamos dos fragmentos que ilustran lo dicho.



En uno de ellos presenciamos una secuencia de montaje donde por medio de una sucesión de breves planos, se hace referencia a una de las giras que realiza la pareja. Mientras que en la imagen aparecen planos de las vías del tren, de carteles que anuncian sus actuaciones, de neones con sus nombres, de Manolo Caracol cantando o de Lola Flores bailando, en la banda de sonido ráfagas de textos radiofónicos donde se ensalzan sus éxitos se entremezclan con varios fragmentos de los cantes de Manolo Caracol. Todo ello culmina en una escena en la que asistimos a una de sus actuaciones, y en la que la letra del cante<sup>1</sup> de Caracol resulta especialmente reveladora: en ella se habla de desamor, de una historia de amor no correspondido -Ella no le quiere a Él- que es precisamente el problema que ellos arrastran en su vida -la bailora Lola no ama al cantautor Manolo-. Así pues lo que Serrano de Osma nos ofrece no es tan sólo la ilustración con imágenes de una de las actuaciones de la pareja protagonista, sino que está empleando esa actuación y en especial el texto del cante que en ella se interpreta para recalcarle al espectador, de manera harto brillante, el problema que arrastran los protagonistas.

Idéntica intención por parte del director volvemos a encontrar, aún mejor plasmada, en un

<sup>1</sup> “Ya s’acabaron las penas/que yo como a mí te quiero/Te traigo la rosa nueva/Pena/si pena no pueo tené,/si tú eres la gitana más güena/y tú mejó pa’ mi querer/A ti te amo.”



fragmento posterior. En él se incorpora la presencia del apoderado, personaje interpretado de forma magnífica por Fernando Fernán-Gómez. En torno a unos vasos de coñac, el apoderado hilvana un monólogo acerca del beber, el vivir, el vivir para beber y el beber para olvidar. Pero ¿qué olvidar? Un plano corto del rostro de Manolo Caracol silencioso, taciturno, apurando el vaso, nos da la respuesta: las penas del amor, para eso se bebe. Acto seguido se suceden rápidamente nuevos planos del tren y de las vías, indicándonos que la gira prosigue. A la brillantez formal de estas imágenes se une el hecho, no menos brillante, de que están montadas sobre un fondo sonoro en el que Caracol interpreta un cante cuya letra reincide y apuntilla tanto lo expresado por el apoderado en su monólogo como la amargura que hemos visto en el rostro del cantaor<sup>2</sup>. De esta manera, gracias a la letra de un cante pero sin la necesidad de ver la interpretación del mismo, vamos conociendo cada vez mejor los sentimientos del personaje y además, en este caso, vamos presagiando lo que acabará por ocurrir: que las penas de amor llevarán al personaje de Manolo Caracol hacia la bebida y ello destruirá su carrera (...).

---

2 Como una copa en la “vía”/es el cristal de mis penas,/como una copa en la “vía”/Nos bebemos la alegría,/paladecemos las penas/Como el vino en los labios/Pasan las horas;/unas veces amargas,/saben a gloria./Saben a gloria, niña,/saben a gloria/Como el vino en los labios,/saben a gloria”.

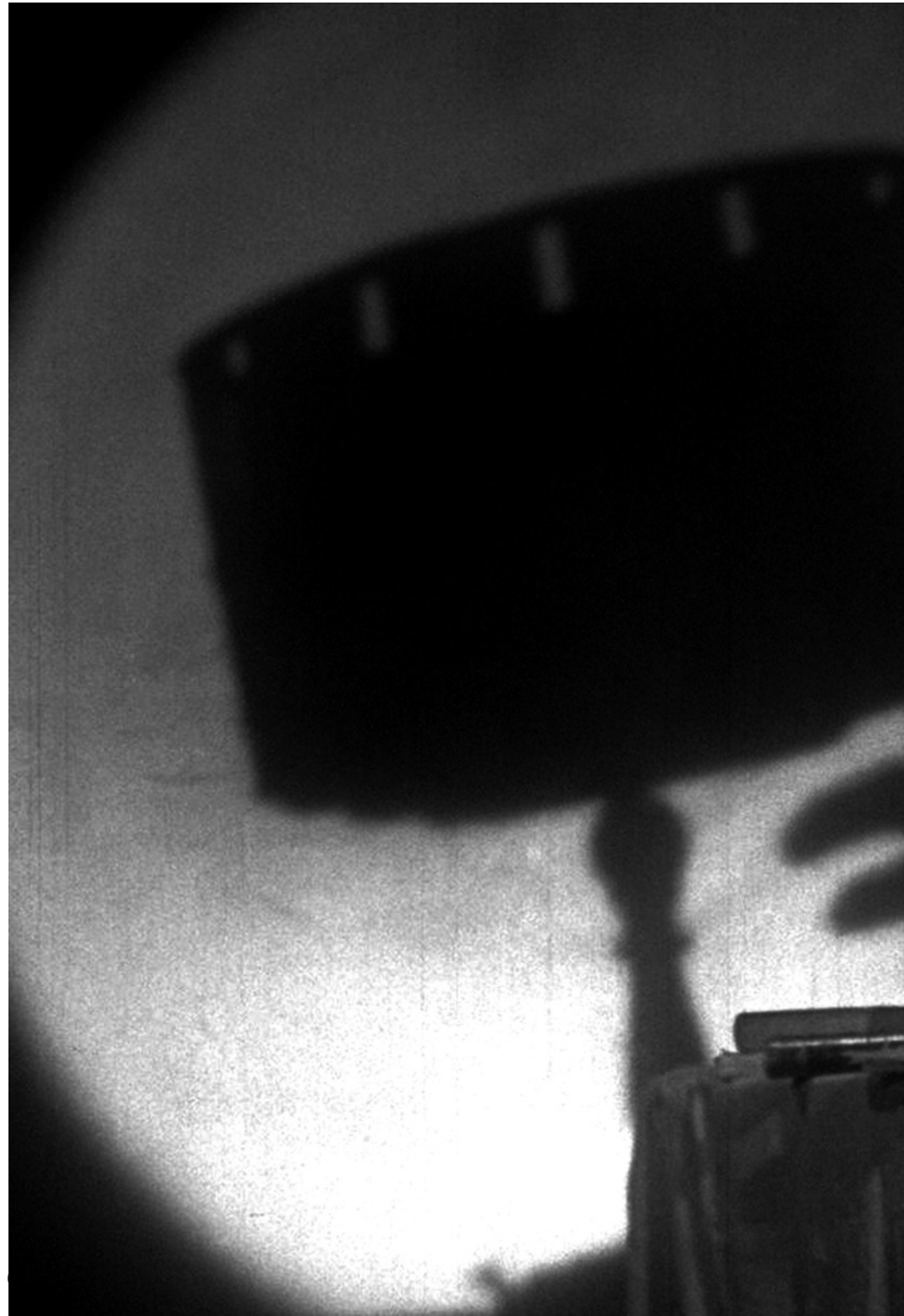
**Textos (extractos):**

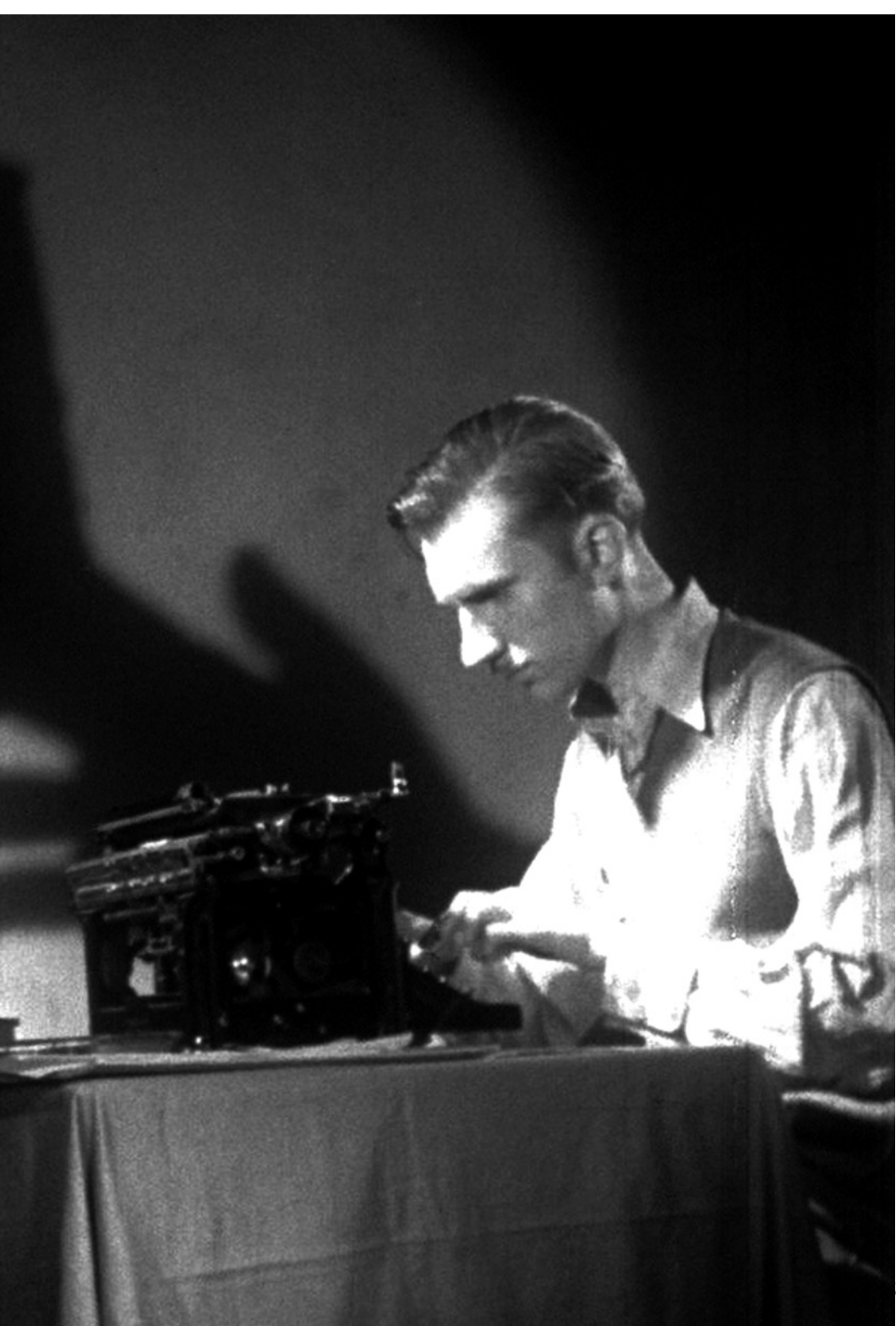
*Jesús García Dueñas*, “Entrevista a Fernando Fernán-Gómez”,  
Filmoteca Española, marzo 2001.

*Julio Pérez Perucha*, “Entrevista a Fernando Fernán-Gómez: sus primeros tiempos”,  
rev. Dirigido, enero 1986 (reeditada, septiembre 2021).

*Fernando Fernán-Gómez*, **El tiempo amarillo. Memorias 1943-1987**, vol. 2º, Debate, 1990.

*Juan de Dios Salas*, “El flamenco en el cine español: una presencia a desvelar”, en *Arte Jondo*.  
Revista de la “Peña Flamenca Francisco Moreno Galván” de la Puebla de Cazalla, nº1, octubre  
2003.









**VIERNES 19**

**21h.**

**Sala Máxima del Espacio V Centenario**

**Entrada libre hasta completar aforo**

**VIDA EN SOMBRAS** (1948) España 85 min.

**Director.-** Llorenç Llobet-Gràcia. **Argumento y Guión.-** Llorenç Llobet-Gràcia y Victorio Aguado. **Fotografía.-** Salvador Torres Garriga (B/N - 1.37:1). **Montaje.-** Ramón Biadiú. **Música.-** Jesús García Leoz. **Productor.-** Francisco de Barnola. **Producción.-** Castilla Films. **Intérpretes.-** Fernando Fernán-Gómez (*Carlos*), María Dolores Pradera (*Ana*), Isabel de Pomés (*Clara*), Fernando Sancho (*el productor*), Alfonso Estela (*Luis*), Graciela Crespo (*sra. Durán*), Félix de Pomés (*sr. Durán*), Mary Santpere (*la doncella*), Jesús Puche (*el fotógrafo*), Camino Garrigó (*madre de Ana*), Antonio Leal (*el comandante*), Antonia Llobet (*Ana, niña*).

**Estreno.-** (España) junio 1953.



**versión original en español**

*Película nº 29 de la filmografía de Fernando Fernán-Gómez  
(de 210 trabajos como actor)*

*Película nº 1 de la filmografía de Llorenç Llobet-Gràcia  
(de 1 película como director)*

*Música de sala:*

**Maestros de la música de cine en España (años 40):**

**Manuel Parada y Juan Quintero**

*De "Los últimos de Filipinas" a "El escándalo"*

*De "Locura de amor" a "Pequeñeces"*



*(...) Esta película para mí cuando la hacíamos no significaba nada especial, entraba dentro de la misma línea de las de Serrano de Osmá, intentaba ser un cine digamos puro, de vanguardia. Para mí no significaba nada más que la enorme angustia de que el productor era el mismo director, había calculado mal, se consideraba rico, era un hombre rico, pero no tan rico como para financiar una película y en realidad no nos pagaba. Yo llegué a hacer esta película debiendo incluso un mes entero del hotel en Barcelona donde estábamos mi mujer y yo. El recuerdo que tengo es más bien de estas angustias marginales que de la película en sí (...).*

*(...) Hace poco (escribo esto en 1989), los críticos especializados han publicado una lista de las que, en su opinión, son las diez mejores películas españolas. Entre ellas se menciona **VIDA EN SOMBRAS**, una obra modestísima y casi experimental que en 1947 escribí, dirigí y produje a sus expensas el director amateur Lorenzo Llobet-Gràcia. Ni él ni sus socios y asesores debieron de echar bien las cuentas, porque llegó un momento, en el mes de enero, en que yo debía ya dos meses de hotel, por lo cual me llamaron correctamente la atención. En la noche del 5 de enero suelen llegar a España los Reyes Magos; aunque antes de cumplir los dos años no era fácil que mi hijo Fernando echase de menos sus regalos, me pareció un buen motivo para suplicar a Llobet-Gràcia que nos diese a María Dolores y a mí algo del dinero que*

nos adeudaba y añadí otra razón que no era falsa y también consideré válida: mi mujer y yo nos encontrábamos ligeramente enfermos. Llobet-Gràcia consiguió reunir veinticinco pesetas y en un sobre de tarjeta de visita nos las envió al hotel. Como nuestras enfermedades eran leves, no nos faltaron energías para divertirnos con el lado cómico de la situación. (...) Guardo un buen recuerdo de aquellos días: el trato con Carlos Serrano de Osma y con Pedro Lazaga, de los que procuré ir aprendiendo la técnica cinematográfica con un papel y un lápiz sobre las mesas de los restaurantes y los cafés, con la gran ventaja de poder después contrastar la teoría con el trabajo del plató (...).

Fernando Fernán-Gómez

(...) **VIDA EN SOMBRAS** es una obra excepcional por su calidad intrínseca y por su posición en el contexto de su época. Un film único, como único es el caso de su autor. Su condición de obra de culto y el carácter “maldito” de su realizador no ha mermado con el tiempo, si bien ambos han sido rescatados del olvido, elevando su estatuto más allá de la rareza a la categoría de pieza crucial –sin descendencia– del cine español<sup>1</sup>. Es el único largometraje de su director y no precisamente por voluntad propia. Sus posteriores proyectos (profesionales) quedaron segados debido a los infortunios de su debut.

Hagamos un poco de historia. Llorenç Llobet-Gràcia (Sabadell, 1911 - Barcelona, 1976), fue un empresario de transportes, agitador cultural en su ciudad natal, asentado (y reputado) en el ámbito del cine amateur (desde 1928 acometió films familiares y documentales, caso de **Reportaje de la Exposición Internacional de Barcelona, 1929**, hasta su retirada en 1959; de hecho solo realizó cuatro cortometrajes desde **VIDA EN SOMBRAS**). También teórico del cinematógrafo (escribió en la revista “Cine experimental” entre 1944 y 1946), como el protagonista de su film, Carlos Durán (Fernando Fernán-Gómez), llevaba “*en las venas el veneno del cine*”, su norte y su pasión, influyendo en todos los órdenes de su vida, reconociendo su capacidad para cambiar la existencia de las personas. Un cinéfilo y un cinéfago, erudito e inquieto. Su decidida ambición creativa, bien arropada por la colaboración de su círculo de amistades<sup>2</sup>, chocó empero con el demoledor informe de la Dirección General de Cinematografía y Teatro que, entre otras objeciones, decretó “*el nulo interés dramático*” del film, cuya repercusión más inmediata se concreta en la denegación

---

1 El proceso de su recuperación se sitúa inicialmente al albur de su programación en la Semana Internacional de Cine de Barcelona de 1983. Supuso todo un impacto y un descubrimiento, reevaluado por Ferrán Alberich, responsable de su restauración / reconstrucción, quien le consagró el documental **Bajo el signo de las sombras** (1984), sobre las vicisitudes del film y de la vida de su autor.

2 Anudado en torno al grupo de “Los Telúricos”, valedores del enaltecimiento estético, cuya *alma mater* era Carlos Serrano de Osma (debía comparecer en el film como supervisor, si bien finalmente no pudo ser), entre ellos estaban el futuro director Pedro Lazaga, los operadores Salvador Torres Garriga y Aurelio G. Larraya, el productor José Antonio Martínez de Arévalo o el actor Fernando Fernán-Gómez.



del crédito sindical a mitad del rodaje, forzando al propio cineasta a involucrarse con su propio pecunio<sup>3</sup>. El descabello acontece cuando, de modo previsible, la Junta Superior de Orientación Cinematográfica hurga en la herida (des) calificándola “*sin interés en ningún aspecto*” (otros epítetos fueron “*inconcebible*”, “*inadmisible*” o “*inaceptable*”), otorgándole la clasificación de “tercera categoría” (condenándola a la muerte económica... aunque tras una revisión sería elevada a “segunda B” gracias a diversas modificaciones: agregar material de archivo, alargar el metraje, reorganizar el montaje incluyendo la fragmentación de un plano secuencia, consensuadas con el director y ejecutadas por Antonio del Amo). El daño ya estaba hecho. La película no se estrenó hasta 1953 en circuitos de segunda categoría de Madrid y Barcelona. La situación hizo mella en Llobet-Gràcia, desilusión acrecentada por la muerte de su hijo en 1948, causa de graves trastornos psicológicos destinada a repercutir en la viabilidad de **El refugio**, su pensado segundo largometraje. Y...

---

3 Remarquemos que la productora Castilla Films, liderada por Francisco de Bárnola, ya había presentado previamente una primera versión del proyecto, **Bajo el signo de las sombras** -no por azar el título del documental de Ferran Alberich-, igualmente denostada. Su singladura fue efímera. El estrepitoso fracaso de **VIDA EN SOMBRAS** dio al traste con su continuidad empresarial, y tras Noventa minutos (Antonio del Amo, 1949) debió plegar velas con el rodaje (inconcluso) de **Cerco de ira**, a cargo de Carlos Serrano de Osma en 1949.

La condición de *Carlos Durán* como alter ego de Llobet-Gràcia es diáfana. El cine planea en la vida del protagonista como una obsesión. Su nacimiento acaece en una barraca donde se presenta el cinematógrafo (obligando a interrumpir la proyección y encender las luces; su alumbramiento emplea una hermosa elipsis: cuando el *mago Pedrito*, el futuro director Pedro Lazaga, extrae de su chistera un bebé, su madre, Graciela Crespo...da a luz), el padre (Félix de Pomés) gana un zootropo, le regalan una cámara Pathé Baby -como a Llobet-Gràcia-, colecciona cromos de actores, escribe en la revista "Films Selectos" -motivo de reencuentro con *Ana* (María Dolores Pradera), su eterno amor y futura esposa-, rueda films experimentales y reportajes, uno de ellos sobre la Expo de Barcelona... Acaricia la idea de realizar su primer largometraje, producido por *Sancho* (Fernando Sancho), el empresario de la barraca de feria..., pospuesto por la victoria del Frente Popular primero y definitivamente tras la sublevación del 18 de julio. Tragedia colectiva que en lo personal afectará terriblemente a *Carlos* debido a la muerte de *Ana*, de la que él se considera responsable (bueno no él, su devoción por el cine, que abandona), deambulando como alma en pena por una posguerra inhóspita (su alistamiento en el bando insurrecto deviene una imposición de la censura), abismándose en una tortuosa tormenta interior y existencial, a caballo entre la angustia y la culpabilidad.

El carácter sorprendente y audaz del film, una obra sobre la guerra, el aniquilamiento, la muerte (su herida) y el deseo (su imposibilidad), temas entrelazados a lo largo de todo el metraje, tanto de forma soterrada como transparente, procede de varios frentes. Por un lado, la presencia/tratamiento de la Guerra Civil. Un espacio de desgarró y negación que incluso fuera de campo marca la andadura vital de los personajes, a lo cual se suma la circunstancia de que el comienzo de la contienda se exponga desde el presente republicano, tengamos acceso a partes informativos radiofónicos de la época, incluso un breve fragmento de la alocución en catalán de Lluís Companys (¡estamos en 1948!). En especial descuella el inmenso talento del cineasta en un plano de síntesis magistral que recoge la fractura bélica de un país y la quiebra sentimental de *Carlos*, aunando el dolor que le embarga por la pérdida del ser amado y la mención a la demonizada cámara. Su rostro es surcado por imágenes de combates, mientras paulatinamente se impone la visión de la lápida de *Ana* (sin apellido). El término de la guerra lo sentencia la música. Al dramatismo de la situación (asoman los acordes del himno nacional) le pone término la imagen de la sepultura violentamente atravesada por la sombra de una cruz. La cámara se aleja y el plano se ilumina. El posicionamiento es meridiano: la paz franquista como paz de cementerios fundada sobre la muerte inocente. No menor interés retiene su reflexión sobre el cine como arte de sombras. Pensemos en *Carlos* atrapado en las redes del recuerdo al contemplar por segunda vez **Romeo y Julieta** (*Romeo and Juliet*, George Cukor, 1936), por no hablar de la función catártica cumplida por **Rebeca** (Rebecca, Alfred Hitchcock, 1940), la identificación de *Carlos* con *Maxime de Winter* (Laurence Olivier), reconociéndose en él e inscribiendo sus fantasmas en la historia de ficción al enfrentarse a sus propias películas



domésticas. De este modo, logrará salir indemne de la confrontación con la imagen de su esposa muerta que, cambiando el semblante, le sonríe desde la fotografía, aprobando su regreso al cine y la reconstrucción de su vida. De ahí que el golpe de claqueta de su primer film retorna al inicio de **VIDA EN SOMBRAS** (la pose de los padres ante un fotógrafo).

Si la precariedad de medios es manifiesta, Llobet-Gràcia la torea gracias a su ambición creativa ¡Cuánto talento dilapidado! La densidad narrativa y semántica del film es impresionante. Los conocimientos expuestos y la variedad de recursos expresivos convocados son apasionantes: sobreimpresiones, aliteraciones, contrapicados, metáforas, elipsis, metalepsis... así como la extrema movilidad de la cámara, patente en la secuencia del piso de *Ana* y *Carlos*, que explora todos los rincones con asombrosa agilidad... en sintonía con su querencia a los planos secuencia. Rebasado con amplitud el espacio otorgado, somos, empero, incapaces de resistir la tentación de enumerar alguno de los pasajes más gratificantes. Así, la elipsis que recoge la sustitución del crucifijo por el grabado con la imagen de la República; así, la intensidad desprendida por el descubrimiento de *Carlos* de la muerte de *Ana*, preconizada por la decapitación de la figurita de la Moreneta; así, el plano en que *Carlos* retoma la cámara, controla el encuadre, panoramiza y muestra una fotografía de *Ana*; así, ese momento de cine casero donde *Carlos*, arrodillado, se declara a *Ana* diciendo “*abandóname, pero no te salgas de encuadre*”, frase de doble filo en tanto ella, tan viva en la proyección, ya está muerta (pero sigue ahí); así...



**Textos (extractos):**

*Jesús García Dueñas*, “Entrevista a Fernando Fernán-Gómez”,  
Filmoteca Española, marzo 2001.

*Julio Pérez Perucha*, “Entrevista a Fernando Fernán-Gómez: sus primeros tiempos”,  
rev. Dirigido, enero 1986 (reeditada, septiembre 2021).

*Fernando Fernán-Gómez*, **El tiempo amarillo. Memorias 1943-1987**,  
vol. 2º, Debate, 1990.

*Ramón Freixas & Joan Bassa*, “Vida en sombras”, en dossier “El cine dentro del cine”,  
rev. Dirigido, septiembre 2011.



En la primera secuencia de **VIDA EN SOMBRAS** vemos a un matrimonio barcelonés de fin de siglo XIX, el señor y la señora *Durán* (Félix de Pomés y Graciela Crespo), en el estudio de un fotógrafo que acciona el gramófono para ambientar la situación antes de hacer la foto de la pareja. La película se cierra de igual manera, en el mismo escenario, con idénticos personajes, cámaras fotográficas y gramófonos, aunque con distintos encuadres, ahora alzado, antes la lateralidad del plano americano y de conjunto. El círculo se cierra, claro, dejando atrapada en su interior la existencia del hijo de los *Durán*, *Carlos* (Fernando Fernán-Gómez), pero produce también una extraña sensación. La repetición de la secuencia es tanto una rememoración por parte de *Carlos*, ahora cineasta que evoca la memoria de sus padres, de sus propios orígenes, como, quizá, la confirmación de que todo lo que hemos visto no ha sido más que una película dentro de otra película, una vida en sombras. El film de Llobet-Gràcia resulta estimable por muchos motivos, el primero de los cuales es precisamente convertir al cinematógrafo en nutriente de casi todo lo que ocurre en el relato. Pero no es un ejercicio de cinefilia, ni un permanente juego de espejos (o de guiños) a partir de la obsesión de su protagonista por el hecho de filmar. El cine se incorpora en el devenir de la historia de manera muy natural, desde dentro y desde fuera del propio relato, de los personajes y de las situaciones a las que se enfrentan. De hecho, **VIDA EN SOMBRAS** narra medio siglo de historia española a partir de las herramientas que proporciona el cine, especialmente la elipsis: el cinematógrafo



y su repercusión popular, la Primera Guerra Mundial, la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, la llegada del cine sonoro, la República, la Guerra Civil y la posguerra son momentos históricos que puntúan la evolución de Carlos como hombre y como cineasta, así que son grandes elipsis (históricas) y pequeños fragmentos capturados en la existencia de un individuo normal cuya pasión o rechazo por la cámara de filmar corre en paralelo a las experiencias cambiantes de todo un país.

Durante los primeros diez minutos de metraje, **VIDA EN SOMBRAS** se convierte en un permanente presagio. El *señor Durán* gana en la feria un zootropo, el último juguete de moda en París, y cuando después se adentran en la llamada “barraca de los franceses”, donde se enseñan las extrañas maravillas del cinematógrafo de los Lumière e incluso hay una actuación de un mago que es aventajado discípulo de Méliès, la esposa da a luz: un niño que nace dentro de una barraca de cine, un niño que nace con el cine.

Lo que sigue es la crónica de una vida, aún lejos de las sombras, que se nutre del cine como lo hace la misma película. Una proyección en sala a la que asisten *Carlos* y su amigo *Luis*, aún infantiles, deriva en pelea de *saloon*, pero los pequeños se reconcilian viendo un corto de Chaplin tras enemistarse porque uno prefiere las comicidad de *Charlot* y otro las heroicas aventuras de Eddie Polo. Después, ya en la edad adulta, la proyección de **Romeo y Julieta** sirve para certificar el amor entre *Carlos* y *Ana* (María Dolores Pradera) también mediante elipsis: la cámara se dirige hacia el haz de luz fantasmática que surge de la cabina de proyección, sigue un plano de los dos absortos viendo el film y este concluye en ese mismo plano (Alexandre Astruc escribió que la puesta en escena cinematográfica era una organización de las tinieblas, y, por lo tanto, es el haz de luz lo que da corporeidad a esa organización).

Mucho después, cuando *Carlos* haya dejado el cine porque su pasión por filmar -en plena calle, durante las primeras horas de la guerra civil- hizo que abandonara a su esposa y esta murió tiroteada dentro de su propio apartamento, será la visión de **Rebeca** la que le revele de nuevo, aún con más fuerza, el poder del cinematógrafo. No es solo el efecto bien visible sobre el rostro de *Carlos* durante la proyección de la película de Hitchcock; es, sobre todo, ese momento misterioso y turbador en el que las luces intermitentes de la marquesina del cine Coliseum de Barcelona, donde se exhibe **Rebeca**, se proyectan sobre el cuerpo enjuto del protagonista, aún dubitativo, pero ya medio hipnotizado, por la fuerza fascinadora de aquello que no se puede dejar aunque una vez se intentó olvidar: el cine.

Coherente con sus primeros gustos, *Carlos* parece citar a Chaplin cuando asegura que no le ve ninguna virtud al cine sonoro: “*Es absolutamente innecesario, el cine posee medios de expresión propios que hacen inútil el empleo de la palabra*”,



asegura mientras escucha con *Luis* (Alfonso Estela) la emisión radiofónica de una de las canciones de *El cantor de jazz*. En el personaje de *Carlos* se reúne la conciencia estética del cine pero también, cuando estalla la guerra civil, su carácter de herramienta documental y política. Inoculado el veneno del cine, *Carlos* escribe ensayos en la revista “*Films Selectos*”, realiza un documental durante su luna de miel, rueda cortos con su amigo, filma desde las esquinas los tiroteos en las barricadas y, cuando regresa al cine, recuperado y aligerado tras ver la historia en duermevela de los señores de *Winter* y *Rebeca* en la mansión *Manderley* -una fascinación distinta, pero igual de absoluta, a la ejercida sobre los protagonistas del film de Jesús Garay *Manderley*-, dirige un poema en imágenes titulado “*Sombras*”. El cine es así una expresión artística, un acto de fe y una forma más de superar la triste realidad durante los primeros años de la posguerra: **VIDA EN SOMBRAS** demuestra que se puede hacer cine político sin que esta consideración resulte ni tan evidente ni nada redundante, reflejo de la realidad -del momento del relato, 1940, y del momento de la realización del film, 1948- a través de las sombras y los haces de luz.

Llobet-Gràcia (1911-1976), director de un solo largometraje, como Francisco Pérez-Dolz, y estandarte de la militancia en el cine amateur de los años cuarenta, mueve constantemente la cámara en decorados cerrados o calles de estudio porque **VIDA EN**



**SOMBRAS** es una película sobre el cine, sobre la fascinación del cine y sobre el cine como forma de vida. La secuencia en la que los padres de *Carlos* leen en el periódico que ha finalizado la primera contienda mundial es un buen ejemplo de ello: la cámara no ha estado quieta ni un solo momento porque no importa tanto la noticia en sí misma como la actitud del niño, que recoge sus cromos de actores, cuelga un póster de *Charlot* en la pared y hace girar su zootropo mientras el mundo, al revés que la puesta en escena del film, empieza a recuperar la calma y la quietud.

Si la parte final resulta tan fantasmática, lo es porque Llobet-Gràcia sabe mostrar, mediante movimientos, sobreimpresiones, contraluces y composiciones, que el cine embalsama el gesto, la mirada y la risa de *Ana* tras su muerte, a la vez que hace revivir a la esposa perdida en la anestesiada conciencia de *Carlos*. Y con el cine que tanto odió, porque por su causa se apartó de su esposa cuando no debía hacerlo, el protagonista se recupera en un proceso total que no esquivo la vampirización y la necrofilia: la sesión de *Rebeca*, la proyección de la película doméstica con el sonido como aletargado -hay algo en esta secuencia que recuerda a la posterior *Arrebato*-, el reencuentro con su vieja cámara escondida en un cajón, el zootropo que vuelve a dar vueltas...

Del mismo modo que *Carlos* restaura sus films amateurs, y con ellos restaura sus recuerdos escindidos por la guerra y el cine -y por extensión, la memoria de todo un país desangrado y vencido-, **VIDA EN SOMBRAS** ha sido devuelta pacientemente a la vida. No estrenada hasta 1953 por evidentes problemas administrativos, la película no fue un éxito comercial y los negativos originales y las copias en 35 mm se extraviaron. En 1983 se realizó una primera restauración analógica por parte de Filmoteca Española, y en 2007 apareció una nueva copia en 16 mm, pero de mejor calidad fotográfica, sobre todo por lo que atañe a los fondos en las escenas en exteriores. A partir de esta copia y de otra, también de 16 mm, procedentes de la colección "Pere Tresserra", Ferrán Alberich ha coordinado esta nueva restauración, ahora digital, de imagen y sonido, a cargo de Filmoteca de Catalunya, Filmoteca Española y DeLuxe. **VIDA EN SOMBRAS** podría haberse llamado también "De entre los muertos", como tantas otras películas sepultadas por el tiempo o el extravío que pueden volver a ver la luz, y emerger de las tinieblas a las que tantos metros de celuloide impreso han sido condenados.



Textos (extractos):

Quim Casas, “Vida en sombras: el veneno del cine”, en sección “Restauración”, rev. Dirigido, diciembre 2012.









**MARTES 23**

**21h.**

**Sala Máxima del Espacio V Centenario**

**Entrada libre hasta completar aforo**

**EL ÚLTIMO CABALLO** (1950) España 75 min.

**Director argumento y guión.-** Edgar Neville. **Fotografía.-** César

Frailé (B/N - 1.37:1). **Montaje.-** Gaby Peñalba. **Música.-** José

Muñoz Molleda. **Productor.-** Edgar Neville. **Producción.-** E.Neville.

**Intérpretes.-** Fernando Fernán-Gómez (*Fernando*), Conchita

Montes (*Isabel*), José Luis Ozores (*Simón*), Mary Lamar (*Elvirita*),

Julia Lajos (*madre de Elvirita*), Fernando Aguirre (*el cochero*),

Manuel Arbó (*Marcelino*), Julia Caba Alba (*Paca*), Manuel Aguilera

(*señor Manzano*), María Cañete (*doña Magdalena*), Manuel de

Juan (*don Manuel*), Arturo Marín (*el amigo del sr. Manzano*), Rafael

Bardem (*el comisario*), José Prada (*el General*), Manuel Requena

-doblado por José Sepulveda- (*el encargado de la cuadra*), José

Franco (*el encargado del garaje*), Antonio Ozores (*el taxista*).

**Estreno.-** (España) noviembre 1950.



*versión original en español*

*Película nº 34 de la filmografía de Fernando Fernán-Gómez*

*(de 210 trabajos como actor)*

*Película nº 23 de la filmografía de Edgar Neville (de 30 películas como director)*

*Música de sala:*

**Maestros de la música de cine en España (años 40):**

**Manuel Parada y Juan Quintero**

*De "Los últimos de Filipinas" a "El escándalo"*

*De "Locura de amor" a "Pequeñeces"*



*(...) El éxito de la película ha ido creciendo con el tiempo. A mí me parecía muy bien hacerla, porque yo, como te digo, estaba, digamos, “pedantizado”, por qué no, y vi claramente que intentaba ser una película neorrealista. Y yo ya sabía lo que era el neorrealismo italiano, incluso organicé con otro amigo en el Instituto de Cultura Italiana las primeras proyecciones de neorrealismo italiano en España, porque casi todas aquellas películas en aquel momento estaban prohibidas por la censura, y nosotros en el Instituto de Cultura Italiana teníamos la ventaja de que tenía extraterritorialidad, y se acogía a la censura italiana pero no a la española; así los aficionados, los cinematografistas, pudieron ver las cuatro o cinco primeras películas neorrealistas que se pasaron en España en un ciclo que organizamos allí. Por eso comprendí el intento de Edgar de hacer una película neorrealista y estaba entusiasmado con aquello de **EL ÚLTIMO CABALLO** (...).*

**Fernando Fernán-Gómez**

*(...) **EL ÚLTIMO CABALLO** es una película bastante representativa de Neville en tanto en cuanto es un canto nostálgico a un mundo en trance de desaparición. Un regimiento de caballería va a ser motorizado y Fernando, soldado que está a punto de licenciarse, se entera de que los equinos serán vendidos para ser utilizados en las corridas de toros. No aceptando que su compañero de fatigas vaya hacia una muerte segura, decide comprarlo*



con todos sus ahorros, en principio destinados a financiar su boda. La novia -que forma parte de cuanto Neville denominaba "*cursi*"-, decide abandonarle dolida ante el hecho de haber sido postergada por culpa de un caballo, y *Fernando* pasa por innumerables problemas para sobrevivir y dar de comer a su nuevo compañero. *Fernando* recupera el amor, pero no con su antigua novia, sino con una florista y consiguen subsistir -los tres, él, ella y el caballo-, suministrando flores a un Madrid cada vez más inhóspito y dominado por los automóviles. El inevitable final feliz del que al autor -educado cinematográficamente en Hollywood-, le costaba tanto prescindir, no logra evitar que un indeleble poso de amargura prevalezca tras la visión de la película.

Es probablemente de todos los films de Neville el que más acusa la influencia de Chaplin, referencia mucho más precisa -**Luces de la ciudad** entre otras-, que hablar de una especie de hipotético neorrealismo del que a Neville separaban demasiadas cosas. En todo caso, su tendencia al costumbrismo puede acercarle mucho más -y no demasiado-, a ese neorrealismo rosa que dominó el cine italiano a partir del año 50 (...).



**Textos (extractos):**

*Jesús García Dueñas*, “Entrevista a Fernando Fernán-Gómez”,  
Filmoteca Española, marzo 2001.

*Julio Pérez Perucha*, “Entrevista a Fernando Fernán-Gómez: sus primeros tiempos”,  
rev. Dirigido, enero 1986 (reeditada, septiembre 2021).

*Antonio Castro*, “El cine de Edgar Neville”, en José María Torrijos (ed.),

**Edgar Neville (1899-1967):**

**la luz en la mirada**, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música,  
Madrid 1999.



WENCESLAO FERNÁNDEZ FLÓREZ



FANTASMAS

Teófilo Arnal estaba profundamente desesperado.

-¡Por cinco minutos, Tomás! —repetía—. ¡Por cinco minutos de charla con el imbécil de Veloso he perdido una fortuna: la ocasión de hacerme rico, que no volverá jamás ¡Es para matarse, vaya!

La verdad es que Tomás Capulino se moría de sueño, porque la una de la noche había sonado ya y no era el hombre que estuviese habituado a tan larga vigilia. Es preciso decir que Arnal le había contado ya dos o tres veces la historia de su desgracia hasta en los más pequeños detalles, y que, a pesar de sus bondadosos sentimientos, no experimentaba la menor necesidad de oírle referir nuevamente. Sin embargo, murmuró:

-¡Horroroso! ¡Horroroso!

Nada podría reprocharse al tono compungido con que Tomás pronunció estas palabras, ni a su gesto de apesadumbrada condolencia, ni a su actitud cavilosa. Ningún psicólogo sería capaz de comprender que el excelente hombre, mientras expresaba así su pesar, mantenía una denodada lucha por reprimir un bostezo. No obstante, era verdad. Capulino sentía que este bostezo pugnaba por separarle las mandíbulas. Cuando advirtió los primeros síntomas, pensó:

"Podré reprimirlo. No quiero que Teófilo crea que me aburren sus quejas."

Después, cuando el bostezo le entreabrió los labios, se dijo:

-¡Señor, qué inconveniencia!

Y redobló su disimulo. Pero bruscamente, el bostezo adquirió una fuerza extraordinaria. Abrió en toda su magnitud la boca de Capulino y precipitó una tromba de aire en sus pulmones con estrépito incontenible. Hinchó el pecho, rugió en la garganta, agitó los brazos e hizo acudir lágrimas a los ojos. La amable corrección de Capulino se sintió arrollada, como una llanura sobre la que se rompe un dique. Tuvo aún presencia de ánimo para confesarse:

-¡No puedo!... Es más fuerte que yo.

Y se rindió al voluptuoso desperezamiento.

Al recobrar su dominio, Tomás reconoció que debía borrar con solicitud aquella descortesía, y facilitó a Teófilo la ocasión de narrar por cuarta vez lo ocurrido.

-No comprendo —gimió— cómo pudo suceder todo eso.

-Pues velay. Si por la mañana, al pasar ante la Administración de Loterías, hubiese llevado dinero, el billete sería mío. Me detuve y anoté el número. Adiviné, que era una corazonada y me apresuré a salir de casa después de almorzar para que nadie se anticipase a comprarlo. Tres metros antes de la Administración oigo una voz: "¡Eh! ¡Arnal! ¡Arnal!" Era Veloso, a quien Dios confunda. Nos saludamos. Te juro, Tomás de mi alma, que toda nuestra conversación se redujo a lo que vas a oírme:

"¡Tanto bueno!", exclamó él. "¡Amigo Veloso!", grité yo. "¿Y que dice el hombre?" "Pues nada. ¿Qué hay por ahí?" "Ya ve usted." Él me miraba sonriendo, clavado en la acera y golpeando ligeramente el suelo con su bastón. Entre frase y frase abría una pausa. "De modo que dando una vueltecita, no?" "Sí, señor." "No hay más remedio." Yo callé. "Bueno, hombre, bueno; pues... no se venda usted tan caro." Me dio una palmadita en el pecho. "Adiós, amigo Veloso." "Se le saluda", contestó. Dime, por tu

alma: ¿has oído algo más idiota en toda tu vida? Pues para decir estas frases sin interés y sin sentido me detuve cinco minutos ese monstruo e impidió mi felicidad, porque cuando entré a comprar el billete me informó el lotero que lo acababa de vender a un individuo con quien me crucé en el umbral. Y hoy leo el periódico, y helo aquí: el mil cuarenta y cinco se ha llevado el premio mayor.

-¡Horrible —gruñó Capulino desde la frontera del sueño— Pero yo, en tu caso, dejaría con su estúpida palabra en la boca al bueno de Veloso, y...

-Querido Tomás, considera que yo no podía prever que mi suerte dependía de aquel breve diálogo.

-Es verdad.

Habían llegado al cruce de dos calles.

-¿Por dónde vamos?

-Es igual.

Siguieron al albur: Teófilo, hablando enardecido; Tomás en lucha con otro bostezo, que se anunciaba más poderoso y desaforado que el anterior. Una motocicleta se acercó, detonante y rápida. Arnal confiaba entonces este acongojado presentimiento a su entrañable amigo:

—Siempre seré un hombre de poca suerte, Tomás.

Calló, porque esperaba oír de labios de su acompañante frases de bondadosa condolencia, o, lo que era más probable, una alentadora oposición a tal pesimismo, y esto le proporcionaría el amargo placer de insistir en sus predicciones. Capulino abrió, en efecto, la boca; pero, en vez de las frases previstas por Arnal, exhaló un gemido y se lanzó tan violentamente sobre su camarada, que ambos rodaron por el suelo, aturridos y apelonados.

Cuando comprendió lo que había ocurrido, Arnal se puso en pie y corrió tras la motocicleta que huía:

—¡Canallas! —vociferaba— ¡Bandidos!

Otro transeúnte, testigo del atropello, agitaba su bastón desde el borde de la acera.

—¡Canallas!

Y Capulino, sentado en las losas, se entregaba a lamentaciones de mayor trascendencia.

—¡Aquí no hay Ordenanzas, ni Policía, ni Ayuntamiento! ¡No le importa a nadie la vida de un ciudadano! ¡Asesinos!

Teófilo acercóse a él:

—¿Te has hecho daño?

—Me parece que no —dijo, sin gran convencimiento.

Y un minuto después continuaban su marcha, limpiando a la vez con las mangas de las chaquetas los sombreros, que habían rodado por el arroyo.

El incidente aumentó el mal humor de Arnal.

—Me gustaría que reconocieses —dijo a su amigo— que la vida es estúpida, y que el papel que los hombres desempeñamos en este mundo no puede ser más absurdamente triste. Hay un dios terrible que se burla de nuestros esfuerzos y que nos hace caminar incesantemente sobre escotillones que obedecen su voluntad caprichosa. Este dios de poderío inesquivable es el azar. Mientras no escalemos el Olimpo en que se esconde, mientras no podamos conjurar a abandonar para siempre este planeta, a renunciar a sus maleficios, la marcha del género humano hacia la felicidad será como el caminar de un ciego. ¿De qué vale que un hombre oriente su vida hacia un ideal si la casualidad puede destruir en un momento la labor de su perseverancia? En la historia de los pueblos ha intervenido más que nada el azar, y la vida de los individuos no es sino una serie de sucesos casuales, casi siempre sin conexión con sus propósitos, y muchas veces antagónicos a estos. Edifica una ética, y la verás derribada por una cabriola del azar. Organiza una existencia, encarrila un esfuerzo, y cuando crees que todo va a realizarse conforme a las conclusiones de la lógica, el azar te ofrece un resultado incongruente.

¿Es esto serio?

—No, no es serio —asintió el amable Capulino.

—¿Encomendarías a un prestidigitador la dirección de un Banco? Las gentes se reirían de ti y se guardarían de acudir a tus oficinas. Pues la realidad de nuestro vivir cotidiano está encomendada a una especie de prestidigitador, que se encarga de escamotear los efectos razonables y de intercalar causas disparatadas. ¿Qué ocurriría si una línea recta pudiese, de repente, ser curva, y si dos y dos, porque sí, se empeñasen a veces en ser ocho? Las ciencias se apresurarían a declarar que les era imposible seguir subsistiendo mientras semejante informalidad persistiese. Sin embargo, la vida está a merced de absurdos mayores, hasta tal punto que el último ser que tiene potestad sobre el destino de un hombre es este mismo hombre. El azar le trae, el azar le lleva, le descompone, le aniquila o le enriquece y le encumbra; le hace donación arbitraria del mal y del bien, de la alegría y del dolor. El azar ha impedido que yo fuese hoy poseedor de una fortuna. Ese imposible lógico de que un hombre detenga, para hablarle, a otro hombre a quien nada tiene que decir y del que nada espera escuchar, se ha realizado para que yo no comprase el billete. Cuando vacilamos en la encrucijada, era



igual para nuestros fines seguir la calle de la derecha o la de la izquierda. La lógica nos decía: “Tanto da: por cualquiera de ambas vías llegaréis a vuestro destino.” Pues no era así. Si hubiésemos seguido la calle de la izquierda, no nos habría atropellado la “moto”, que bien pudo matarnos, poniendo un estúpido fin a nuestra historia.

—Sería horrible.

—Sería imbécil. El azar es imbécil. No nos permite seguir nuestras normas, destruye las previsiones de apariencia más inmovible...; por culpa de él no hay hombre al que pueda considerarse, en justicia, como responsable de sus actos. Al presentarnos al juicio final, todos podremos decir: “Yo quise hacer esto o lo otro, y no lo hice; pero mientras se consienta que la casualidad ande urdiendo diabluras por el mundo adelante..., me lavo las manos.” ¿No crees que la vida sería mucho mejor y la felicidad más asequible si desapareciese el azar con todas sus complicadísimas contingencias?

—Creo que sí.

Callaron. Arnal puso un ruidoso colofón a su discurso pegando una patada a una lata de conservas vacía, que dio quince o veinte saltos estrepitosos sobre las piedras. Después el hombre, descontento, se abismó en una silenciosa meditación. Y en ella encontró nuevas ideas.

—Es curioso observar —dijo— que los hombres apenas han intentado la lucha contra estos fenómenos. La Humanidad está obsesionada por el pensamiento de la muerte, y se preocupa de la vida menos de lo recomendable. Es muy frecuente el caso de dos personas que se comprometen con reciprocidad a avisarse, muerta una de ellas, de si hay o no hay una persistencia del espíritu, una vida ulterior. Este pacto me ha parecido siempre despreciable. Jamás molestaría a un fantasma para que viniese a hacerme confidencias de esta índole. Al fin, todos hemos de enterarnos de lo que suceda después, porque todos morimos. En cambio, a nadie se le ha ocurrido prevenirse por un medio análogo contra el azar... Se detuvo, hizo más vehemente su voz y agarró el brazo de su amigo.

—Escúchame, Tomás. He aquí una magnífica idea. Tú y yo somos dos excelentes camaradas, y poseemos la seriedad suficiente para cumplir un compromiso que determinemos por nuestra libre voluntad. Te voy a proponer un estupendo negocio. Tomás, óyeme bien: ¿te molestaría mucho presentarte a mí después que murieses?

—¡Hombre, por Dios! Tendría mucho gusto —afirmó cumplidamente Capulino.

—Fíjate, Tomás. ¿Estás perfectamente despierto?

—Sí; lo noto en el sueño que tengo.

—Bien; presta atención. Vamos a jurar que el que de los dos fallezca primero vendrá a ser guía del otro, su protector incansable contra todas las asechanzas de la casualidad, el que lo aparte de la desgracia imprevista, del insospechable factor hostil, y si esto es posible, el que le advierta los errores y le vaticine el dolor o el engaño que haya al final de la senda que siga; el que, en fin, libre a la razón del que sobreviva de alucinaciones funestas... ¿Quieres?

—Quiero.

—Si yo muriese antes que tú, mi espíritu no te abandonaría nunca.

—Caramba, Teófilo—, qué exageración! —gruñó Capulino un poco preocupado— No me gusta imponer sacrificios a nadie... Bastaría con que jurase yo...

—No; es un pacto recíproco.

Arnal arrastró a su amigo hasta las gradas de la catedral que proyectaba una sombra inmensa sobre la plaza. Descubriéronse.

—Repíte estas palabras: “Por la eterna salvación de mi alma, juro...”

—Juro...

—...que si muero antes que Teófilo Arnal...

—...Arnal...

—...mi espíritu...

.....

Cuando el juramento terminó se miraron sonrientes.

—Por supuesto —insinuó el incrédulo Capulino— que esto me parece una tontería.

—¡Ay! —suspiró Arnal—. Pienso lo mismo. ¡Qué enorme pena! Uno de nosotros podría ser feliz si nos fuese dado el cumplir nuestra promesa.

## II

Abrió el estuche y mostró la pulsera a su amigo.

—¿Qué te parece, Tomás?

Tomás se inclinó para contemplar la alhaja, decidido de antemano a declarar que era magnífica. Entre los atentos rostros de los dos hombres vino a interponerse una cabeza juvenil, de pelo rizado. Probablemente, absortos en los graves pensamientos que la pulsera les suscitaba, ninguno de ellos hubiese advertido la proximidad del tercer admirador de la joya si Arnal no sintiese de repente la sensación de una quemadura en una pierna.

—¡Petrilla! —gritó— ¿Quieres tener cuidado? ¡Me has echado dos reales de café hirviendo en un muslo!

La propietaria de la cabeza juvenil de pelo rizado, Petrilla, la hija de la patrona que hospedaba a Arnal, sonrióse y se alejó suspirando del grupo.

—Pero —gruñó Arnal— ¿por qué te vas sin llenarnos las tazas?

Petrilla regresó, aún más enojecida. Entonces, Teófilo continuó instruyendo a su amigo.

—Debes ponerte el chaquet. Te esperan esta tarde, a las cinco... Es muy fácil; no creo que debas estar muy preocupado...

—Sin embargo —objetó Capulino—, tú sabes que carezco de dotes oratorias...

—Querido Tomás, tiemblo ante la sospecha de que se te haya ocurrido pronunciar un discurso. La mano de una muchacha se pide con media docena de palabras. Júrame que no intentarás excederte.

—No podré. Comprendo que debiera hacer tu panegírico, pintar el cuadro de la felicidad que espera a tu prometida...; pero no podré. Soy demasiado tímido...

—Bendita sea tu timidez... ¡Petrilla!... ¡Gran Dios! ¿Qué te pasa hoy?

Estás echando café en el azucarero. ¡Oh, es terrible! ¿Cuándo tendrá uno su propia casa para no presenciar estas abominaciones?

La joven huyó, llorosa, y poco después, apretando fuertemente entre sus dedos el estuche de la pulsera, preocupado con la idea de que le fuese robada, el bondadoso Capulino marchó a enfundarse en su chaquet.

A decir verdad, la ceremonia fue más sencilla de lo que él había imaginado. Los padres de Juana, la prometida de Teófilo Arnal no hicieron de él gran caso. La madre lloró; después comentó la dificultad de encontrar casas desalquiladas; luego volvió a llorar, asegurando que nadie quería a su hija más que ella, y, por último, repitió tantas veces, dirigiéndose a Tomás: “¡Ustedes no saben lo que es ser madre!”, que Tomás se creyó en el caso de dejar caer la cabeza sobre el pecho y suspirar profundamente, como para demostrar así su humillación y su vergüenza ante tal incorregible ignorancia.

Aquella noche ocurrió un suceso fatal. Los dos amigos fueron invitados a comer en casa de la novia. Juana deleitó a su prometido con las delicadezas de su corazón enamorado. Desde luego, se opuso a casarse con indumentaria de viaje. Exigió el traje blanco, el largo velo, un montón de azahar y un complicado ceremonial religioso. Después insinuó sentimentalmente la necesidad de que se obtuviese una fotografía de la boda, para ser publicada en las grandes revistas. Su tierno afán surgió en este punto una perplejidad. ¿Sería preferible el retrato al salir del templo? ¿O acaso en el momento de la bendición, arrodillados ante el cura, entre los padrinos? Teófilo la escuchaba íntimamente feliz, deduciendo de cada preocupación de la novia esta seguridad encantadora:

—¡Cuánto me quiere, Señor; cuánto me quiere!

Y fue después, unos minutos antes de abandonar la casa, cuando sucedió la escalofriante tragedia. ¡Oh,

aparentemente, un hecho trivial, un detalle baladí, y, sin embargo...!

He aquí lo que fue:

El padre de Juana repartió unos cigarrillos. Teófilo Arnal recordará siempre que eran unos cigarrillos de boquilla de cartón que sabían horrendamente, y también que tuvo, a la primera chupada, la sospecha de que estaban hechos con colillas de puro. Pero esto apenas tiene importancia. El caso es que el padre de Juana repartió unos cigarrillos. Y después frotó un fósforo. Con este fósforo encendió su tabaco, hizo ascua en el de Arnal y también en el de Capulino. Capulino se inclinó, torció un poco sus ojos, como si mirase la punta de la nariz, pero en realidad para observar el extremo de su cigarro, tosió y dio las gracias con un movimiento de cabeza. Sonó un grito.

Arnal, pálido, puesto en pie, contemplaba aterrado a su camarada.

—¿Qué ocurre? —preguntó el dueño de la casa.

—¿Qué ocurre? —inquirió la hija.

Arnal escondió el rostro entre las manos, como para huir de una visión horrible.

—¡El tercero! —balbució— ¡Ha encendido el tercero con la misma cerilla!

Todo el mundo sabe que en los países civilizados se ha descubierto, hace algunos años, que aquel que prende fuego a su pipa, a su puro o a su cigarrillo con un fósforo que ya han utilizado otros dos, es condenado a morir por un destino misterioso y reciente que no perdona jamás. ¿Qué secreto se oculta tras esta fatal condenación ineludible? Nadie lo ha podido investigar. Ciertamente, el hombre camina entre tinieblas, y es en vano que se esfuerce en rasgar sus velos. Nunca, nunca, por mucho que las ciencias progresen, por grandes que sean las brechas que abra la filosofía en el muro que nos separa del más allá, podrán saber los humanos por qué hay un dios terrible al que irritamos por volcar un salero, o al hacer dar vueltas a una silla sobre una pata, o al romper un espejo; nunca sabremos por qué nos ofrece una alegría si vertemos el vino ni por qué castiga con la muerte al tercero que encienda con una misma cerilla su tabaco. Es horrendo, pero es así, y no puede negarse que muchos sabios que palidecen al ver un tuerto, y que por nada del mundo saldrían a la calle con el pie izquierdo, se verían en un grave apuro si tuviesen que explicar científicamente su conducta.

—¡Pobre amigo mío! —exclamó Arnal después de un impresionante silencio.

Y tendió sus dos manos a Tomás, como para despedirse de él definitivamente.

—¿No existe ningún conjuro contra ese maleficio? —indagó, alarmada, la señora.

—Temo mucho que no —gimió Arnal—; yo no conozco ninguno.

—Es bueno tocar madera —insinuó el futuro suegro—. Quizá en este caso sea también recomendable.

Capulino frotó suavemente el respaldo de una silla; acarició después el metal de un llavero, por expresa recomendación de Juana. Y sonrió.

Verdaderamente, no parecía muy conturbado. Al salir, tateó un cuplé.

Arnal, que le contemplaba con inquietud, le acompañó hasta casa, le abrazó fuertemente y le dijo:

—Tomás..., ya sabes, si algo ocurre, dónde estoy yo.

\* \* \*

Dos días después, Capulino guardó cama, y murió de pulmonía doble.

Teófilo le cuidó, le lloró y se vistió de negro para llevarle al campo santo. Su dolor fue profundo.

Un mes más tarde, este dolor se había dulcificado un poco. Puede asegurarse desde luego que, pasados dos meses, cierta noche en que Arnal se acostó rendido de haber acompañado a su futura en las visitas a todas las tiendas de la ciudad, nuestro hombre no se acordó para nada del difunto.

Leyó un periódico, apagó la luz y se estiró voluptuosamente en el lecho. Rectificó varias veces su postura; optó, en definitiva, por abrazar la almohada, y se dispuso a dormir con una sonrisa de felicidad en los labios. Desde la linde del sueño le pareció oír un ligero ruido en su alcoba. Escuchó. Indudablemente, alguien movía una silla de un lado a otro. Sintió caer al suelo un pantalón y el sonido de las llaves al batir, al través del bolsillo, en la madera. Incorporóse bruscamente y encendió la luz. Nadie había en la estancia.

“Seguramente he colocado mal la ropa”, comentó.

Y tras acomodarla mejor, zambullóse otra vez entre las sábanas y llamó nuevamente al sueño. Pero entonces oyó un leve carraspeo cerca de él, y tras un silencio advirtió que se abrían, chirriando, las puertas del armario.

—¿Quién anda ahí?—murmuró con la voz enronquecida y un calofrío de miedo en todo él—. ¿Quién anda ahí? Y otra voz cauta y sigilosa dio la respuesta:

—¡Soy yo!

—¿Quién?

—Yo... Tomás Capulino.

Los cabellos de Teófilo se erizaron. Permaneció sin hablar, soliviantado en el lecho, inmovilizado por el terror. La voz misteriosa agregó, confidencialmente:

—Hace treinta o cuarenta días que ando detrás de ti... No sabía cómo avisarte sin que te alarmase demasiado... Pero esto no podía durar. En fin..., ya está hecho.

Lentamente, ante los ojos espantados de Arnal, fue dibujándose en las sombras una vaga silueta fantástica. La bondadosa cara de Capulino sonreía en ella apaciblemente a su amigo.

Teófilo indagó, tembloroso:

—¿Qué quieres de mí?... ¿Deseas unas misas?

—Gracias; aún dispongo de algunas. Vengo a cumplir mi juramento, amigo mío.

—¿Qué juramento?

—El que recíprocamente nos hicimos ante la catedral.

—¡No valía la pena que te molestases, Tomás. Aquello no fue más que una locura!

—Tal creo —suspiró el fantasma—, pero ni tú ni yo podremos evitar sus efectos. Mientras vivas tendré que seguir tus pasos y apartarte del peligro con mis consejos y guiarte hacia la felicidad que es dado disfrutar sobre la Tierra.

—Tomás —aseguró Teófilo, inquieto por aquellas palabras—, puedo jurarte que no es mi intención tenerte siempre a mi lado. Si yo pudiese suponer... Quedas relevado del compromiso—... Te lo digo de corazón. Puedes marcharte para siempre, Tomás. Buenas noches.

Pero el fantasma movió melancólicamente la cabeza y se sentó a los pies de la cama.

—Es inútil. Lo hecho, hecho está. Ahora..., hablemos. Vengo a librarle de una desdicha.

Arnal destapó la cara, que había ocultado bajo el embozo. El espectro siguió:

—Vas a casarte, Teófilo, dentro de un mes. Hoy habéis ido a comprar el menaje de cocina. Lo sé. Sin embargo, es preciso que riñas para siempre con Juana.

—Con Juana. Si te casases con ella, jamás serías feliz.

—Esto no puede ser más que una pesadilla.

¿Quién mejor que mi propio corazón puede vaticinarme ese futuro? Si tú lees en él, sabes que adoro a mi prometida, que es mi otra mitad, que el Destino nos ha juntado prodigiosamente, y que si no la hubiese podido encontrar, no amaría a ninguna otra mujer en el mundo. Nació para mí, como yo nací para ella, y no habrá fuerza que nos separe.

El espectro contestó sosegadamente:

—Nada de eso es verdad, sino sugestión de tus sentidos. Es ridículo que imagines que cada ser tiene su pareja de antemano elegida, como en un rigodón de la corte. Y en cuanto al destino que la acercó a ti, no fue más que un viaje en ferrocarril. Recuerda que no iba ninguna mujer joven más que ella en tu departamento. Charlasteis. El viaje era largo. Entre su padre, su madre, un militar y tres comisionistas, Juana tenía un relieve encantador. Cambiasteis las novelas que ibais leyendo, las comentasteis después. Tú, en los viajes, tienes cierta tendencia sentimental. Hablasteis de amor. Ella te miraba largamente. Pensaste con vanidad. “La he conquistado.” Y te dejaste conquistar. Si en vez de Juana fuese otra mujer joven y bonita, coqueta y locuaz en tu departamento, tú me dirías ahora que era ella la que el Destino había creado para ti, y ni aun sabrías acaso que Juana existiese. Todo fue obra del azar.

—Aunque así sea, Juana es hermosa, es inteligente, me ama...

—No es fea, pero es artrítica. Engordará, tendrá manchas en la piel. Sus hijos serán débiles. Esto te acarreará muchos disgustos. No es inteligente. Sabe apenas cuál es la última moda y que no debe dejar mojar el plumcake en el té. En su amor entra, en un cincuenta por ciento, la necesidad de casarse. Dile mañana que no te puedes casar, y su pasión se apagará súbitamente.

—Aunque fuera así... ¡la quiero!

—La quieres. Pero la patrona de la casa de huéspedes en que vives tiene cierta responsabilidad en ese amor. Hace quince años que vives solo. Te aburre tu soltería; experimentas la necesidad de crearte un hogar, de tener tu casa; sucumbes, sin saberlo, a un instinto; la especie tiene ordenaciones a las que es casi imposible resistir. A ti, la especie te manda enamorarte y matrimoniar.

—¿Y por qué no hacerlo?

—Hazlo; yo te lo aconsejo también. Pero no con Juana. Hay una mujer así mismo joven, aún más guapa, que te adora ciegamente desde hace tiempo...

—¿Quién es?

—Petrilla.

—¡Petrilla! ¿La hija de...?

—La hija de tu patrona. Es buena, es sana de alma y cuerpo tiene un caudal inagotable de ternura en su corazón. Ella te hará feliz. Lo sé y te lo digo.

Hubo un silencio. La voz de Arnal sonó, al fin, encolerizada.

—Tomás, ¿sabes lo que te respondo? Que tu conducta es indigna de un espectro. Así: ¡indigna! Que te debía dar vergüenza venir a asustar a un antiguo amigo, al que fue el mejor de tus camaradas, para instarle a deshacer una boda con una muchacha distinguida y tratar de casarlo casi con una criada. Esto es lo que te respondo, Tomás. ¿Qué diría de mí la gente? No vuelvas a hablarme de semejante asunto. Me casaré con Juana, con Juana y con Juana. ¿Lo oyes? ¿Qué es lo que tienes que decir de Juana? ¿Que padece artritis? Pues... ¡viva el artritis!

—Yo te he aconsejado, Arnal...

—¡Lárgate!

—Después no quiero oír tus quejas...

—¡Lárgate he dicho!

Y Arnal lanzó violentamente la almohada contra el espectro. La almohada fue a caer lejos; el espectro se desvaneció. Teófilo envolvió en las sábanas, refunfuñando, y toda la casa quedó inmovilizada en la sombra y en el sueño.

### III

El conde de Casa-Perezgómez, después de la presentación, le tendió sus flácidos dedos.

—Entonces, ¿es usted pariente de la señora de Arnal, que falleció hace dos meses?

—Soy su único sobrino.

—Excelente señora. La he tratado mucho. Gran espíritu, gran distinción..., preciosas fincas. Tenía un monte de caza en Soria.

—Se lo legó a un hospicio.

—¡Hermoso rasgo! Hace falta sostener los hospicios. Los hospicios son necesarios para acabar con la chusma. Todos los niños que ingresan en ellos mueren cristiana y decentemente. Mi familia protege también un hospicio en la provincia de Madrid. Es un hospicio singular. Hay en él un chiquillo que cuenta ya tres años. Caso único. Nadie se explica cómo vive. Han venido médicos de Alemania y de Francia a verle, y han escrito sensacionales memorias.

Chupó un puro inmenso y aventuró con solicitud:

—Confío en que, a pesar de sus tendencias filantrópicas, su tía de usted no le habrá desheredado.

—No..., algo quedó... Unos cien mil duros...

—¡Pchs! Poca cosa para estos tiempos, ¿verdad? Al cinco por ciento, apenas hay para mal vivir. Pero,

naturalmente, usted negociará...

Teófilo Arnal hundió la cabeza entre los hombros.

—Debo confesar que entiendo tan poco de finanzas...

—Sí; antes era la moda. Nuestros padres y nuestros abuelos creían que la holganza era un elemento de distinción. Arrendaban sus tierras por cuatro cuartos y se dejaban robar por los administradores. La vida no tenía las exigencias de hoy. Hoy, un hombre como nosotros no debe rehusar su intervención en la industria, en el comercio... La gran guerra nos ha enseñado mucho.

Teófilo Arnal se sintió dulcemente acariciado por aquella frase “un hombre como nosotros”, con la que el conde le concedía paridad. Quiso probar que a él también le había enseñado mucho la gran guerra.

—Es verdad, es verdad —asintió—, pienso como usted. Y aún tengo mis propósitos acerca de esto... Precisamente hace unos días me visitó Rendueles... ¿Conoce usted a Rendueles?

Casa-Perezgómez presentó evidentes síntomas de no haber oído nunca nombrar a Rendueles.

—Es un admirable hombre de negocios —siguió Arnal, un poco cohibido—, un trabajador incansable que sacó de la nada una fortuna. Posee un gran almacén de comestibles y desea instalar dos sucursales. Le hace falta metálico. Vino a proponerme que me asociase con él.

Casa-Perezgómez hizo un mohín.

—Es un genio —alabó Teófilo, dispuesto a engrandecer la figura de su futuro socio—; piensa comprar un barco para el transporte del bacalao.

—¿Del bacalao? —inquirió el conde, pronunciando con notorio disgusto la palabra.

—Sí —aseguró Arnal, poniéndose encarnado—; pero no de un bacalao cualquiera, sino de un bacalao de Escocia verdaderamente fino.

—¡Del bacalao! —repitió el conde, abriendo con condolida lentitud sus brazos—. Pero, amigo mío, un hombre como usted no puede comerciar en bacalao. ¡Bacalao, baca-lao!... Pero... ¿qué es eso?

—En verdad —se apresuró a rectificar Teófilo—, a mí nunca me ha gustado el bacalao; creo que es repugnante... Y se lo he dicho así a Rendueles— Claro que yo no me he comprometido en ese negocio...

—E hizo usted bien. Para una persona distinguida no hay más que un comercio: el de automóviles. Durante la guerra, algunos aristócratas traficaron en mulas y en arroz, y aun en lentejas; pero esto tenía la disculpa de las circunstancias. Hoy nos dedicamos casi exclusivamente a vender automóviles. Diez duques, quince marqueses, treinta condes y cincuenta barones somos representantes de distintas marcas de “autos”. En la vieja Europa dos o tres reyes se dedican también a este negocio. Otros muchos personajes compran y venden coches por su cuenta, y viven muy bien. Es un asunto presentable, muy *comme-il-faut*.

—Pero todo está ya acaparado —suspiró Teófilo.

—Todo, sí. Sin embargo..., quizá pueda ofrecerle a usted... Bueno, esto en reserva... Le advierto que ningún extraño lo sabe... Usted es un caballero, y... la amistad que me ligaba con su tía... En fin: unos cuantos amigos vamos a crear una fábrica de automóviles. Imagine usted que Juanito Quintana, el hijo de Quintana, que fue ministro de Fomento, ha inventado un motor. Fue una sorpresa, porque a Juanito Quintana no se le conocía más que como un admirable bailarín de shimmy. Pues ahí está el motor. Con la influencia de su padre, la fábrica va a convertirse en un formidable negocio. Somos tres los socios capitalistas, hasta ahora. Haciendo yo la propuesta, espero que no pongan obstáculos a admitirle a usted. No me dé las gracias... Me ha gustado siempre encauzar a los jóvenes en quienes veo afán de trabajo. ¿Qué puede usted invertir en este asunto? Arnal vaciló:

—Sí le parece a usted... cien mil pesetas.

—No es gran cosa... En fin..., piénselo. A usted es a quien conviene más.

Dos días después, Casa-Perezgómez convenció a Teófilo de que debía comprar sesenta mil duros de acciones, con lo cual sería nombrado presidente del Consejo de Administración. Una semana más tarde, el Consejo acordó llamar al nuevo coche en proyecto Arnal. Habría un Arnal de 20 HP, un Arnal de 40 HP, y el camión Arnal, ingente y poderoso, capaz de transportar la catedral de Santiago.

Teófilo, conmovido, ofreció invertir sus cien mil duros en el negocio.

Eran las once y media de la noche cuando Arnal llegó a su casa. Hacía frío y el viento silbaba lúgubrementemente. Apoyada en el quicio, Teófilo advirtió una sombra blanca.

—Buenas noches, amigo mío —dijo la sombra blanca.

—Buenas noches —respondió Arnal, que iba de buen talante—; apostaría cualquier cosa a que eres Tomás.

—Y no perderías —aseguró el espectro, entreabriendo un poco la sábana en que se embozaba. ¿Cómo va esa salud?

—No mal del todo.

—¿Y tu mujer?

—Insoportable.

—¿Y tus hijos?

—Depauperados.

—¡Sea todo por Dios! No puede decirse que parezcas muy feliz, Teófilo.

—No. A veces siento la necesidad de encararme con el Destino, mostrarle mi vida y gritarle: “A ver: ¿qué sitio tengo para respirar”, como gritó aquel transeúnte cuando un camión le aplastó el pecho contra un muro.

—En fin, Arnal, he venido a hablarte.

—Subamos a mi casa.

—No puedo. Tengo que hacer dentro de unos minutos. Estoy sustituyendo a un compañero mío que se presenta todas las noches, a las doce en punto, en una casa del arrabal. Esta sábana es suya.

—¿Qué haces con ella?

—Me paseo por las alcobas y por los corredores. Además, aúllo, toco los timbres, apago las luces que están encendidas y enciendo las que están apagadas. No es nada difícil pero se aburre uno mucho. El espectro que está entregado a esta labor desde hace año y medio ya no puede más. Me ha pedido que le reemplazase unos días, y... ya ves, por compañerismo...

—Pero ¿qué se propone?

—Espantar a los inquilinos. Parece que ha vivido algunos años en esa casa, y fue víctima de la codicia del propietario. Ahora quiere desacreditar el inmueble para que no se alquile jamás. Han huido ya todos los vecinos pero queda uno.

—Será un hombre de corazón.

—Es un sereno de comercio. Pasa las noches fuera de casa, y, naturalmente, no se entera...

—Y ¿qué haréis?

—No sé. Te aseguro que esto es bastante aburrido. El gato se ha familiarizado con la aparición, y viene detrás de mí por toda la casa desierta. Se frota contra mis canillas; cuando aúllo, maúlla... No, no se divierte uno... Pero el tiempo vuela, Teófilo, y he de decirte algo importante.

—Te escucho, Tomás.

—Sé que has ofrecido tu dinero, todo tu dinero, al conde de Casa-Perezgómez y a sus amigos.

—Sí.

—Para crear una fábrica de automóviles que no funcionará nunca... Esos señores te van a explotar...

—Esos señores, Tomás, son unos, caballeros dignísimos y conocidísimos, que arriesgan también su capital.

—No hay más capital que el tuyo, y lo perderás.

—El motor de Juanito Quintana es una garantía.

—Juanito Quintana es un danzante; su padre, un bribón, y su motor, un lío. Escúchame. Yo vengo a decirte: todavía es tiempo; Puedes desligarte de ese mal negocio. No has entregado aún ni un céntimo; no lo des. Rompe toda relación con esa gente que el azar ha puesto en tu camino.

—Pero yo quiero ser negociante, quiero ganar... Tengo tres hijos, Tomás, y ninguno de ellos promete ser bastante listo (gracias a la herencia materna) para conquistar por sí solo una posición desahogada. Cien mil duros no constituyen un gran capital, si se los reparte entre una familia como la mía...

—Tienes razón. Pero Casa-Perezgómez te arruinará en colaboración con Quintana. Entrega tus cien mil duros a Rendueles. El negocio del bacalao es seguro. Multiplicarás tu fortuna.

Teófilo se puso a pasear por la acera.

—¡Tomás, es que... a veces, me desesperas, vamos! ¿Cómo puedes creer que yo voy a dedicarme ahora a vender bacalao? Comprende: tengo mi palabra empeñada con esos señores; son gente correcta...

—Pero sin experiencia.

—Tienen abiertas todas las casas distinguidas; se portan conmigo... como no puedes imaginar. Yo quisiera que asistieses a alguna sesión del Consejo. Figúrate que han dado mi nombre al modelo que preparamos. Se llamará Arnal. Habrá un Arnal, como hay Rolls-Royce o un Ford... Oye, Tomás:

Quintana me ha asegurado confidencialmente que su padre me hará diputado en cuanto yo le insinúe el deseo. ¡Comprende, Tomás, que no es posible que te atienda! Porque Rendueles, Rendueles... Dime tú: ¿quién es Rendueles? Y, en definitiva, no solo de pan vive el hombre. Prefiero ganar cinco con los automóviles de Casa-Perezgómez, que cincuenta con el bacalao de tu protegido.

—Es que así te arruinarás.

—¡Me arruinaré, me arruinaré...! Pero tú eres idiota, Capulino! ¿Por qué me voy a arruinar? Yo no sé cómo te escucho con tanta calma... Vamos a ver: ¿qué entiendes tú de automóviles? ¡Hombre, esto es demasiado! Tengo una posición, se me han abierto ciertos círculos, presido un Consejo administrativo, no tardaré en crearme una reputación financiera que puede servirme hasta para mi carrera política, y vienes tú, envuelto en una sábana, a decirme que rompa con todo y que ponga una tienda... ¡Capulino, por Dios, el éter de los espacios infinitos te embriaga!

El espectro saltó al oír esta injuria.

—¡Teófilo! —gritó.

—¿Qué pasa?

El fantasma y el hombre se miraron de cerca con un furor contenido, entonces sonó la primera campanada de las doce en el reloj de una iglesia.

La sombra se envolvió apresuradamente en el blanco lienzo.

—¡Caramba —gruñó—, me he descuidado!

Y desapareció velocísima.

\* \* \*

Un día, el Consejo de Administración de la Casa Arnal reunióse en sesión solemne.

—Tengo el honor de comunicar a mis dignos compañeros —dijo el conde de Casa-Perezgómez— que el primer carruaje ha salido ya de nuestros magníficos talleres. Gracias al esfuerzo de todos, y muy singularmente al talento del joven e ilustre ingeniero señor Quintana, España cuenta con una industria que pronto competirá con las mejores del extranjero. El próximo domingo se realizarán las pruebas oficiales. El insigne hombre público señor Quintana, padre, ha ofrecido honrarnos con su presencia. Creo que debe dársele un voto de gracias.

El señor Quintana, padre, que desde hacía un año cobraba sabrosas dietas de consejero, sin que nunca hubiese aconsejado nada, hizo un ademán para rechazar generosamente el voto. Pero todos gritaron: “Sí, sí”, y se inclinó, resignado.

Y el domingo, después de un largo viaje, Teófilo Arnal pudo contemplar, en el apartado pueblecillo donde había sido instalada la fábrica, en cuyo frontis se destacaba en grandes letras su nombre, que era ya el nombre de un artulugio cuya reputación esperaba con impaciencia.

La fábrica funcionaba en un gran edificio donde, en tiempos remotos, se había producido cristal. Unos



cuantos individuos de aspecto melancólico, con facha de herreros de aldehuela, fueron presentados por Juanito Quintana como el personal obrero. El más anciano levantó la visera de la gorra, gritó: “¡Viva el señor presidente!”, y rompió a toser como si aquel esfuerzo hubiese agotado sus últimas energías vitales. Arnal saludó, un poco conmovido. El señor Quintana, padre, obligado por su condición de ex ministro de Fomento, dedicó a los obreros un largo discurso encaminado a probar que el trabajador manual era tan importante en la sociedad, que bien podía ser considerado como un elemento indispensable. Fustigó duramente a los que pudieran sostener lo contrario, los asaeteó con sarcasmos, los anonadó con su desprecio, los descuartizó con tajantes palabras y esparció sus pedazos a los cuatro vientos. Pidió agua, la bebió, y dijo, ya más sosegado, que él hacía su estandarte político de la honrada blusa azul.

Almorzaron los visitantes en una semirruinosa nave de la fábrica. Fue una alegre comida de hombres optimistas. El redactor de un diario afecto a Quintana, que los había acompañado, engulló tal cantidad de manjares, que se hinchó hasta desaparecerle el ombligo. Esto le atribuló tanto, que solo consiguió ahogar su pena a la quinta botella de Rioja. Entonces suspiró, guardó una cuchara y comenzó a roncar.

El automóvil esperaba en la carretera para conducir a los personajes. Pero antes fue preciso escuchar y aplaudir una interminable perorata del ex ministro, que cantó una loa al progreso industrial, y encarándose decididamente con unos seres invisibles, que él suponía adversarios de ese progreso, los trituró, los deshizo, con su poderosa elocuencia, se burló de ellos, los apedreó con citas, los convirtió en guiñapos lamentables. Y terminó diciendo que su lema, en política, podía condensarse en esta sencilla y mágica palabra: “Progreso”.

Con lo cual marcharon todos hacia el carruaje.

El carruaje era un tipo torpedo pintado de gris.

Acomodáronse en él ambos Quintanas, Casa-Perezgómez, Arnal y el periodista congestionado. Se dio marcha al coche, operación en la que se invirtieron veinte minutos. Cuando el mecánico des fallecía, el motor bramó. Más bien mugió como una vaca. Como nadie confiaba en que se decidiese tan pronto a dar señales de utilidad, fue general el sobresalto, y el señor ex ministro empujó desesperadamente la portezuela con todas las señales de querer huir.

El “auto” arrancó. Oyóse un viva. Los excursionistas agitaron sus sombreros. Arnal advirtió que una suave delicia de bienestar físico y de vanidad satisfecha le invadía.

No habían recorrido medio kilómetro cuando el chófer disminuyó, presuroso, la marcha y arrió el coche a un paredón, sobre el que quedó tumbado. Se había desprendido una rueda. Todos miraron. Se la veía aún correr velozmente, carretera arriba, levantando una estela en el polvo.

—Hemos podido matarnos —gruñó alguien.

Hubo un momento de estupor silencioso. Arnal insinuó la conveniencia de regresar a pie hasta la fábrica. Pero Juanito se opuso. Era cosa fácil montar otra rueda. Mientras eso se hacía, el ilustre ex ministro declaró, con ceño pensativo, que si todos los automóviles pudiesen soltar, como aquel, una rueda que marchase delante, como un heraldo, el número de coches y atropellos quedaría, sin duda, considerablemente disminuido.

Sustituida la rueda, tornaron a acomodarse en el “auto”, que tornó a mugir. Y esta vez todos los esfuerzos que hizo el joven Quintana para obligarle a avanzar fueron inútiles. Pero en cambio, de una manera inesperada, el artefacto diose a correr hacia atrás, cuesta abajo, con más velocidad de la que quisieran los ocupantes, cuyo sueño dorado en aquellos momentos consistía en la modestísima aspiración de arrojar a la cuneta.

Pasaron, siempre caminando hacia atrás, ante la fábrica que habían abandonado minutos antes. Aún estaba allí el grupo de obreros que, a una señal del capataz, pusiéronse en pie y dieron otro viva, esta vez más entusiástico, con todo el calor de la admiración sincera que produce una hazaña imprevista. Y siguió el coche carretera abajo.

—¡Para!—exigía Quintana padre.

—¡Imposible!... ¡Perdidos! —se oía balbucir a Quintana hijo, aferrado al volante y vuelta hacia atrás la cabeza

para guiar el coche.

Por fortuna, la carretera carecía en aquel paraje de recodos. Esto evitó que la catástrofe se precipitase, pero no se pudo impedir un accidente trágico. En cierto lugar del camino, un hombre, sentado en un pretil, leía el periódico. Cualquier observador de espíritu sereno comprendería en seguida que se trataba de un ciudadano que había aprovechado la tarde del domingo para dar un paseo higiénico por el campo. El ciudadano tenía un sombrero hongo y un bastón. Cuando vio aparecer el automóvil corriendo hacia atrás, bajó un poco el periódico que sostenía entre sus manos y miro con aire asombrado. Luego, la conducta del coche debió de parecerle ridícula, porque se echó a reír, haciendo reposar la hoja impresa sobre sus rodillas. Pero, poco a poco, su gesto se tornó preocupado. Pensó que el “auto”, que trazaba grandes eses en la carretera por la dificultad que ofrecía su dirección, podía chocar contra él y aplastarle contra el pretil. Entonces abandonó el periódico, saltó al suelo, dio unos pasitos cortos; después, otros apresurados, y, al fin, se caló el sombrero y se decidió a correr.

¡Me rindo!... ¡Me rindo!...

Sesenta metros..., cuarenta. Aún hizo un esfuerzo. Vociferó, desencajado: ¡Piedad!... ¡Soy un padre de familia!... Veinte metros..., quince... El infeliz conservó esta distancia el tiempo justo para rogar: ¡Atropéllenme una pierna nada más!... ¡Ustedes se divertirán lo mismo, y yo acaso viva!...

Cinco metros..., dos... Arnal dio un grito...Miró hacia atrás... Una nube de polvo...

Medio kilómetro más lejos, el “auto” penetró en un pueblecito y barrió todas las mesas que el dueño de un cafetín había colocado en una acera. Como si con esta hazaña hubiese considerado que su misión en el mundo estaba concluida, el Arnal 20 HP. se incendió y convirtióse bien pronto en un montón de hierros. La gente acudió en bandadas. El ilustre ex ministro aprovechó la ocasión para improvisar un inagotable discurso, en el que afirmó que las grandes virtudes de la raza se habían refugiado en los pequeños pueblos de la estepas de Castilla. Tuvo un acceso de risa histérica al pensar que alguien pudiese negar estas grandes virtudes y retó furiosamente a ese alguien a que fuese a aquel lugar y se atreviese a sostener su vesánico yerro en presencia de aquellos vecinos, que a él le recordaban al Cid, a San Juan de la Cruz, a Pedro Crespo y a Maldonado.

Retiráronse a un cuartucho del cafetín para confortarse. Arnal cabizbajo y ceñudo, se reconcentraba en la contemplación de la catástrofe de sus ensueños y de la ruina consumada. Juanito no osaba disculparse, y el conde de Casa-Perezgómez, perdida su mirada en el ahumado techo acariciaba nerviosamente su barbita a la francesa. Turbó, este abatido silencio la entrada del periodista secuz de Quintana. Detúvose casi en el umbral, haciendo girar el sombrero entre sus manos, y dijo con voz lenta y humilde:

—Adiós para no vernos nunca más, amigos. Esta media hora de viaje me ha hecho otro hombre. Cada segundo me demostró que, en verdad, no somos nada, y que la vida es un innegable milagro. Hemos matado a un hombre, hemos derruido y casi incendiado un cafetín, hemos andado hacia atrás nueve kilómetros. Disparamos, como una bala de cañón, una pesada rueda, que sabe Dios si habrá parado ya o estará causando aún terribles estragos... No sé con certeza si estoy vivo, pero comprendo que la existencia es un don quebradizo y difícil. Adiós. Ya tengo bastante. Nunca olvidaré estos horrosos minutos. Amigos míos, he decidido ingresar en un convento.

Besó mansamente las manos de todos y se fue.

#### IV

Teófilo Arnal se advirtió desesperadamente triste. Le pareció de repente que había sondado la vida hasta su última profundidad, sin encontrar ella nada que valiese la pena de existir. Sus meditaciones eran cada vez más acongojantes, más fúnebres. Y la característica más horrible de su nuevo estado de ánimo era que descubriría en todo un sentido trivial, cierta falta de razón de ser, una inconexión desconsoladora entre la apariencia y la verdad, entre las ideas acumuladas por los hombres sobre los hechos y las cosas y estos mismos hechos y cosas.

Teófilo Arnal estuvo dos días en cama, sin querer ver a nadie. Pero al tercer día consideró que nada podía hacer

más ridículo que aquella inactividad y aquel estarse panza arriba, enfundado en una camisa de dormir color crema con unas rayitas rojas. Le decidió a levantarse el recordar que las patas de la cama imitaban, junto al suelo, las garras de un león. Y esto le pareció terriblemente insoportable. ¿Qué grotesco capricho podía haber aconsejado que las patas de una cama recordasen las garras de un león? ¡Señor! ¿Hay un mueble más pacífico, de menos bravura, que una cama? Comenzó a sentirse incómodo ante tal incongruencia, y huyó de la alcoba. Poco después estaba ante un espejo, con la cara llena de hinchada espuma de jabón, dispuesto a afeitarse. Pero se detuvo con la navaja en alto.

—Hace veinticinco años —se dijo— que brotan unos pelitos en el rostro. Hace veinticinco años que, día tras día, los cerceno, y día tras día vuelven a salir, lenta, solapada y persistentemente. Nunca hasta ahora me había fijado en que esto es una verdadera lucha, una verdadera batalla que yo sostengo contra mí. Una batalla absurda y risible y fatigosa. Los pelitos ponen un tesón cómico en salir todos los días, en salir siempre. Cifran, acaso, su orgullo, su ambición, en aparecer en mis mejillas, delgaditos, duros y negros... Es un afán molesto, pequeñito y estúpido, propio de un pelo. Al fin, ¿qué es un pelo? Pero lo horrible es que yo participo de ese afán aunque contrariamente; yo he aceptado la lucha, he recogido el guante y he consagrado algunos minutos, que, sumados, son tal vez meses de mi vida, a pelear contra ellos, imbécilmente satisfecho de cada momentánea victoria. Hoy siento el cansancio de esta empresa. Prefiero hacer una casa o sembrar un maizal... ¡Me vencisteis!

Abrió el balcón y arrojó la navaja. El sol, hiriendo bruscamente sus ojos, le deslumbró.

“He ahí un astro estúpido —pensó—, que no se cansa de aparecer y desaparecer todos los días como no me cansaba yo de afeitarme. Me revienta su formalidad, el rigor con que cumple sus deberes de salir a tal hora y ponerse a tal hora, y de enverdecer las plantas todos los años con el mismo verde, como un pintor de inspiración agotada. ¡Y los hombres gastando literatura en cantar al sol! ¡Al sol, el padre de las moscas! La verdad es que en los espacios siderales no hay un sistema ni un astro que merezca estimación. Todos tienen espíritu de oficinistas, puntualidad de empleados de Banca, seriedad comercial. El Universo es la máxima expresión del hastío; es el hastío mismo, señor de la vida.”

Un criado interrumpió sus reflexiones anunciando que el almuerzo estaba servido. Teófilo se trasladó al comedor. Engulló la sopa distraidamente.

Cuando vio aparecer una fuente de langosta extendió una mano trémula.

—No quiero probarla —murmuró, apenado—; en esa carne blanca y sabrosa veo la tragedia más espeluznante. Es seguro que nuestra cocinera hizo cocer vivo al pobre animal.

—Naturalmente —aseguró, con dignidad, la esposa.

—¿Y no comprendéis el martirio del desdichado ser? Acaso al principio le agradase la tibieza del agua, y movería sus antenas con regocijo. Pero el calor iría aumentando. Lentamente, muy lentamente, en el más espantoso de los martirios, la langosta se sentiría cocer en la oscuridad de una olla cerrada donde apenas podría revolverse. Concluiría por no poder apoyarse en el fondo de la marmita, terriblemente calentado. Y así hasta morir..., sin esperanza... ¿Creéis que no tuvo sensibilidad este animalito, sacrificado con crueldad a nuestra gula?... No, yo no puedo comerlo...

Enmudecieron todos. Cuando apareció en la mesa un cochinillo asado, Teófilo palideció; alzóse, abrazó con fuerza al menor de sus hijos y abandonó, con los ojos humedecidos, la estancia donde el lechón, con una ramita de perejil en la boca, que parecía sonreír extrañamente, acusaba de impiedad a los hombres.

—¡Pobres padres! —suspiró Arnal, ya en el pasillo.

Salió a vagar por la ciudad, y entró, mediada la tarde, en el Ateneo. Un joven daba lectura a varias poesías desde la tribuna, ante un público serio y triste, que a veces gruñía aprobatoriamente. Arnal escuchó, revolviéndose con impaciencia en su butaca. El poeta contaba cómo había padecido un amor desgraciado. Según sus versos, conociera a la ingrata en la Bombilla. El no había tardado en decirle: “Te amo”, y ella había bajado los ojos con languidez. La luna sonrió. Algún tiempo después, la muchacha no podía ocultar sus gustos suntuosos, su amor a las joyas, a los “autos” y a los vestidos de Paquín. Era inútil que el poeta le ofreciese la miel de su lirismo. Una noche la esperó en vano...

El joven leía, con las cejas en lo sumo de la frente y un vago ademán melancólico:

*La infiel, Señor, me ha abandonado.  
Soy como un muerto que ha quedado  
con el puñal de la traición  
clavado  
en la mitad del corazón.*

—¡Alto! —gritó Teófilo, poniéndose en pie, incapaz de contenerse—.

¡Alto! ¡Eso no puede ser!

Todas las miradas convergieron en él. Y él tiró con fuerza de las solapas de su chaqueta.

—¿Qué ocurre? —balbució el escritor.

—Ocurre que en nada de esto hay sentido común. Si usted estuviese muy triste por la fuga de su novia, usted no haría esos versos, porque la obsesión y la angustia del abandono no le permitirían buscar los consonantes. Es incompatible pensar en que su amada se refocila con otro caballero y reunir a la vez con meticuloso tino palabras que terminen en ado, en ante, en on, etcétera, etcétera. ¿Qué haría usted si su dolor fuese sincero? Indudablemente, expresarse con naturalidad. Entonces usted vendría aquí y nos diría, poco más o menos, pero en prosa corriente:

“Señores, ¡hay que ver cómo son las mujeres! He conocido en la Bombilla una muchacha de estas y estas señas, de quien me he enamorado y que me ha salido un pendón. Anteayer se me escapó de casa, y ahí está liada con Fulano, que le paga un abono de coche.”

Algunos de los oyentes de Teófilo gritaron:

—¡Fuera! ¡Fuera!

—No he terminado —prosiguió él—; me falta aún examinar las consecuencias que tendría ese acto indiscreto. Apenas hubiese usted referido su poco interesante historia, la mayor parte de los señores que están presentes abandonarían el local, indignada, asegurando que le importaba un comino lo que le hubiese sucedido a usted con la tal jovencuela. No faltaría quien se riese de usted, encontrando muy chusco su desahogo. Sin embargo, ahora simulan conmovirse o se conmueven de veras, lo que es peor, porque usted nos cuenta eso mismo intercalando con cierta medida palabras que terminan en ado o en on. Esto es sencillamente absurdo...

—¡Fuera! —vociferaron todos.

Y le expulsaron del local.

\* \* \*

Le pareció a Teófilo que le llamaban desde un macizo de flores, en el más apartado rincón del jardín. Se detuvo.

—¿Estás solo? —preguntó una voz misteriosamente.

—Sí —respondió él, reconociéndola.

Y de entre la espesura surgió, vagarosa, la silueta espectral de Capulino. El fantasma miró a todos los lados con extremadísima cautela y se decidió a aproximarse.

—Te he citado aquí —susurró— porque me parece un sitio seguro.

—¿Seguro para quién?

—Para mí.

Arnal le contempló con extrañeza. El espectro siguió:

—Cada vez es más difícil para un fantasma andar por el mundo, Teófilo. En verdad, si no me retuviese aquí el juramento que te hice, no me detendría por mi gusto ni un nuevo instante sobre este planeta. Y más de un compañero piensa como yo. La gente ya no cree en nosotros, amigo mío.

—¿Por qué?

La aparición encogió melancólicamente sus hombros.

—No lo comprendo. Dicen que pasó nuestra época. Y es posible que sea verdad. En rigor, no existimos, puesto que se nos niega la realidad de existencia. Nadie cree que yo sea; luego yo no soy, por lo menos para el aprecio del mundo. Esto concluye por exasperar un poco. El guarda de la finca próxima a tu casa me ha disparado ya cinco escopetazos. Una noche le oí decir claramente: “¡Granuja, yo te enseñaré a respetar las ciruelas!” Suponía que era yo un galopín disfrazado para saquear el huerto. He renunciado a pasar por allí.

—Ningún daño podría hacerte la perdigonada.

—Siempre le sobresalta a uno —confesó de mal humor el espectro—. Sin embargo, prefiero veinte perdigonadas a que me vuelva a ocurrir lo de hace unas noches... Hace unas noches estaba un poco aburrido. Curioseaba por la ciudad sin disipar mi tedio. Al través de la ventana de un segundo piso vi a un hombre que trabajaba inclinado sobre un largo tablero. Dibujaba unos planos. Era un individuo paliducho y chiquito. ¡“Bah! — pensé—. Voy a divertirme unos minutos con este sujeto.” Y penetré en su estancia. Mi propósito era asustarle un poco. Lo imaginé, desde luego, con los pelos de punta, los ojos desorbitados y las manos abiertas, mirándome como un idiota. Y casi me reía ya. Frente a él, al otro lado del tablero, me hice visible, con los brazos caídos y la cara más seria que pude poner. El hombre siguió trabajando. Yo esperaba. “Verás —me decía— el brinco que pegas cuando levantes el rostro.” Y el hombre levantó el rostro al fin. Me vio. Se pasó una mano por los ojos. Volvió a mirarme. Hizo un pequeño gesto de contrariedad y tornó a su trabajo. Poco después me miró nuevamente. Entonces abandonó su tiralíneas y se sentó en un sofá. “Laurita”, llamó. Una mujer apareció en la puerta. “Será preciso avisar mañana al practicante para que vuelva a darme las inyecciones. Tengo la cabeza débil. Padezco alucinaciones molestas... Temo a la anemia cerebral...” La mujer le acarició tristemente: “Trabajas demasiado.” Cuando volvió a quedar solo insistí en aparecer. Sentía la amarga rabia del fracaso y me fastidiaba el desdén con que me creía una alucinación. Salté sobre el tablero. Di cuatro o seis brincos más, bastante aparatosos; abrí la boca, revolví los ojos y concluí por quedar en cuclillas hacia él. Te aseguro que con mucho menos habría bastante, en otros tiempos, para helar la sangre en el corazón de diez señores feudales.

Pues mi hombre se echó a reír. “Es ridículo esto —dijo—. Tendré que ir a descansar al campo una temporada.” Me advertí humillado y me marché.

La desesperación del espectro parecía tan honda y sincera, que Arnal se olvidó de sus propias cuitas.

—¡Pobre amigo! —comentó— ¡Por culpa mía...!

—Pero no importa —procuró tranquilizarle Capulino—. Otros están peor. Los tres fantasmas madrileños, a quienes visito alguna vez, sufren mayor desgracia. Eran tres amigos que comenzaron a jugar al tute en la tarde de un sábado en una taberna de la ronda de Segovia. Sus mujeres acudieron a buscarlos a las diez de la noche, y ellos juraron que no abandonarían sus puestos hasta que uno de los tres ganase los tantos necesarios para levantar el platillo. Y nadie los ganó. Transcurrió el domingo, y el lunes, y el martes... Y se murieron casi a un mismo tiempo sobre la mesa, hinchados de aguardiente de anís. Aún sigue la partida, y ninguno pasa jamás de los cien tantos. Juegan sobre su palabra. Su hastío es feroz. De cuando en cuando voy por allí de mirón...

—Es horrible, Tomás. ¡Jugar eternamente al tute!... ¡Qué mezquinas son las diversiones humanas!

—Teófilo.

—¿Qué?

—Évitame el oírte un discurso. No estamos aquí para disertar acerca del tute. Vengo a librarte de un nuevo peligro.

Arnal sonrió con melancolía.

—Gracias —rechazó suavemente—; no preciso de ti. Conozco bien la vida, amigo mío, y lo que de ella puede esperarse. Todo es dolor inevitable, y tristeza, y tedio. Un tedio peor que el que pueda encontrarse en el fondo de los sepulcros. Nada es bueno, ni bello, ni amable sometido a esa reveladora luz de razón que se ha encendido en mí desde hace algún tiempo. He meditado mucho. Sé lo que debo hacer... Despidámonos. Óyeme antes. Nada de lo que dices es así. La vida es riente; el sol, alegre, y en cualquier pequeño detalle del mismo paisaje que ahora nos rodea encontrarás motivos bastantes para amar la existencia. En esta flor, en este fruto, en aquel surtidor...

—¿Un surtidor! —gimió Teófilo—. Pero ¿conoces algo más aburrido e imbécil que un surtidor? ¿Qué es un

surtidor? Un chorrito de agua que sale de un cañito. Sube y cae, y siempre así. Si hay en este mundo una imagen exacta de la vacuidad soporífera e inútil de la vida, es un surtidor.

—Un momento, Arnal. Tú comiste hace quince días con unos amigos.

—Sí.

—Quizá abusaste un poco de la carne con mostaza.

—Quizá.

—¿Cómo está tu estómago?

—No me importa mi estómago.

—¿Cómo está tu vientre?

—No me importa mi vientre. Esta filosofía que hizo caer los velos mentirosos es en mi cerebro donde nació.

—Teófilo, oye la verdad: tú padeces una septicemia. Aquella carne...

Teófilo se puso a silbar tenuemente. Subió a un banco, desenrolló una cuerda de su cintura y la ató a la rama de un tilo.

—¡Padeces una septicemia, Arnal!—insistió el espectro—. ¡No hagas barbaridades!

Arnal fingía no oír.

—Espera unos días. Créeme. Laxantes, dieta... Dentro de una semana tu pesimismo desaparecerá.

Teófilo pasó el nudo corredizo alrededor de su cuello.

—Querido Tomás —dijo aún—, la vida es un asco. Te lo digo yo. No te esfuerces.

Avanzó hasta el extremo del banco y se preparó a saltar. Pero se contuvo un instante para añadir:

—Y muchas gracias por todo.

—¡Laxantes..., dieta...! —gritaba Capulino con acongojado apremio.

Pero Teófilo había saltado ya y se retorció, pendiente de la cuerda. Sus contorsiones fueron atenuándose...

Cesaron... Y una vaga forma blanca, desprendiéndose de él, se acercó a la vaga forma blanca de Capulino.

Y ambos espectros se hablaron.

—Teófilo —dijo uno de ellos con voz entristecida—, el juramento que aquella noche hicimos junto a la catedral fue inútil; mi solicitud de nada te ha servido. Te mostré el porvenir y volviste desdeñosamente el rostro. Quise apartarte de las contingencias ingratas de lo que tú llamabas azar, y

corríste hacia ellas. Lo imprevisible no existió para ti, y, no obstante, fuiste su víctima. En tu matrimonio vestiste de amor a un capricho. En tus negocios disfrazaste de inteligencia una vanidad. En tu muerte estimaste sabiduría un trastorno orgánico. Ni aun los consejos sobrenaturales te han podido apartar de la desgracia. Quien te dijese que tu amor no era amor, que tu casamiento no podía ser venturoso, que eras lego en finanzas e ignorante en industrias, que tus ideas brotaban de un trozo de carne pútrida ingerida en un banquete, era para ti un loco, un embustero o un bribón envidioso. Como todos los demás hombres, padeciste, y todos los demás hombres, en tu caso, hubiesen obrado como tú. Si el azar rechazara las culpas que no le corresponden, su carga sería muy ligera. El verdadero enemigo de la felicidad humana está en el propio hombre, en la desproporción que existe entre lo que él cree de sí, de sus sentimientos, de sus voliciones, de sus ideas y sus pobres voliciones y sus pobres sentimientos. Si otra vez volviesses a vivir, otra vez serías desdichado, aunque una advertencia milagrosa zumbase incesantemente en tu oído.

—Así fue, en verdad —reconoció Teófilo.

Y las dos sombras calladas ya, atravesaron lentamente el verdor como una polvareda sutil.

Y se perdieron...







**SELECCIÓN Y MONTAJE DE TEXTOS E IMÁGENES:**  
JUAN DE DIOS SALAS. CINECLUB UNIVERSITARIO/AULA DE CINE. 2021

**AGRADECIMIENTOS:**  
RAMÓN REINA/MANDERLEY  
MANUEL TRENZADO ROMERO  
ÁREA DE RECURSOS GRÁFICOS Y DE EDICIÓN UGR (PATRICIA GARZÓN,  
JUAN CARLOS LARA & JULIA NARANJO)  
OFICINA DE GESTIÓN DE LA COMUNICACIÓN  
(ÁNGEL RODRÍGUEZ VALVERDE)  
ADRIÁN DE LA FUENTE  
M<sup>a</sup> JOSÉ SÁNCHEZ CARRASCOSA

*IN MEMORIAM*  
MIGUEL SEBASTIÁN, MIGUEL MATEOS,  
ALFONSO ALCALÁ & JUAN CARLOS RODRÍGUEZ

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE

SÍGUENOS EN REDES SOCIALES:  
FACEBOOK, TWITTER E INSTAGRAM



UNIVERSIDAD  
DE GRANADA

lamadraza.ugr.es  
Síguenos en redes sociales  
facebook, twitter e instagram

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO /AULA DE CINE

<http://veu.ugr.es/pages/auladecineycineclub>  
<http://veu.ugr.es/pages/agendacultural>