

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

—
ÁREA DE CINE Y AUDIOVISUAL



UNIVERSIDAD
DE GRANADA



FEBRERO 2022

MAESTROS DEL CINE MODERNO ESPAÑOL (III):

FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ **(1ª PARTE)**

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
 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 cías a todo
 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 honi líquias 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.

FEBRERO 2022

**MAESTROS DEL CINE MODERNO
ESPAÑOL (III):
FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ
(1ª parte)**

Martes 1 / Tuesday 1st

MANICOMIO [74 min.]

(España, 1953) Luis María Delgado
y Fernando Fernán-Gómez
v.e. / OV film

Con nuestro agradecimiento
por su colaboración a



Viernes 4 / Friday 4th

EL MALVADO CARABEL [81 min.]

(España, 1955) v.e. / OV film

Martes 8 / Tuesday 8th

LA VIDA POR DELANTE [90 min.]

(España, 1958) v.e. / OV film

Con nuestro agradecimiento
por su colaboración a **contracorriente** | films

Viernes 11 / Friday 11th

LA VIDA ALREDEDOR [102 min.]

(España, 1959) v.e. / OV film

Martes 15 / Tuesday 15th

SOLO PARA HOMBRES [85 min.]

(España, 1960) v.e. / OV film

Viernes 18 / Friday 18th

LA VENGANZA DE DON MENDO [87 min.]

(España, 1961) v.e. / OV film

Martes 22 / Tuesday 22th

EL MUNDO SIGUE [124 min.]

(España, 1963) v.e. / OV film

Viernes 25 / Friday 25th

EL EXTRAÑO VIAJE [98 min.]

(España, 1964) v.e. / OV film

FEBRUARY 2022

MASTERS OF MODERN
SPANISH FILMMAKING (III):
FERNANDO FERNAN-
GÓMEZ (part 1)

Seminario

“CAUTIVOS DEL CINE”

nº 46

Miércoles 2 / Wednesday 2nd -
18:30h.

**EL CINE DE FERNANDO
FERNÁN-GÓMEZ (I)**

Gabinete de Teatro & Cine del
Palacio de la Madraza

Entrada libre hasta completar
aforo /

Free admission up to full room

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







“ (...) FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ es eso, hoy tan raro, que se llama un ‘Hombre del Renacimiento’: es actor, director, articulista, novelista, poeta, un hombre de una enorme talla intelectual y artística. El problema es que en esta época de especializaciones, se soporta mal que alguien se salga del papel asignado (actor, en su caso), y no se reconocen otras dimensiones de las personas (...). Fernando es una de las personas que me han enseñado a pensar en libertad. Mi admiración y respeto por él son infinitos. A la hora de trabajar es extremadamente minucioso y tiene un cuidado exquisito en respetar todo aquello que yo haya imaginado sobre el papel, consultándome para buscar las localizaciones, preguntándome sobre tal o cual vestuario, etc. Él piensa que ese tipo de colaboración con el guionista puede ir en beneficio de la película, y, al menos conmigo, esa relación ha sido siempre muy estrecha” (...).

Pedro Beltrán (guionista de **EL EXTRAÑO VIAJE** o **Mambrú se fue a la guerra**)

“(…) Hay un personaje que Fernando no ha interpretado, pero quizá soñado, y es el más adecuado a su formación y características (...). Se trata de Cosme “el Viejo”, el hombre del Renacimiento que con su nieto Lorenzo ha sido la expresión de un momento refinado. Fernando fue hibernado en el Renacimiento y recuperado en los años veinte. Hoy quiero descubrir este secreto (...) Eso lo explica todo (...) Yo siempre lo he sabido, y siempre le he admirado (...)”.

José María Forqué (director de **La becerrada** o **Ramón y Cajal**)

“(…) Fernando no es distante ni egocéntrico, como tantas veces se ha dicho, sino autocrítico y exigente, que no es lo mismo. Y, al contrario de la mayor parte de los directores que trabajan estrechamente en el guion, nunca trata de imponer su punto de vista amparándose en el hecho de que es él y no tú quien luego va a filmar lo que se está escribiendo. Por el contrario, estima las sugerencias ajenas y es más generoso a la hora de aceptar las ideas de los demás que en cuanto a considerar válidas las propias (...)”.

Florentino Soria (guionista de **LA VIDA ALREDEDOR**)

“(…) Fernando se comporta en el montaje de la misma manera que en el rodaje con los actores y los técnicos: te dirige sin que te des cuenta; es decir, primero escucha tu criterio, y después mientras dialoga contigo, aceptándolo y razonándolo, va marcándote. El resultado es una colaboración perfecta, hecha con un sentido de la delicadeza fabuloso, que yo le noto sobre todo en los doblajes, que es algo pesadísimo pero que él lleva muy bien, manejando a los actores con la sensibilidad que necesitan, porque todos tienen una manera de ser muy especial. Como director es estupendo, no de esos inseguros que ruedan y ruedan para luego estar cubiertos en montaje; por el contrario, sabe lo que quiere y no rueda más que lo que necesita, de ahí que en



moviola baste con ajustar y afinar. Además, generalmente ha tenido que ajustarse a unos presupuestos modestísimos, con los cuales la mayor parte de los directores jóvenes de hoy no podrían hacer ni un corto (...). Y la gente que dice que se enfada y grita tendría también que añadir que cuando lo ha hecho tenía toda la razón del mundo, porque yo le conozco desde hace cuarenta años, y sólo le he visto hacerlo cuando la gente de Producción ha incumplido sus obligaciones, y por culpa de ello el equipo ha tenido que estar en exteriores sin nada que hacer durante una mañana de invierno, por ejemplo. O cuando los actores llegan sin saberse los diálogos, o alguien pretende engañarle descaradamente. Porque, en cambio, si le vas con la verdad por delante, perdona lo que sea con toda la paciencia del mundo (...).”

Rosa M. Salgado (montadora de la mayoría de las películas de F.Fernán-Gómez).

“ (...) Al ser también él actor, te comprende como tal y por tanto no te pide interpretar fuera de un registro que no te guste. Conmigo, siempre ha querido que resultara natural y humano, dentro de una línea cómica sin exageraciones, pues para estar gracioso no hace falta dar gritos ni hacer saltos mortales. Fernando dirige muy poco a los actores, lo que hace es elegirlos muy bien y luego dejarlos trabajar. No es de esos directores que parecen actores frustrados, y que te dirigen como si quisieran hacer ellos el papel, diciéndote ‘Así no, de esta otra forma’ y te dan tonos, y, claro, tienes que callarte y dejarles, porque para eso son el director (...). Cuando empezaron, Bardem,

Berlanga y Fernán-Gómez formaban casi un trío, en el sentido de que rompían con lo habitual en el cine español de la época. Tenían otra extracción, otros gustos, otro mundo, otra cultura, otras ideas. Veían las cosas de otra manera, y esto a los tres les salió bien en términos cinematográficos, porque las películas que hicieron entonces se conservan perfectamente. Las de Bardem y Berlanga incluso ahora se ven mejor que en su día, porque entonces había unos condicionamientos políticos en el ambiente que te impedían ver las cosas con tranquilidad, es como si tuvieras un cristal delante. En cuanto a Fernando, **LA VIDA POR DELANTE** sigue siendo una película deliciosa, y todo lo que ha hecho desde entonces, con sus altibajos, por lo general al menos ha sido inteligente, que no es poco en nuestro cine (...).

Manuel Alexandre (actor en **MANICOMIO, EL MALVADO CARABEL** o **LA VIDA POR DELANTE**).

“ (...) Él siempre prefiere que los actores piensen en su trabajo, y le gusta que nos sintamos cómodos. No es de esos directores exagerados, siempre enfadados y que provocan un ambiente tenso. Trabajar con él es una experiencia inigualable (...)”.

Rafaela Aparicio (actriz en **LA VIDA ALREDEDOR, SOLO PARA HOMBRES** o **EL EXTRAÑO VIAJE**).

“ (...) Fernando dirige a los actores intentando sacar de ellos todo lo posible, pero con tacto, de forma que ellos no se consideren abrumados, y sin intentar erigirse en maestro (...)”.

Analia Gadé (actriz en **LA VIDA POR DELANTE, LA VIDA ALREDEDOR** o **SOLO PARA HOMBRES**).

“ (...) Sabe lo que quiere, y por tanto me parece lógico que se enfade cuando no lo logra, imponiéndose hasta que aquello sale según sus previsiones, sean acertadas o no. A mí la relación con él me resulta fácil, porque entre ambos existen una serie de lazos, basados en lecturas comunes y un mismo gusto para el cine. Por ejemplo, en una comida de rodaje con él puede hablarse de Robert Siodmak o de Henry Hathaway, que son unos directores importantísimos pero que la mayor parte de los jóvenes directores españoles ni conoce, o a lo sumo de oídas (...)”.

José Luis Alcaine (director de fotografía de **Mambrú se fue a la guerra** o **El viaje a ninguna parte**).

“ (...) Es la figura indiscutible del Espectáculo en España. En todos los países hay una, y en España es Fernando Fernán-Gómez, por encima del bien y del mal. Por eso me da rabia que siga vigente lo que escribí acerca de él hace veinticinco años, en la crítica de **EL EXTRAÑO VIAJE**, es decir lo triste que resulta que el cine español se permita desperdiciar a Fernando Fernán-Gómez (...)”.

Jesús García de Dueñas (crítico y director de cine)

“ (...) Fernando es un amigo extraordinario. Es un talento total, un humanista, un hombre del Renacimiento. En cuanto a cultura, a filosofía personal, a talento, a ingenio, a trato ... Es una persona fuera de serie (...) Como actor, ha sido y es el mejor de España. Como director, uno de los mejores. Y como escritor, un talento extraordinario. En cuanto a la humanidad de su obra y a la profesionalidad que ha revelado siempre, tanto en los proyectos personales como en los encargos, Fernando Fernán-Gómez tiene mucho que ver con John Ford (...)”.

Jesús Franco (director de **Rififi en la ciudad** y actor en **EL EXTRAÑO VIAJE**)

“ (...) Recuerda Jesús [Franco] que en España lo mejor que puede pasarte es que se te considere un mediocre, porque así la gente que maneja el dinero te trata con paternalismo y nunca deja de ofrecerte trabajo. En caso contrario, no paran hasta hundirte. Por eso, mientras vivamos aquí, recemos por ser mediocres (...)”.

“ (...) Lo que pudiéramos llamar mi vocación o tendencia a dirigir, es simplemente porque en la época en que yo me inicié en el teatro era habitual que el director fuera el primer actor de la compañía. No existía de una manera tan clara como ahora la figura del director. Hablo del teatro, no del cine. Pero yo trasladé esta misma idea al cine. Y me parecía que debía de ser lo mismo, y en realidad en los primeros tiempos del cine lo era, puesto que está claro que lo mismo Chaplin que Buster Keaton, ellos mismos dirigían sus películas. Entonces yo asociaba la idea de director a actor que había llegado a un primer puesto en el cual podía interpretar lo que él quisiera y de la forma que él quisiera más que de la forma que le ordenaran otros. De ahí que yo tuviera estas dos vocaciones, que se pueden considerar paralelas, de director y de actor. Siempre he pensado que entre las dos yo soy en realidad un actor, un cómico, y lo otro es algo superpuesto, algo que he hecho porque me gustaba (...)”.

“ (...) Al general Franco le gustaba el cine; además se había creído el hombre aquello de Lenin de que ‘el cine es el arte de nuestro tiempo’. De ahí que se hicieran en aquella época tantas películas, de las que la mayoría -a causa de la indomeñable picaresca española- se hacían para cubrir el expediente. Una buena parte de los insulsos protagonistas de aquellas películas de ‘estopa mascada’, como decía Fernández Flórez, corrieron a mi cargo. Eran personajes que oscilaban entre pretendidamente cómicos y galanes de comedieta. Llegué en aquellos años a ser como galán el más feo, y como actor cómico el menos gracioso. El desaliento que esa situación me producía fue una de las razones que me movieron a dirigir y financiar mis películas. Más adelante, como director, tuve también encargos de otras casas



*productoras. A pesar de que mi labor en este terreno no es nada abundante, poco más de veinte películas en más de treinta años, y de que ninguna de ellas ha alcanzado un éxito clamoroso, no estoy decepcionado de la experiencia. De algunos títulos, como **LA VIDA POR DELANTE**, **EL EXTRAÑO VIAJE**, **EL MUNDO SIGUE**, **Mambrú se fue a la guerra**, **El viaje a ninguna parte**, **El mar y el tiempo** me encuentro incluso satisfecho, aunque la primera tardase ocho años en amortizarse y no diera ni una peseta de beneficios y la segunda y la tercera no llegaran a estrenarse normalmente y hayan quedado como dos de los más claros exponentes del llamado 'cine maldito'. Pero he obtenido por ellas premios, elogios de críticos y amigos y ello es suficiente para satisfacer mi ya modesta vanidad (...)*”

“(…) Yo no he asistido a cursos de escuelas cinematográficas, ni nada de eso. Todo lo poco que he aprendido sobre la técnica cinematográfica, lo he tenido que aprender en las mesas de los cafés. En este sentido las personas que más me enseñaron a mí respecto a esto en mis primeros tiempos fueron Carlos Serrano de Osma y Pedro Lazaga. Ellos me enseñaron las elementalidades, digamos, del oficio de director. Así como más adelante, cuando ya fui dirigiendo mis primeras películas, de quienes más aprendí fue de mis ayudantes de dirección y de mis scripts. Ellos eran los que más me iban diciendo: ‘Esto no se puede hacer, esto si se puede hacer; por esta razón o por la otra’. Pero en los primeros tiempos a los que yo les pedí mi ayuda, y me la prestaron muy bien, fue a Serrano de Osma y a Pedro. Como ellos tenían entonces este entusiasmo por ser directores, respecto a mí cumplieron dos funciones. Una, la de enseñantes; y otra, la de que me contagiaran parte de este entusiasmo suyo por el oficio de director, no sólo por el oficio de actor (...)”



“(...) Creo que el trabajo fundamental del director, y naturalmente me refiero a mí, mi trabajo fundamental como director, siempre que lo permitan las circunstancias, está en la elección de los actores, no en la dirección. (...) Casi todos los actores en los que yo he insistido ha sido efectivamente porque me gustan especialmente. Su modo de interpretar, su modo de actuar, me parece, como yo ya digo que no sé darles indicaciones para que varíen en su modo de actuar o su psicología profunda o externa, que no tengo más que decirles: ‘Tú es que haces de hombre violento’: ‘Pues yo creí que hacía de lo más tranquilo’. ‘No, muy violento’. Y punto. Y viene a durar la conversación menos de un minuto. Casi todos en los que he insistido es por esa razón. (...)”

“(...) Esa misma divisa de ‘el cine es el arte de nuestro tiempo’, que convencía a Franco, también les gustaba a los promotores de las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca -a mí en cambio no me convencía por excesivamente axiomática y así lo manifesté- que se celebraron en 1954. Aquellas Conversaciones, con la cobertura de acercar el mundo del cine español al de los universitarios, eran en realidad una plataforma desde la que católicos y comunistas pudieran manifestar de manera más o menos velada su oposición al régimen de Franco (...)”

[Su primera película, **MANICOMIO**, no tiene nada que ver] “ (...) ni con el cine que se hacía en la época ni con el que gustaba, que yo no podía hacer porque eran la niña Marisol y el niño Joselito. Era imposible. No había posibilidad biológica. Quizás en cine yo tuviera una influencia que, a lo mejor, me venía de Jardiel Poncela. Yo he querido hacer siempre un tipo de espectáculos que gustaran al espectador. Era mi cosa prioritaria. Pero que, gustando al espectador, no fuera copia radical del espectáculo que se estaba haciendo en el cine o el teatro de enfrente y que además pudieran gustarme a mí. Esto es un sentimiento muy común de muchísima gente que hace teatro, cine o novelas. Un novelista quiere hacer novelas que gusten mucho a la gente, pero que también le gusten a él. Y el que pinta un cuadro, a veces lo pinta de encargo: ‘Retrato del presidente del Banco de Bilbao’. A él no le gusta nada, pero lo pinta. A él sí le gustaría pintar el retrato del señor del Banco de Bilbao, pero como lo pintaba Van Gogh: ‘Ahora vas a ver como dejo yo a éste’. Yo he tenido este sentimiento muchas veces. Y ha habido otras veces en las que no he tenido más remedio que rendirme, porque lo hacía por un motivo puramente pecuniario: ‘A mí esto no me gusta de ninguna manera y no sé cómo salvarlo’. Lo que debía de haber dicho es: ‘No lo hago’, pero lo he hecho sin encontrar manera alguna de defenderlo y, sinceramente, no he conseguido defenderlo. En estos otros casos he intentado hacer cosas que me gustaran a mí, pero con la idea, ingenuamente, de creer que también le iban a gustar al público, como en el caso de **Manicomio**. No de arrebatar, pero como era una película muy modesta, sí que gustara a una cantidad de público escasa, pero que tendría un hueco, un lugar (...)”.

Fernando Fernán-Gómez

Textos (extractos):

Carlos Aguilar, “Fernando Fernán-Gómez. Un retrato robot”, 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.

Fernando Fernán-Gómez, **El tiempo amarillo. Memorias 1943-1987**, vol. 2º, Debate, 1990.
Jesús Angulo y Francisco Llinás, “Entrevista con Fernando Fernán-Gómez”, 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.

(...) Pese a contar con una obra pródiga en fracasos, FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ ha sido considerado durante muchos años un nombre de indudable interés dentro del casi inexistente cine español más responsable. Pero no son sus primeras películas, extrañas y bastante insólitas para los primeros años cincuenta de nuestro cine, las que le darán su prestigio como luchador solitario. Oficialmente, no participaban en el juego encubridor; el desinterés de los intelectuales españoles

hacia el cine y la inexistencia de una crítica especializada capaz de, cuando menos, llamar la atención sobre la singularidad de aquellos films, hicieron el resto (...) Para obtener un primer reconocimiento, Fernán-Gómez deberá esperar cinco años y dejar atrás tres largometrajes en *impasse*. El estreno de **LA VIDA POR DELANTE** sitúa ya a Fernán-Gómez como nombre a considerar y, propone a un realizador identificable con algunos aspectos de la realidad española (un triste panorama de la ciudad en desarrollo) y con la práctica cinematográfica más reconocida en los cenáculos de la época (el cine de Berlanga) (...). Entre sus obras más personales, hay que efectuar un desglose característico: la obra enmarcada en la ciudad en crecimiento, la obra desarrollada en el pueblo cerrado. Ambas tienen entre sí notables diferencias que es preciso señalar, aunque el desnivel cuantitativo (filmográfico) se incline decididamente por la comedia urbana (tal vez por imperativos de producción de la época: no olvidar el éxito de los films de Dibildos-Lagaza; quizá por la radicalidad del trabajo de Fernán-Gómez en su incursión aldeana, que le hizo estar cinco años en espera de temerosa distribución; hay films que nacen con vocación de “malditos”). Los principales factores que separan una de las otras, estriban en el carácter de sus invenciones: las películas urbanas juegan con desigual fortuna (o intentan jugar) la integración del documento en la ficción, entre el testimonio y la interpretación “artística” de la realidad (mediatizada por la tradición humorística del país); la película del pueblo cerrado reúne ambos en un solo cuerpo narrativo por el camino condicionado del esperpento, del humor negro, del exceso (inclinación primera de Fernán-Gómez). En la comedia urbana domina la visión sentimental y el acercamiento paternalista a los personajes, sacrificando profundidad en el tratamiento y el análisis de sus condiciones de vida, de su entorno y sus presiones. En **EL EXTRAÑO VIAJE** se plantea una sola actitud deformante (grotesca), dejando bien evidente lo inequívoco de su localización y los condicionamientos que ello lleva consigo, transparentes en el regusto por una determinada literatura y la desatada invención visual, capaz de obtener secuencias como el baile silente de *Ignacia y Fernando*. Pueblo y ciudad llevan también a conclusiones distintas, aun opuestas: el optimismo de **LA VIDA POR DELANTE** y **LA VIDA ALREDEDOR** (casi una consecuencia de los lugares comunes oficiales de juventud/universidad en la España de los cincuenta, una época en la que Sartre, Brassens y Juliette Gréco encabezaban la lista de los diablos de la oposición), se transforma en **EL EXTRAÑO VIAJE** en un radical pesimismo, que conduce a todos los personajes a un final lamentable, evidentemente más próximo al devenir social y económico de la nación en los años inmediatos. (...).

Textos (extractos):

José María Latorre, “Fernando Fernán-Gómez: una realidad no documental”,
rev. Dirigido, mayo 1976.

(...) Bajo la noche oscura y larga del franquismo no todo permanece en estado letárgico. El territorio amordazado del cine español, por ejemplo, atraviesa durante



los años cincuenta una verdadera encrucijada de caminos, un prolongado momento histórico de crisis que arrastra aún todas las hipotecas oscurantistas del pasado reciente y que engendra en su seno, en medio de dolorosas, difíciles y a veces paradójicas batallas, un germen evolutivo y regeneracionista con pretensiones de futuro.

La radiografía de esa semilla, si se aproxima la lupa, tampoco es precisamente uniforme. En su interior palpitan diferentes brotes y alternativas que nada más proyectarse sobre la pantalla dejan al descubierto caminos, rutas y sensibilidades bien diferenciadas, producto -al mismo tiempo- de contextos industriales diversos, de orígenes profesionales distintos y de la dispersa idiosincrasia o personalidad individual de cada creador particular. En medio de esta última amalgama, nada monolítica, cabe rastrear la singularísima trayectoria de Fernando Fernán-Gómez a partir del momento en que decide empezar a simultanear su trabajo delante y detrás de la cámara.

Hasta que llega esa oportunidad (fecha en 1953), la filmografía como actor de este hombre -polifacético donde los hubiere- ya proporciona algunas pistas orientativas. No parece casualidad, de hecho, que en el corto espacio de los nueve años correspondientes a la etapa de introducción y asentamiento como intérprete (1943-1951), su presencia reaparezca una y otra vez en cuantas excepciones heterodoxas, inquietas, regeneradoras e incluso vanguardistas surgen en medio del agarrotado cine español de la década oscurantista por excelencia.

A Fernando Fernán-Gómez le reclama Edgar Neville para **Domingo de carnaval** (1945) y **El último caballo** (1950). Carlos Serrano de Osma en **Embrujo** (1947) y **La sirena negra** (1947), Enrique Herreros en **La muralla feliz** (1947), Llorenç Llobet-Gracia para **Vida en sombras** (1948) y la pareja que forman Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem en **Esa pareja feliz** (1951). Esta es la rama disidente o francotiradora de



su carrera como actor, la que le pone en contacto con los creadores más irreductibles y personales. En paralelo, su cotización como protagonista del cine más prestigioso dentro del campo oficial, le lleva a encabezar los repartos de **La mies es mucha** (Sáenz de Heredia, 1948) y, sobre todo, de éxitos comerciales tan populares como **Botón de ancla** (Ramón Torrado, 1947) y **Balarrasa** (José Antonio Nieves Conde, 1950)... títulos que le convierten ya definitivamente en primera figura.

Alimentado por la experiencia que se deriva de esta doble trayectoria, el actor empieza a plantearse la posibilidad de dirigir sus propias películas. En la decisión influyen dos factores. Por un lado, su alto nivel ya consolidado en el terreno de la interpretación -“pensaba que había muy poco futuro ascendente, para mí, como actor. Ya resultaba difícil mantenerme, y prácticamente imposible cualquier perspectiva de superación”- y, por otro, su contacto más o menos habitual con la tertulia de “Los Telúricos” en el café de La Elipa, de la calle de Alcalá, donde se encuentra con Carlos Serrano de Osma y con algunos de los hombres que van a poner en marcha, en 1947, el IIEC (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas). (...)

(...) En relación con lo hasta aquí expuesto, un gran equívoco consiste en situar la obra de Fernán-Gómez director en relación con los epígonos neorrealistas que se inscriben en el campo del regeneracionismo. De hecho, su familiaridad con estos núcleos (derivada en buena parte de su presencia como actor en la citada **Esa pareja feliz** y del lejano parentesco referencial que pueden establecer algunos de sus títulos con otros de Bardem o Berlanga) es solo un dato que no imprime carácter a las imágenes. Así, basta comprobar la dimensión abiertamente abstracta y metafórica de su opera prima, **MANICOMIO**, para confirmar la distancia entre las preocupaciones de su director y las que son más habituales entre los intelectuales y cineastas de la disidencia oficial en aquel momento. Al mismo tiempo, su filmografía permite rastrear algunas deudas literarias -implícitas y explícitas- que trazan un arco tan variopinto como heterodoxo,



y que dan cabida a figuras del talante de Valle-Inclán, Wenceslao Fernández Flórez, Miguel Mihura, Enrique Jardiel Poncela y Carlos Arniches. Mientras tanto, su concepción formalista se muestra más cercana (por la explicitud literaria y por la voluntad expresa de estilización) a determinados núcleos del cine francés que a los ecos del neorrealismo y del costumbrismo sentimental derivado de éste. Por consiguiente, su acercamiento a la realidad (crítico, distanciado y escéptico) se expresa más en términos irónicos que temáticos, más en la formalización que en los contenidos, lo que ya establece -de por sí- una clara delimitación con casi todo su entorno. (...).

(...) La oportunidad de Fernán-Gómez para saltar a la dirección se presenta, finalmente, cuando regresa de Roma después de filmar allí una parte de **Los ojos dejan huellas** (una coproducción dirigida por Sáenz de Heredia en 1952) y **La conciencia acusa** (*La voce del silenzio*, 1952), la primera de las dos incursiones italianas del austriaco Georg Wilhelm Pabst. Es entonces cuando se dispone a rodar, bajo las órdenes del debutante Luis M^a Delgado, la película **Aeropuerto** (1953), algunos de cuyos decorados estaban contruidos en los estudios Roptence de Madrid. La paralización del proyecto, empero, abre una nueva perspectiva...una que se acabará titulado **MANICOMIO** (...).

Textos (extractos):

Carlos F. Heredero, "Los caminos del heterodoxo", 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.

Carlos F. Heredero, **Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961**, Ediciones de la Filmoteca, col. Documentos nº 5, IVAECM - Filmoteca Española, 1993.





MANICOMIO



MARTES 1 **21h.**

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

MANICOMIO (1953) España 74 min.

Director.- Luis María Delgado y Fernando Fernán-Gómez.

Argumento.- Los cuentos “El sistema del doctor Alquitrán y el profesor Pluma” (*The system of dr. Tarr and prof. Fether*, 1845) de Edgar Allan Poe, “La mona de imitación” de Ramón Gómez de la Serna, “Una equivocación” de Alexander Kuprin y “El medico loco” de Leonid Andreiev.

Guión.- Fernando Fernán-Gómez y Francisco Tomás Comes. **Fotografía.-** Cecilio Paniagua y Sebastián Perera (B/N - 1.37:1). **Montaje.-** Félix Suárez Inclán. **Música.-** Manuel Parada.

Productor.- Ramón Plana. **Producción.-** Helenia Films.

Intérpretes.- Susana Canales (*Amanda*), Julio Peña (*Miguel, su marido*), Elvira Quintillá (*Mercedes*), Antonio Vico (*su marido*), Fernando Fernán-Gómez (*Carlos*), María Asquerino (*Eugenia*), José María Lado (*doctor Posada*), Vicente Parra (*Alejo*), María Rivas (*Juana Vélez*), Carlos Díaz de Mendoza (*doctor Garcés*), Camilo José Cela (*loco asno*), Alfredo Marquerié (*loco aceituna*), Ana de Leyva (*viajera*), Concha López Silva (*loca gallo*), Margarita Lozano, Manuel Alexandre, Cayetano Torregrosa, Rafael Calvo. **Estreno.-** (España) enero 1954.



versión original en español

Con nuestro agradecimiento
por su colaboración a



*Película nº 1 de la filmografía de Fernando Fernán-Gómez
(de 30 películas como director)*

Música de sala:

Horace Silver & The Jazz Messengers (1954)



“ (...) Quizás lo único de algún valor que tiene la película **MANICOMIO** le llegue de no ser original, sino una adaptación de obras ajenas. En el esquema del famosísimo cuento de Edgar Allan Poe ‘El sistema del doctor Alquitrán y el profesor Pluma’ -los locos encierran a los loqueros y cambian con ellos sus papeles- se insertan otras narraciones con el mismo tema de la demencia. Francisco Tomás Comes, además de seleccionar entre muchos los cuentos, compuso conmigo el guion. Nuestra intención era presentarlo al concurso anual del Sindicato del Espectáculo y, si resultaba premiado, intentar encontrar un productor. Era el mismo proyecto que se había frustrado poco tiempo atrás con ‘Bandera neutral’. **MANICOMIO** en este primer intento también se frustró, porque el guion no obtuvo premio. La película **Aeropuerto**, que en principio había de dirigir Luis María Delgado, se aplazó cuando ya estaban contruidos algunos decorados, y decidimos rodar en ellos, dirigida por los dos, **MANICOMIO**, para lo cual aportaría yo mis escasos ahorros, el imprescindible Cayetano Torregrosa su crédito y unos cuantos, entre técnicos y actores, el resto por ir en cooperativa. Como el cine español acababa de salir de una crisis y ya había entrado en otra, grandes figuras estaban dispuestas a trabajar en condiciones miserables. No fue difícil, para una película hecha con tres perras gordas, conseguir un gran reparto: Antonio Vico, Vicente Parrá, Julio Peña, Manuel Alexandre, Susana Canales, José María Lado, Elvira Quintillá, Carlos Díaz de Mendoza, Aurora de Alba...hasta yo mismo (...) Pero nos costó muchísimo trabajo conseguir que la aprobaran y le dieran el certificado. Fue una película más perseguida que las otras mías, sin que tampoco supiese muy bien el motivo. (...) Una vez realizada, a pesar de la ayuda de Eduardo Haro Tecglen, que facilitó un estreno previo, auspiciado por el diario

'Informaciones'; la película no interesó ni al público ni a la crítica. Estaba claro que una de las razones, no la única, de su fracaso era lo que a nosotros –a mí, al colaborador en el guion y al codirector Luis María Delgado– más nos gustaba: su raíz literaria, su exceso de literatura. El público estaba de espaldas a un cine intelectualizado y tampoco la crítica se mostraba habitualmente a favor de un estilo que conceptuaba poco cinematográfico, defecto que solía atribuir al cine francés. (...)'

[Sobre iniciar **MANICOMIO** hablando directamente al espectador] “ (...) Hay dos cosas que recuerdo que me influyeron en este sentido, pero es una influencia cinematográfica y no teatral. Una es el último plano de una película que trata del diablo, que el protagonista es Walter Huston¹, que mira a la cámara y dice algo así como: ‘Y el próximo será usted’. La otra es una película alemana que no sé quién dirigió, que me gustó mucho, no importante en sí pero sí por el actor, Heinz Rühmann, que era de los que yo consideraba entonces uno de los mejores, donde estaba muy utilizado el romper el relato para que el protagonista se dirigiera al espectador, y dije: ‘Mira, ¡qué bien!’. (...) En **MANICOMIO** yo imité esto porque quería que la película tuviese el aire como de un monólogo contado. (...) No es un recurso que se vea en el teatro habitualmente (...) Yo lo hago en ‘La sonata de Kreutzer’, constantemente, del principio al final. En ‘Mi querido embustero’, también. No digamos ya en los recitales, porque estos son así. Luego, en el cine, en tres o cuatro películas, pero no creo que sea habitual. Hoy, de las veinticuatro películas que den por televisión no habrá una en la que se utilice ese recurso. Y en teatro eso no se hace (...) En el teatro clásico ¿cuánto dura el llamado ‘aparte’? Cuatro frases. Aparte: ‘¡Qué innoble es el marqués!’. (...) En el teatro es imposible estar mirando a todos los espectadores. Puedes mirar a uno o a otro, o a la sala, o al infinito, mientras que en el cine, mirando al objetivo, estás mirando a todos. (...) Y pensé: ‘Esto es muy adecuado para ello’. (...)”

“ (...) En esta película aparecen varias personas de la tertulia del café Gijón, adonde yo iba a diario, y también Camilo José Cela. Hoy llama la atención la presencia de Camilo, pero también está Alfredo Marquerie, está un señor cuya efigie hoy no recuerda nadie, que es Julián Cortés Cabanillas, el cronista de ABC en Roma. También está Altabella, el que ha sido profesor de historia del periodismo hasta hace muy poco y ahora está retirado. Se me ocurrió la ‘boutade’, porque no tiene ninguna explicación, de que siete u ocho intelectuales conocidos de la época fueran los que estaban encerrados en el manicomio. Como en el cuento de Poe figura que cada uno es un animal, cuando le dijimos a Camilo que si quería hacer el burro pegando coces, dio saltos de alegría. Le pareció una maravilla y se puso muy contento. La idea era como si hoy se dice: ‘Bueno, que salgan Savater y Muñoz Molina y éste y aquél, todos en un manicomio’. Camilo hizo el papel más brillante. Es un documento extraordinario (...)”

“ (...) Todo el trozo final de **MANICOMIO**, los ocho o nueve minutos finales están añadidos a posteriori. **MANICOMIO** terminaba sin esos ocho o nueve minutos. Yo pensé que,

1 El hombre que vendió su alma (*All that money can buy*, William Dieterle, 1941).

como aquello habían sido cuatro cuentos aislados de cuatro señores maravillosos, estaba bien cada cuento suelto, pero acababa la película con el último cuento, que no tenía relación con los anteriores. Entonces yo añadí un epílogo que quisiera decir, aunque fuera de una manera más tosca que la de aquellos escritores maravillosos (que eran Kuprin, Edgar Poe, Gómez de la Serna y Andreiev), que estaban todos locos. Todos. No solo los locos que habían salido, cada uno en su cuento, sino que estábamos locos también todos los demás: la familia de no sé qué chica que sale allí y yo mismo, que era el relator. Fue una cosa que rodamos, me parece, incluso después de rodado todo lo demás. Dije: 'Bueno, a ver si en dos días hacemos una cosa así que, malo o bueno, parezca que significa algo, mientras que estando cada cuento por un lado esto no acababa en nada'. La idea era la de que no sólo el protagonista estaba majara, sino los que no estaban en el manicomio, también (...)."

"(...) Los decorados son los de **Aeropuerto**, pero el tratar de convertir los decorados de un aeropuerto o de un hotel en algo adecuado a una especie de manicomio, el que todo tuviera ese aire a **El gabinete del doctor Caligari** fue idea de Eduardo Torre de la Fuente, el decorador, que inventó aquello de unos cuadros que tenían marco pero no tenían nada dentro. No fue, de ninguna manera, una idea mía, sino de Torre de la Fuente, que a mí me pareció muy bien, y contribuye a que dentro del cine de la época sea un producto rarísimo, porque no era así el cine habitual de entonces. (...) Que sea una película singularmente ácida para su tiempo, en realidad no fue nuestra intención (...) no es que nosotros quisiéramos que fuese o no ácida. El resultado es a posteriori. Nuestra intención era hacer un cine de humor y muy literario (...)."

"(...) En esta película me había equivocado en cuanto a las posibilidades de premio del guion y en cuanto a que conseguiría una mínima aceptación por parte del público y alguna consideración favorable de la crítica, pero no en cuanto a que, dado su bajísimo costo, el riesgo económico casi no existía. Efectivamente, se vendió a una distribuidora modesta y no hubo ni pérdidas ni ganancias (...)."

Fernando Fernán-Gómez

Textos (extractos):

Jesús Angulo y Francisco Llinás, "Entrevista con Fernando Fernán-Gómez", 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.

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

(...) Aunque pertenecen al mismo año, 1953, el debut de Fernando Fernán-Gómez debía ser **El mensaje** y no **MANICOMIO**. Ambos films están producidos por Helenia Films, fundada en 1950, participada económicamente por el actor, constituida expresamente para



dar cuerpo legal a un guion titulado “Los guerrilleros” (con algunos retoques se convirtió en **El mensaje**), con toda probabilidad desestimado por la dificultad de su concreción, calificado por la Administración de “*deplorable*” y con “*diálogos inadmisibles*”. Así las cosas, la oportunidad se le presenta con otro libreto -este sí que tuvo problemas con la censura, solo fue autorizado tras efectuar diversos cortes (...) -, precisamente **MANICOMIO**, que cobra vuelo aprovechando la suspensión del rodaje de **Aeropuerto** (1953), frustrada ópera prima de Luis M.^a Delgado (Fernán-Gómez firmaba la adaptación de un guión original de José López Rubio, aparte de figurar como intérprete), retomado por Luis Lucía. De ahí la codirección de Fernán-Gómez y Delgado, ocupado el primero de la dirección de actores y de su disposición en el encuadre, mientras el segundo asumía la parte técnica (...).

(...) El insólito proyecto de **MANICOMIO** toma como base narrativa un cuento de Edgar Allan Poe (“El sistema del doctor Alquitrán y el profesor Pluma”), donde los enfermos de un manicomio encierran a los doctores y asumen los roles de éstos, pero en su interior se introducen tres relatos adicionales en torno al denominador común de la locura, (...) sumándose así la película a la moda (europea) de los films de episodios (...), extraídos respectivamente de Alexander Kuprin (“Una equivocación”), Leonid Andreiev (“El médico loco”) y Ramón Gómez de la Serna (“La mona de imitación”), con la particularidad de que este último supone la primera y única adaptación de Gómez de la Serna que se registra en toda la historia del cine español.

Ahora bien, la censura opina que la locura no es cosa de tomarse a broma -“*y esto, en el país de Don Quijote, me parecía absurdo*”, comenta el director- por lo que decide prohibir totalmente el guion y no lo autoriza hasta que se efectúan algunos cortes o arreglos que Fernán-Gómez nunca ha llegado a especificar. A partir de entonces, y durante cuatro únicas



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

Lo primero que llama la atención es la fuerte, casi insalvable disparidad, entre los propósitos que Fernán-Gómez reconoce como inspiradores de esta película y la verdadera naturaleza de un ensayo tan inclasificable, que nada en solitario y contracorriente en la coyuntura que vive el cine nacional a las alturas de 1952. “*La intención con la que hacía estas películas e invertía mis ahorros en ellas era la de aprender el oficio, ya que por mi condición de actor que vivía de su trabajo no podía hacerlo de una forma normal: matriculándome en la Escuela o empezando como ayudante de dirección*”, confiesa el director en sus “Memorias”, pero lo cierto es que su primer largometraje se desvela como un trabajo poco inocente, escasamente *naif* y considerablemente complejo, tanto en su estructura narrativa como en su propio y deliberado alejamiento de toda representación naturalista.

Las tres historias que se insertan en el carril central de **MANICOMIO** discurren sobre el estrecho filo de la ambigüedad fronteriza entre la cordura y la locura, entre la razón y la demencia. Desde el frontispicio del relato ya se avisa a los espectadores: “*¡Señor, danos una brizna de locura que nos libre de la necesidad!*”, una cita de Shakespeare que introduce la reflexión y anticipa el carácter metafórico de la propuesta a desarrollar. Una sugerencia que articula -sin condicionarla- toda la producción de sentido a lo largo del film.

En apariencia Fernán-Gómez sugiere un viaje hacia el reino de la locura acompa-



ñando a *Carlos* (interpretado por él mismo) en el desplazamiento hasta el manicomio, donde su novia trabaja como médico-psiquiatra. Sin embargo, la primera ruptura de la ilusión naturalista tiene lugar ya en la secuencia inicial, cuando este personaje -durante el trayecto en el coche- se dirige a la cámara para interpelar abiertamente a los espectadores al mismo tiempo que habla de sus relaciones sentimentales. Esta quiebra viene a redoblar el efecto ya sugerido por la interpretación del actor: bajo el discurso de Carlos, bajo su mirada nerviosa y su gesticulación compulsiva, de carácter interno y subterráneo, se pueden detectar inquietantes rasgos paranoicos. Se supone que está cuerdo, pero una razonable sospecha se instala ya en las imágenes.

Todo el itinerario posterior de *Carlos/Fernán-Gómez* conduce en espiral hasta la confusión total entre la razón y la locura. Las tres historias que le cuentan respectivamente un empleado, una enfermera y un médico, son otros tantos relatos narrados por personajes a los que se supone lúcidos, que giran sobre personas locas interpretadas, a su vez, por los mismos actores que dan vida a los narradores ya que, en realidad, estos últimos no hacen otra cosa que contar su propia historia, como se descubre cuando terminan de hacerlo. Es decir: locos que se hacen pasar por cuerdos le cuentan a un cuerdo sospechoso de locura las historias de otros locos que en realidad son ellos mismos.

Esta sugerente modalidad de esquizofrenia narrativa a múltiples bandas se despliega sobre la pantalla de manera muy irregular, pero sin perder un ápice de coherencia en el desarrollo del discurso global. (...) Si la contribución de Kuprin (Amanda, Susana Canales, la falsa loca que termina asilada) puede leerse bajo la advocación de Michel Foucault ("*La psicología no podrá decir nunca la verdad sobre la locura, porque es la locura la que posee la verdad de*



la psicología⁷⁾) y la aportación de Andreiev transita por el filo de la navaja de la irracionalidad impostada y la venganza, conviene detenerse en el estupendo cuento de Gómez de la Serna, uno de los autores de cabecera de Fernán-Gómez, junto a Wenceslao Fernández Flórez y Carlos Arniches. Es una auténtica joya, de brillante predicado sainetesco y sustrato surreal, radiografía impecable del *horror vacui* del hogar familiar, imagen profunda de una España negra y miserable (...) Este primer episodio es el mejor de todos y constituye una pequeña, jugosa y muy inteligente *masterpiece* demasiado ignorada, un *sketch* sin desperdicio que puede reivindicarse, sin ningún complejo, como uno de los segmentos cortos más brillantes en todo el cine español de la década, a lo que contribuye en buena medida la memorable interpretación de Antonio Vico.

El caso de un hombre que asesina a su novia “*porque le hacía burla y le sacaba de quicio*” (ella repite sistemáticamente todas las frases que dice él) y que, al ser interrogado por el comisario de policía, le contesta con el eco exacto de las preguntas, deviene un apólogo perverso sobre la contaminación de la locura y sobre la poco tranquilizadora posibilidad de que ésta se extienda a uno y otro lado de la barrera llegando a difuminarla por completo. El episodio es ejemplar en su modulación y progresión interna, en su construcción cerrada y compacta, en su despojamiento casi total de coartadas narrativas o psicológicas, en su función como caja de resonancia y metáfora aislada de todo el film en su conjunto.

Los otros dos relatos exploran un territorio todavía más resbaladizo: la débil línea de sombra entre el fingimiento de la locura y la locura verdadera, pero su desarrollo es menos satisfactorio porque necesitan de mayores pretextos argumentales y Fernán-Gómez todavía

no controla con habilidad el engranaje de éstos. Finalmente, *Carlos* descubrirá la impostura y el intercambio de papeles entre los locos y los doctores, no sin antes asistir a un delirante aquelarre de los primeros cuando éstos comienzan a demostrar sus habilidades. Entre ellos se cuelan dos apariciones inesperadas: la del crítico teatral Alfredo Marquerié, convertido en un loco que se cree aceituna y ofrece insistentemente un tenedor a sus interlocutores pidiéndoles “*Pincheme, pincheme*”, y la de todo un futuro premio Nobel, un impagable Camilo José Cela con boina y camisa de marinero, interpretando a un demente que se cree asno y cocea con fruición a una dama respetable tan perturbada como él.

Con milimétrico paralelismo, esta misma representación se duplica después -ya fuera del manicomio- ante los ojos de *Carlos*, cuando se supone que éste ha conseguido reubicarse en la normalidad: un descubrimiento que cierra toda posibilidad de escapatoria y que desemboca en un desenlace ambiguo donde se insinúa el retorno del protagonista al manicomio (dominado por los locos) como refugio seguro frente a la locura del mundo exterior.

Esta perturbadora metáfora está construida sobre una estructura de sucesivas representaciones y relatos que reenvían el sentido de sus imágenes al relato global que subsume a los demás: aquél en el que el propio Fernán-Gómez narra directamente a los espectadores (incluyendo una salida extradiegética como la de asegurar mirando a cámara, en un momento determinado, que “*esta película no termina mal*”) su propia experiencia; esa misma que acaba, precisamente, con el retorno hacia el manicomio y que abre la interrogante mayor: ¿acaso la esquizofrenia puede contarse (ponerse en escena) a sí misma... ?

En coherencia con esta incógnita, toda la película transcurre sumergida en una violenta saturación expresionista: los cuadros torcidos que salpican la decoración del manicomio, la gran escalera diagonal y la sombra que proyecta sobre la pared, los relojes que siempre marcan la misma hora, las líneas cruzadas de las ventanas, el contrastado juego de luces y sombras, la exacerbación de los tipos, las miradas desencajadas... un complejo aparato formalista que bordea la frontera de lo surreal en más de una ocasión y que convierte el primer largometraje de Fernán-Gómez director en una *rara avis* casi incatalogable y de difícil homología, incluso con el resto de su obra posterior.

La incomprensión y el fracaso comercial con que es recibida una obra tan fuera de norma como **MANICOMIO** determina la idea de reorientar el paso siguiente en una dirección más convencional. Fernán-Gómez escribe entonces, en compañía de Manuel Suárez Caso, una historia fechada en la Guerra de la Independencia con la voluntad expresa de contar un relato sencillo en un marco histórico propicio para situar la ficción de aventuras capaz de asimilar, por un lado, la evocación de su admirado Salgari y, por otro, una perspectiva crítica de índole pacifista y antiheroica. Orientaciones que vuelven a poner de relieve el carácter atípico y un tanto desplazado que exhibe toda la filmografía del director. La primera de aquellas aspiraciones, sin embargo, apenas alcanza virtualidad alguna en las imágenes de **El mensaje** (1953), una modesta producción filmada mayoritariamente en exteriores naturales y donde la aventura es más teórica y argumental que vitalista o impulsiva. Salgari quedaba muy lejos. En

cambio, lo que sí pueden detectarse son algunas pinceladas de sano escepticismo al describir las motivaciones de los personajes dentro de una historia donde un grupo de guerrilleros debe hacer llegar un mensaje hasta la posición que ocupan otros compañeros y a través del territorio ocupado por los franceses (...).

Textos (extractos):

Carlos F. Heredero, “Los caminos del heterodoxo”, 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.

Ramón Freixas, “Manicomio”, en sección “En busca del cine perdido”, rev. Dirigido, julio-agosto 2013.







VIERNES 4 21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

EL MALVADO CARABEL (1955) España 81 min.

Director.- Fernando Fernán-Gómez. **Argumento.-** La novela homónima (1931) de Wenceslao Fernández Flórez. **Guión.-** Fernando Fernán-Gómez y Manuel Suárez-Caso. **Fotografía.-** Ricardo Torres (B/N - 1.37:1). **Montaje.-** Rosa M. Salgado. **Música.-** Salvador Ruiz de Luna. **Productor.-** José María Rodríguez. **Producción.-** CEA / Unión Films. **Intérpretes.-** Fernando Fernán-Gómez (*Amaro Carabel*), María Luz Galicia (*Silvia*), Carmen Sánchez (*su madre*), Rafael López Somoza (*Gregorio*), Julia Caba Alba (*Alodia*), Joaquín Roa (*Cardoso*), Rosario García Ortega (*señora de los modelos*), Julio San Juan (*Giner*), Fernando Rodríguez Molina (*Camí*), Isana Medel (*Juanita*), Xan das Bolas (*Bedel*), Julio Goróstegui (*sr. Echavarría*), Antonio García Quijada (*Bofarrull*) Manuel Alexandre (*dr. Solá*), Ángela Tamayo (*Tere*), Ángel Álvarez (*Olalla*), José María Gavilán (*hombre atracado*), Miguel Pastor Mata (*narrador*). **Estreno.-** (España) octubre 1956.



versión original en español

*Película nº 3 de la filmografía de Fernando Fernán-Gómez
(de 30 películas como director)*

*Música de sala:
"West Coast Jazz" (1955)
Stan Getz*



“(…) De la novela de Wenceslao Fernández Flórez ‘El malvado Carabel’ me atraía la idea central -el hombre que nace para bueno no puede remediarlo- y el personaje protagonista, que me parecía muy adecuado para mis condiciones de actor. Llevé el guion, que había escrito en colaboración con Manuel Suárez-Caso, al productor Eduardo Manzanos y lo aceptó, aunque debería yo hacer una pequeña aportación económica aparte de mis trabajos como guionista, director y actor. Era la primera vez que un productor me aceptaba como director y esto me hacía sentirme más profesional. La película se estrenó en un cine poco acreditado -aunque en él se habían estrenado grandes éxitos, como **El bazar de las sorpresas**, de Lubistch- y no interesó ni a la crítica, ni al público, ni a los cinematografistas ni a los amigos. Sin embargo, años después, cuando pensé en producir **La vida por delante** con Analía Gadé en el personaje de la protagonista, al enterarme de que los informes que tenía de mí como director eran malos, la llevé a ver la película en un pase normal, con público, en un programa doble. Entramos discretamente en un palco -era en el cine Alcalá-. La sala estaba abarrotada, no por el interés que despertaba **EL MALVADO CARABEL**, sino por la película americana que servía de base al programa, y que ahora no recuerdo, ni hace al caso. El público acogía la proyección de **EL MALVADO CARABEL** entre constantes risas, y sus defectos, que evidentemente los tenía, no le importaban nada. La originalidad del tema y el encanto del desdichado personaje central les prendían desde el primer momento. Tras esta proyección, Analía Gadé aceptó encargarse de la protagonista de **La vida por delante** (...)”

“(…) Lo cierto es que la película estuvo muy mal vista, ya en su fase de guion, en los medios oficiales, y solo la permitieron porque era un tema de don Wenceslao. Lo que ocurre



es que este hombre era muy de derechas, pero su literatura muy de izquierdas, esa cosa tan disparatada que se suele dar en este país. Y como era muy de derechas, no tenían más remedio que aceptar su literatura; pero cada vez que se hacía una película decían: ¡pero qué es esto! Y no creo que don Wenceslao se esforzara en ello para nada, le habían venido así las cosas de la vida. Él escribía, antes de la guerra, una literatura de lo más disolvente para su época, antimilitarista y todas esas cosas; pero escribía en el diario ABC, tenía un buen nivel de vida, era persona elegante y muy bien vestido, así que cuando llegó la Guerra, los rojos le persiguieron. Se guareció en una embajada y cuando salió era el paradigma de la derecha... En el caso de **EL MALVADO CARABEL** censura nos pedía que suprimiéramos la esencia de la novela, porque decían que había en ella cosas contra lo que ellos llamaban 'la esencia de la civilización cristiana'; aunque ahora no recuerdo a qué esencia se referían (...)"

Fernando Fernán-Gómez

Textos (extractos):

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

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

(...) Con **El mensaje** se cierra el primer envite del actor en el campo de la dirección: un ensayo saldado con el balance de dos obras desconcertantes y completamente aisladas en el paisaje del cine español por aquellas fechas, sendas decepciones comerciales que aún no permiten intuir el rumbo a seguir por sus trabajos posteriores. El siguiente peldaño, que



vuelve a ser un proyecto personal escrito de nuevo en colaboración con Manuel Suárez-Caso, es un eslabón de transición hacia los títulos inmediatamente posteriores, pero en su interior se pueden rastrear ya algunas de las referencias y preocupaciones más identificables con la poética particular que el cineasta desarrollará a partir de entonces.

La gestación de **EL MALVADO CARABEL** es diferente a la de los títulos anteriores. Por primera vez, Fernán-Gómez trabaja como director para un productor asentado en la industria (Eduardo Manzanos), a pesar de que -una vez más- debe aportar él mismo una pequeña cantidad de dinero para poner en marcha la película. Aunque todavía de una forma incipiente y relativa, por tanto, su condición de director empieza a ser reconocida.

La propuesta consiste en llevar a la pantalla la novela homónima de Wenceslao Fernández Flórez, cuyos derechos había comprado Fernán-Gómez al escritor incluso antes de participar en **Esa pareja feliz** (Bardem/Berlanga, 1951), cuando el novelista ya formaba parte de la Junta de Clasificación ministerial. La adaptación da lugar, en realidad, a una segunda versión cinematográfica del texto literario, ya que la primera había sido dirigida por Edgar Neville en 1935, cuando rueda su primer largometraje y con Antonio Vico como protagonista acompañado por Antoñita Colomé.

La historia del buenazo *Carabel* empeñado en hacer el mal y practicar el delito en contra de su propia naturaleza es utilizada por Fernán-Gómez como revulsivo para poner en evidencia, desde una óptica cercana al humor absurdo, las contradicciones de una estructura



social donde la respetabilidad y el triunfo son el resultado de la malicia y del engaño. En la novela de Fernández Flórez (y en la película de Neville) *Carabel* es empleado de banca, pero Fernán-Gómez lo coloca como oficinista en una empresa inmobiliaria: una alteración que persigue actualizar el contexto y, de paso, proponer una crítica a la especulación urbanística que ya se deja sentir en la España del momento.

Pese a todo, la película suaviza y descarga la dimensión crítica de la novela, elimina el personaje del policía *Ginesta* y prescinde del episodio donde jueces y agentes del orden desaconsejan con cinismo a *Germana* la denuncia del intento de violación de que ha sido víctima. En contrapartida, Fernán-Gómez tiende a limar las aristas más sentimentales y ternuristas, proponiendo una visión mucho menos complaciente y bastante poco romántica de las relaciones entre *Carabel* y su novia *Silvia*, a quien interpreta María Luz Galicia, esposa del productor y actriz habitual en las películas de éste. (...)

Considérese así la actitud de ella, siempre del bracete de su carroñera *mamá* (Carmen Sánchez), no ya por abonar el terreno de la ruptura promoviendo los festejos de su hija con un hombre de posibles, el *estomatólogo Sola* (Manuel Alexandre), sino por el hecho de que al confesarle a su prometida que es un ladrón despierta la fascinación, el interés de la joven. A la frase de él: “*no te importa que nuestra felicidad fuera producto del robo*”, ella responde: “*no, viniendo de ti, no me importa nada*”. (...) La circunstancia de que *Silvia* lo acepta antes como ladrón rico que como trabajador pobre casa adecuadamente con esa sociedad hostil regida por el dinero (su ausencia) y la opresión (social y política), a veces transmutada en represión (sexual y sentimental), y la tiranía de las apariencias. Y un malicioso apunte: la escena en el parque cuando *Silvia* se coloca por encima de su vestido la combinación de seda a lucir en la noche de bodas con el estomatólogo, que pone cardíaco a *Carabel*, recuerda, anticipándolo, el pase de modelos de *Ignacia*, Tota Alba, a *Fernando*, Carlos Larrañaga, en **El extraño viaje** (...).

Hay otra modificación, sin embargo, todavía más significativa. En la novela, *Carabel* acaba devolviendo -sin abrir- la caja fuerte que había robado en una empresa de seguros, pero luego se entera por la prensa de que los dueños de aquella, una vez recuperada la caja, denuncian el falso robo de una cantidad de dinero con la que debían pagar una deuda pendiente. Sin duda, un sarcasmo del novelista mediante el cual la actuación del protagonista sólo sirve para facilitar una coartada a los verdaderos ladrones. En la versión de Fernán-Gómez, por el contrario, *Carabel* consigue abrir finalmente la caja fuerte, (...) tras un montón de vicisitudes y dispendio económico, lo que refrenda la cadena de desilusiones, decepciones en que se ha transformado su existencia (...), pero se encuentra con que en su interior no hay nada...de valor: (...) un ejemplar del “ABC” y un bocadillo, todo un avieso sarcasmo (...) con lo cual se demuestra que los auténticos delincuentes son los empresarios, el capitalismo (...).

Después de esta desilusión -la última en una larga serie de fracasos- el personaje se convence definitivamente de su incapacidad para la maldad y decide volver al sendero de la decencia: se siembra así, de forma malévola y corrosiva, una sospecha subterránea sobre el



hipotético comportamiento del protagonista si acaso hubiera conseguido hacerse millonario con el producto del robo.

Desde esta óptica está contemplada toda la peripecia del personaje. El escepticismo más disolvente hacia los valores de la moral dominante y de la honorabilidad social impregna el retrato de un oficinista desesperado que confiesa a su novia: *“sólo con el robo, con la estafa, con el engaño, se puede alcanzar una mujer como tú”*. Una mujer que, como hemos visto, solo empieza a respetar e incluso admirar a su prometido cuando le siente capaz de obrar y de delinquir para conseguir el dinero que les permita casarse. Esta visión violentamente misógina es el corolario de la profunda desconfianza que destila la película hacia la honradez como camino para conseguir el triunfo social, pese a que la historia acaba cerrándose con un desenlace moralista -en contradicción con el desarrollo anterior- heredado de la novela y donde se confirma que la honestidad también tiene su recompensa.

(...) Las dificultades, la crudeza (y dureza) de la vida laboral, cotidiana, compuesta de escollos, negaciones, compromisos, claudicaciones, deseos contradictorios, necesidades imperiosas, sentimientos en pugna salpican a los (anti) héroes del Fernán-Gómez. *Carabel*, un ser incapaz de ser malo, deviene un desgraciado (todos los empeños se cuentan por fracasos), para al final ser readmitido en la oficina (con sueldo rebajado), regresar con su novia y devolver la cartera con dinero encontrada en el autobús al cobrador descuidado... que le reportará una multa de diez duros por alteración del orden público... *Carabel*, como tantos personajes de

Fernando Fernán-Gómez, está elaborado con el barro de los perdedores (...)

Esta fábula de dudosa ejemplaridad, filmada con más ahínco y convicción -incluso con tintes sombríos y tenebrosos- cuanto más desciende a los abismos de las tentaciones, se enriquece por la ternura que la interpretación de Fernán-Gómez confiere a *Carabel* y por la ironía cómplice y sardónica desde la que se observa su voluntarismo transgresor. Tales ingredientes permiten diluir, sólo parcialmente, el maniqueísmo ingenuo con el que se establecen los valores del bien y del mal dentro de la novela, y al que tampoco es ajena la película, cuya irregular configuración narrativa confirma que en el cine de Fernán-Gómez la escena tiene prioridad sobre el relato y la secuencia, aislada, frecuentemente convertida en un bloque con autonomía propia, se impone por encima de la organización del discurso.

En las imágenes y en la temática argumental de **EL MALVADO CARABEL** aparecen ya las dificultades de la vida cotidiana y una cierta conexión con el costumbrismo crítico que va a cimentar y a organizar el díptico que integran **La vida por delante** (1958) y **La vida alrededor** (1959). (...)

(...) Con el tiempo, eso sí, la ironía que respira un film como éste o el tándem antes citado, se tornará en amarga hiel, cruel exabrupto, irrisoria befa en obras como **Mambrú se fue a la guerra** o **El viaje a ninguna parte**, ya anunciadas en las feroces **El mundo sigue o ¡Bruja, más que bruja!** No obstante, las cartas del humor absurdo y cómplice, el costumbrismo crítico y simpático, la disidencia pautada y controlada (expuestas en sus comentarios acerca de la urbe y los urbanitas o sobre el mundo de la empresa y sus asalariados: véase esa impar carrera pedestre, el *gag* del desvanecimiento de *Cardoso*, Joaquín Roa, a quien respirar aire puro le mata, reanimado por el humo enrarecido del tabaco...), devienen armas/bazas jugadas con tino y solvencia, fineza y fiereza por un Fernán-Gómez cuyo aliento trágico se esconde/escuda bajo el disfraz de la comedia (...).

Textos (extractos):

Carlos F. Heredero, "Los caminos del heterodoxo", 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.

Ramón Freixas, "El malvado Carabel", en sección "Pantalla digital", rev. Dirigido, septiembre 2007.

(...) La gran película de los años cincuenta a partir de una obra de Fernández Flórez es, sin duda, la nueva versión de **EL MALVADO CARABEL** (1955) dirigida por un Fernando Fernán-Gómez en pleno desarrollo creativo, modulando con prudencia y respeto el que será más tarde, a partir de la candente fusión del narrador omnisciente fernandezflorezco y del propio protagonista, el personaje-director narrador de sus grandes títulos de la década : **La vida por delante** (1958) y **La vida alrededor** (1959). En el singular proceso por medio del cual el cine popular español -poblado de personajes de raíces sainetescas y fernandezflorezcas-



afronta en esta década un proceso de crispación y distanciamiento de la mirada, un camino hacia una intransferible y reflexiva modernidad ibérica, grotesca y esperpéntica, del todo ajena a aquella otra de los “nuevos cines europeos” (precisamente introducida en España con apoyo ministerial para frenar la violencia crítica de este “otro” nuevo cine), **EL MALVADO CARABEL** constituye un paso intermedio insoslayable para una cabal comprensión del mismo.

Para Fernán-Gómez, desde luego, se trataba de ahondar en el camino trazado por Rafael Gil y José Luis Sáenz de Heredia, encontrando en *Amaro Carabel* el personaje idóneo para, por vez primera y como ya un consolidado muestrario de posibilidades expresivas y semánticas de cara a su filmografía futura, poder dirigir e interpretar una obra que respondiera a su idea de un cine popular, *vulgar* incluso, voluntariamente *tosca* en ciertos aspectos (una composición interna del plano más *descuidada* que la de las comedias hollywoodienses, “*pero más auténtica y que se corresponde más con lo que es España*”) pero a la vez preocupado hasta extremos inauditos por una puesta en forma, en verdad alambicada y moderna y de gran densidad textual, que habría de caracterizar, en mayor o menor medida según las circunstancias, toda su obra cinematográfica.

Modelo secuencial del film en su estructura cómica aislada y autárquica, nos sirve de ejemplo la estúpida carrera dominical campo a través en la que son obligados a participar todos los empleados para disfrute de sus jefes, que recorren una y otra vez el trayecto competitivo en su lujoso vehículo para comprobar quienes mantienen hasta el final el “espíritu deportivo”, ya que constituye además el inicio de una sutil construcción del punto de vista, por medio de un uso singular, económico, cómico y abrupto de la cámara subjetiva, que conti-



nuará a lo largo del texto, de manera cada vez más incómoda para el espectador, toda vez que este se verá obligado a compartir (como humillador y humillado) puntos de vista antagónicos. En su primera aparición, dicha cámara subjetiva -de forma irrealista, resquebrajando el relato, aun sin llegar a romperlo- se hará cargo del punto de vista de *Cardoso*, temeroso pero obligado a dar el pistoletazo de salida de la carrera, constituyendo la resolución filmica orquestada por Fernán-Gómez para dar verdadero cuerpo textual a lo que no eran sino unas líneas de la novela sin novedad formal alguna. El plano reproduce su punto de vista intentando infructuosamente disparar, de tal forma que el brazo y la pistola que surgen en primer plano por la parte inferior del encuadre parecen corresponder exactamente al “brazo de la cámara”. *Nuestra mirada*, la de *Cardoso*, amenaza a los empleados explotados, a la vez que el público se haya, en cierto sentido, indefectible y lógicamente, identificado con estos (entre los que se encuentra el propio *Carabel*). Discurso eminente visual, formalmente complejo pero no exento al tiempo de brusca tosquedad, da forma a las *consecuencias*, imposibles de verbalizar, de la aceptación y la participación de los obreros en la humillante fiesta cuyo único fin es el regocijo del amo, que utiliza a los empleados como piezas de un juego tan aparentemente inocente y ridículo como éticamente perverso. Por medio de tal resolución formal, el espectador se ve obligado por vez primera en el film (pero el proceso se hará más y más complejo) a situarse en la doble posición de la víctima que, con el arma en la mano, contribuye sin pensarlo a la explotación y el escarnio de su igualmente maltratado congénere. *Gag* de insospechada trascendencia

discursiva, a la vez exquisito y rudo, brillante y burdo, la jocosa participación en la “broma” es comprensiva y hasta burlescamente tratada a un cierto nivel de sentido, pero no a otro, que coagula el primero por medio de la incomodidad visual y la angustia ética (...).

Textos (extractos):

*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.*







MARTES 8 21h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

LA VIDA POR DELANTE (1958) España 90 min.

Director.- Fernando Fernán-Gómez. **Argumento.-** Fernando Fernán-Gómez. **Guión.-** Manuel Pilares y Fernando Fernán-Gómez. **Fotografía.-** Ricardo Torres (B/N - 1.37:1). **Montaje.-** Rosa M. Salgado. **Música.-** Rafael de Andrés. **Productor.-** José María Rodríguez. **Producción.-** Estela Films. **Intérpretes.-** Fernando Fernán-Gómez (*Antonio*), Analía Gadé (*Josefina*), Félix de Pómes (*padre de Josefina*), José Isbert (*el testigo*), Manuel Alexandre (*Manolo*), Rafael Bardem (*señor Carvajal*), Xan das Bolas (*conductor camioneta*), Manuel de Juan (*padre de Antonio*), Julio San Juan (*señor Revenga*), Carmen López Lagar (*madre de Josefina*), Carola Fernán-Gómez (*madre de Antonio*), Pilar Casanova (*Isabel*), Rafaela Aparicio (*Clotilde*), Gracita Morales (*Rosa, una alumna*), Matilde Muñóz Sampedro (*testigo accidente*), Francisco Bernal (*Pedro, el portero*), Erasmo Pascual (*el doctor*), Carlos Díaz de Mendoza (*Marqués*), María Luisa Ponte, José María Gavilán, Aníbal Vela, Antonio Queipo
Estreno.- (España) septiembre 1958.



versión original en español

Con nuestro agradecimiento
por su colaboración a

a contracorriente|films

*Película nº 4 de la filmografía de Fernando Fernán-Gómez
(de 30 películas como director)*

*Música de sala:
"Chairman of the board" (1958)
Count Basie*



“(…) Creo que Fernando Fernán-Gómez tiene los mejores gags de la historia del cine español. Si se hiciese una antología de gags deberíamos incluir algunos míos, pero el mejor es suyo: aquel de **LA VIDA POR DELANTE** donde un tartamudo cuenta un accidente y, mientras habla, la imagen se mueve tartamudeando también (…).”

Luis García Berlanga

“(…) Nada estaba improvisado (…). El montaje fue muy laborioso, porque entonces trabajábamos unas moviolas verticales cuya lupa era muy pequeña. Entonces llevaba varios bucles, pero en cuanto pasaba un empalme se rompía. Por la tartamudez de Pepe Isbert lo montamos todo en el magnético y yo iba marcando cada palabra, y con eso repetíamos la imagen varias veces y la positivábamos otras tantas veces y la íbamos cortando hasta que quedaban trozos muy pequeños de película y era muy complicado pasarlo por la moviola porque se rompían. Además, los empalmes se hacían con una máquina, raspando la película y con acetona. Fue muy difícil, fue un trabajo de varios días, pero al final se hizo y la secuencia quedó preciosa (…).”

Rosa M. Salgado

“(…) El guion de **LA VIDA POR DELANTE** lo escribí con mi gran amigo y gran escritor Manuel Pílares. Él llevaba entonces una sección en una publicación universitaria que era una especie de diálogos o de impresiones de una pareja de jóvenes. Su estilo directo, sencillo, ingenioso, sus dotes de observación me parecieron muy adecuados para ayudarme en lo que pretendía hacer. De los diversos sentidos o intenciones que podía tener aquella comedieta uno estaba para mí bastante claro: era una sátira de la chupza española. Queríamos explicar que muchos obreros trabajaban chapuceraamente, que casi nadie trabajaba por amor a la obra bien hecha, sino para salir del paso, para ganarse la vida, aunque su modo de mal trabajar fuese también en detrimento de los demás, y que tan chapuceros como esos obreros eran muchos estudiantes de medicina,

de derecho, etcétera y, por tanto, muchos médicos, abogados, etcétera –y no decíamos nada de los políticos porque en aquellos tiempos prehistóricos no los había–; en fin, queríamos contar que todos éramos chapuceros y que así nos engañábamos, nos estafábamos unos a otros. Pero esta idea previa, por torpeza mía, no se trasluce bastante en la película, que parece tratar de otras cosas.

Cuando tuvimos concluido el guion, se lo presenté a algunos productores, dos o tres. Como todos lo rechazaron, pensé que tenía que hacer lo mismo que en ocasiones anteriores: rebañar mis ahorros y producirlo “en parte” a mis expensas. Esto de “en parte” quiere decir que adelantaría el escaso metálico que en aquellos tiempos era necesario para arrancar el rodaje, y un productor asociado aportaría los créditos públicos y privados. Encontré una productora, Estela Films, a la que el proyecto no le pareció mal y que a su vez encontró una distribuidora dispuesta a hacerse cargo de la película. Pero cuando ésta estuvo terminada, a la distribuidora no le pareció bien, se acogió a una cláusula del contrato que decía que el compromiso quedaba anulado si la película, a juicio de la propia distribuidora, no tenía la calidad suficiente, y nos dejó colgados. Este hecho no es nada insólito en el cine, pero es dramático. Supone pasarse tiempo y tiempo recorriendo oficinas con las latas de película bajo el brazo. Y sin poder olvidar la amenaza de que la película se quede para siempre en el almacén. Con lo que eso supone de dinero perdido, de trabajo inútil y de ilusiones frustradas.

A nosotros, a los de mi oficio, cuando tenemos uno de estos fracasos, se nos suele aparecer un fantasma que nos anuncia que acaso ya no seamos del oficio. Cuando perdemos una jugada, hemos perdido el dinero de la apuesta, pero quizás también las posibilidades de seguir sentados a la mesa de juego. Vivimos siempre pendientes de la próxima oferta, pero no sabemos cuándo es el momento en que la próxima oferta no va a llegar nunca.

Por fin, al cabo de muchos meses, una distribuidora, Mercurio, se interesó por la película y tuvo un buen estreno en el cine Callao. Al público de aquel día le gustó, incluso la interrumpió en una escena para dar un gran aplauso al genial José Isbert, cosa que no es tan frecuente en el cine como en el teatro. Yo estaba satisfechísimo, porque llegó a estar en el cine de estreno seis semanas, cuando ninguna de las anteriores dirigidas por mí había pasado de la segunda (...). Pero en fin, seis semanas para una película española sin niño y sin cantante no estaba del todo mal.

A pesar de que en su tiempo fuese prohibida para menores, a pesar de que algunos izquierdistas dijeran que era la película más de oposición al régimen que se había hecho hasta entonces, a pesar de que un crítico católico protestase porque estaba hecha “como si Dios no existiera”, y de que muchos abogados estuvieron a punto de publicar –un amigo generoso, José Vicente Puente, lo impidió– una carta colectiva pidiendo que se suspendieran sus proyecciones, y de que a partir de que rodamos nosotros se prohibió rodar en la facultad de Derecho, desde hace años **LA VIDA POR DELANTE** se ve simplemente como una comedia ligera que no pretende sino entretener (...).”



Textos (extractos):

Carlos Cañeque y Maite Grau, ¡Bienvenido, Mr. Berlanga!,
col. Destino libro, volumen 341, ed. Destino, 1993.

José Luis Castro de Paz y otros, "Entrevista a Rosa M. Salgado",
en Ralf Junkerjürgen y Cristina
Alonso-Villa (ed.), **El mundo sigue de Fernando
Fernán Gómez. Redescubrimiento de un clásico**,
ed. Peter Lang, 2017.

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

(...) Fernán-Gómez ha declarado que cuando abordaba **LA VIDA POR DELANTE**, producida bajo la cobertura de Jorge Tusell y Estela Films, era "*la primera vez que yo tenía conciencia de estar haciendo una obra mía (. . .). Además pensaba que estaba haciendo un tipo de cine que se debía hacer en ese momento*". Se trata, por consiguiente, del primer título que el director reconoce como un trabajo satisfactorio, como una aportación personal y consciente al desarrollo del cine español.

De hecho, **LA VIDA POR DELANTE** aparece como heredera y hasta cierto punto continuadora de **Esa pareja feliz**, interpretada por él mismo a las órdenes de Bardem y Berlanga en 1951. Siete años después, sin embargo, el impulso del regeneracionismo crítico postneorrealista inaugurado por aquel título fundacional se encuentra al borde de su agotamiento. Bardem tiene dificultades para reubicar su filmografía tras dirigir el ambicioso proyecto de **La venganza** en 1957. Berlanga acaba de sufrir, en el mismo año, un grave encononazo con la censura que desfigura su obra (**Los jueves milagro**, 1957) y que

le mantendrá en un *impasse* forzoso hasta que su primer encuentro con Azcona, cuatro años después, dé lugar al hallazgo fundamental de **Plácido** (1961).

Al mismo tiempo, los vericuetos por los que transita el cine de humor en el campo de la proyección mayoritaria se han desplazado desde el costumbrismo ruralista hasta los primeros brotes de la comedia rosácea del desarrollismo bajo el impulso de José Luis Dibildos desde Ágata Films. El propio Fernán-Gómez protagoniza (formando pareja con Analía Gadé, su compañera sentimental en aquel momento) la película que inaugura esta corriente: **Viaje de novios** (Lean Klimowsky, 1956) y también sus epígonos más inmediatos: **Muchachas de azul** (1956) y **Ana dice sí** (1958), dirigidas por Pedro Lazaga y estrenada, la última, tan sólo un mes después de **LA VIDA POR DELANTE**.

En esta coyuntura es en la que nace una obra bien diferenciada, que no llega con retraso (como ha dicho su propio director), sino que está en sintonía con las diferentes modalidades de renovación y *aggiornamento* genérico que, desde 1956/57, se registran en el ámbito de la producción nacional. Y no sólo en el terreno del cine más comercial (la comedia, el cine folklórico o las películas de niños-prodigio), sino también en las fronteras de la disidencia: ya en 1957 Nieves Conde dirigía **El inquilino** (que tardará siete años en llegar a las carteleras madrileñas) y casi simultáneamente Marco Ferreri filma su película **El pisito** (1958), dos títulos que, además, comparten con la historia de Fernán-Gómez la preocupación por el complicado tema de la vivienda.

En definitiva, un modelo de comedia que busca la conexión hereditaria con el aliento crítico de la variante sainetesca y regeneracionista, y que se alimenta -al mismo tiempo- de la vena italiana con vocación de testimonio social (vertiente Castellani) y de los ecos de la comedia crítica americana, a medio camino entre Frank Capra y Preston Sturges. Una propuesta que ensaya desde el interior de la industria establecida -y sin romper con ella- la posibilidad de rescatar para el cine español una lectura no conformista de la realidad.

La historia argumental sobre la que pivota **LA VIDA POR DELANTE** parte de un guión escrito por Fernando Fernán-Gómez en colaboración con Manuel Pílares y le sigue la pista a la difícil existencia cotidiana de una emprendedora pareja (abogado él, psicoanalista ella) en sus voluntaristas esfuerzos para llegar a casarse, conseguir trabajo, comprar un piso, pagar las letras, adquirir un modesto biscúter, afrontar inevitables desavenencias sentimentales o preparar la llegada del primer hijo. Todo un mosaico, por tanto, de las penurias de la clase media burguesa en los albores del desarrollismo prometido por los tecnócratas del Opus Dei, instalados en las áreas de decisión económica desde febrero de 1957. Es decir, una película que -efectivamente- es reflejo consciente y satírico de su propio tiempo.

En el interior de las imágenes abundan las referencias contextualizadoras que sitúan el referente de la acción en la España contemporánea: las alusiones a las compras a plazos, a la mecanización del hogar mediante los electrodomésticos, el viaje de novios a la Costa Brava, la compra del piso todavía no construido, las licenciaturas universitarias sin

salida laboral (tres abogados coinciden en un autobús: uno es fotógrafo, otro dependiente de una tienda y el tercero ejerce como maestro), las estrecheces del piso, la chapuza de la mala construcción, los primeros problemas de la circulación rodada, la incipiente autonomía laboral de las mujeres y otras muchas acotaciones de naturaleza similar.

Esta voluntad testimonial está matizada por las formas suaves de un humor que no elude la amargura o la ironía de las paradojas, la pincelada satírica sobre el retrato costumbrista o la pirueta meramente lúdica que, en ocasiones (como en la narración tartamuda que hace José Isbert del accidente de tráfico), gira sobre sí misma sin necesidad de coartadas o referentes sociales. Su dimensión humorística, por consiguiente, está más acentuada y se mueve en un estrato más inmediato que en **Esa pareja feliz** porque en **LA VIDA POR DELANTE** la inserción en las coordenadas genéricas de la comedia está determinada desde su propio planteamiento y funciona más como una horma exterior que como el resultado natural de una mirada interior.

En este sentido, la asociación de la película y de su propuesta renovadora con el campo del neorealismo es un equívoco poco operativo y que puede obstaculizar la comprensión de su funcionamiento. Y no sólo es que, como apunta Fernán-Gómez, no existe en las imágenes ningún tipo de subordinación al “realismo fotográfico” con el que el director identifica (de una manera demasiado simplificadora) lo que da en llamar la “secuela del neorealismo italiano”, sino que -además- **LA VIDA POR DELANTE** es deudora de una formalización casi manierista, donde abundan las rupturas del naturalismo diegético en coherencia con los métodos que Fernán-Gómez ha experimentado ya anteriormente en sus primeros largometrajes.

Estos procedimientos salpican toda la narración: los diálogos directos de *Antonio* la cámara, las alusiones diseminadas por los diálogos para poner en relación al público que contempla la película con la acción narrada en su interior, los planos subjetivos y en movimiento que encuadran el aire para describir el espacio imaginario del futuro piso, la ralentización y repetición de las imágenes en *flashback* para ilustrar por vía mecánica el tartamudeo de José Isbert al relatar los hechos, los dos protagonistas hablando entre ellos mientras permanecen en lugares diferentes (*Antonio* por la calle, *Josefina* en el coche)... ; es decir, un cúmulo de veleidades juguetonas y enunciativas que nunca formaron parte de la estilística neorrealista y, por el contrario, tienden a proponer desde las imágenes una relación dialéctica y explícita entre los espectadores y el discurso articulado por la ficción.

Los diferentes bloques secuenciales adquieren una gran autonomía y la narración se supedita a la concatenación de éstos (el incidente en la comisaría, las clases a las alumnas...), dentro de una estructura que permanece abierta y que no está concebida a la manera tradicional (con planteamiento, nudo y desenlace), sino como un friso de situaciones, como un inventario poliédrico a modo de comentario satírico sobre la vida de los personajes una vez sorprendida ésta en sucesivos avatares de su existencia. Con esa voluntad de no clausurar un relato que casi se disuelve entre los pliegues acumulativos de los diferentes episodios, Fernán-Gómez abandona a su pareja en la soledad de la noche

LA VIDA POR DELANTE



madrileña, mientras se escuchan los ecos de la vida fácil de su amigo *Manolo* y tratan de consolarse en sus frustraciones sin ninguna otra perspectiva clara por delante que no sea el embarazo de *Josefina*.

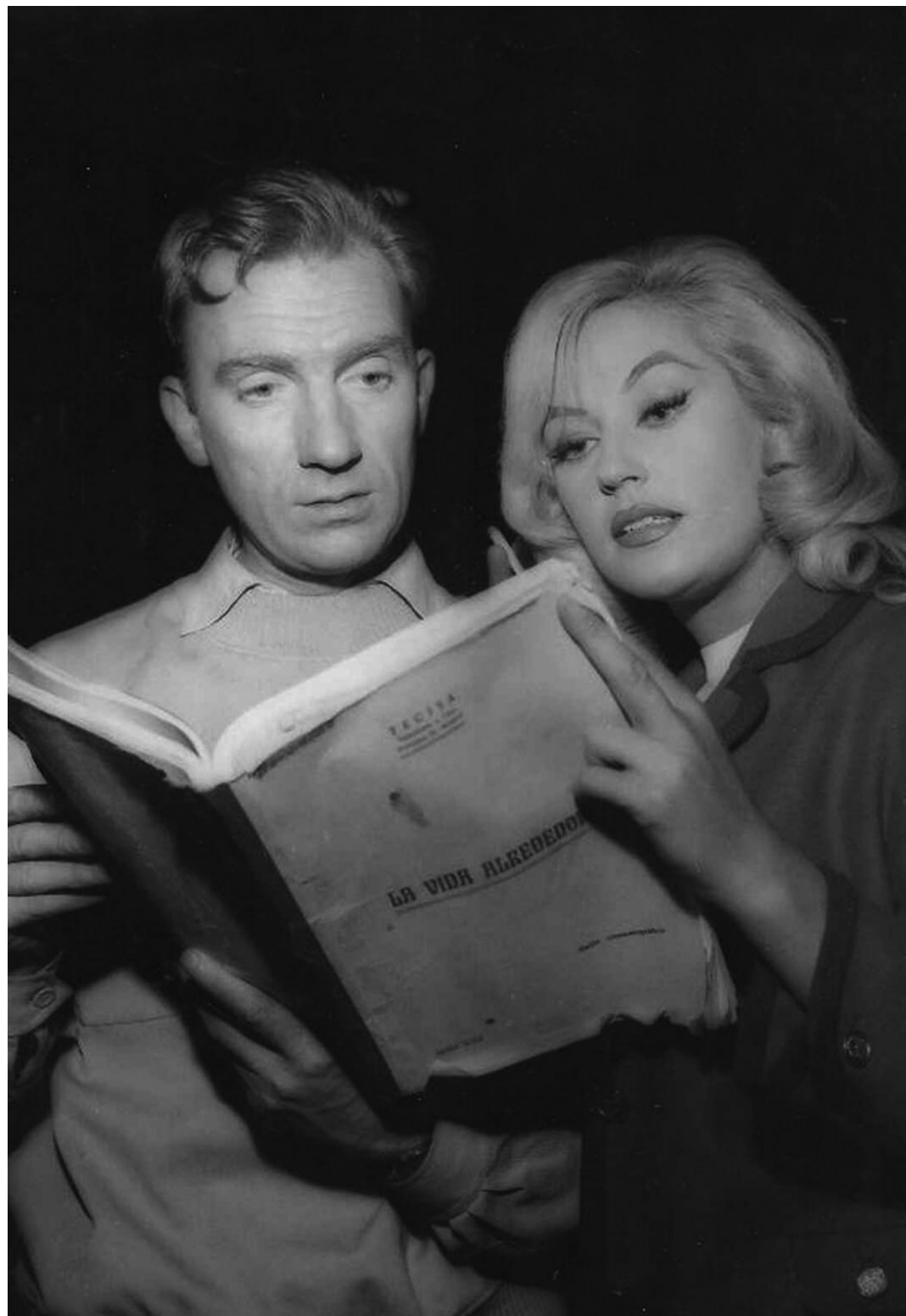
Mientras tanto, los diálogos ceden, periódicamente, a la tentación de explicitar el sentido de las situaciones o los sentimientos de los personajes. Estos, a su vez, le deben a la composición de los actores respectivos una buena parte de su eficacia, dentro de un registro que se mueve con agilidad entre pinceladas de caricatura y los rasgos del sainete, que es una tradición de la que también se alimenta la reformulación genérica propuesta por el film (...).

Textos (extractos):

Carlos F. Heredero, "Los caminos del heterodoxo", 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.







VIERNES 11

21h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

LA VIDA ALREDEDOR (1959) España 102 min.

Director.- Fernando Fernán-Gómez. **Argumento.-** Fernando Fernán-Gómez. **Guión.-** Manuel Pílares, Fernando Fernán-Gómez y Florentino Soria. **Fotografía.-** Alfredo Fraile (B/N - 1.37:1). **Montaje.-** Sara Ontañón. **Música.-** Rafael de Andrés. **Canción.-** “La vida alrededor” interpretada por Los Tres de Castilla. **Productor.-** José G. Maesso. **Producción.-** TECISA. **Intérpretes.-** Fernando Fernán-Gómez (*Antonio*), Analia Gadé (*Josefina*), Félix de Pómes (*padre de Josefina*), Manolo Morán (*Ceferino*), Félix Fernández (*charlatán*), Carmen de Lirio (*Carmen*), Xan das Bolas (*“El Asunción”*), Antonio García Quijada (*Piñeiro*), Manuel de Juan (*padre de Antonio*), Julio San Juan (*señor Revenga*), Carmen López Lagar (*madre de Josefina*), Carola Fernán-Gómez (*madre de Antonio*), Francisco Camoiras (*Fernández López*), Rafaela Aparicio (*Clotilde*), Francisco Bernal (*Pedro, el portero*), María Luisa Ponte (*señora de Piñeiro*), Antonio Queipo (*el fiscal*), Joaquín Roa (*falso testigo*), Agustín González, Maite Blasco (*periodista*), Ángel Álvarez (*don Heliodoro*). **Estreno.-** (España) octubre 1959.



versión original en español

*Película nº 5 de la filmografía de Fernando Fernán-Gómez
(de 30 películas como director)*

Música de sala:

Ben Webster meets Oscar Peterson (1959)



*“(…) Xan das Bolas y Paco Camoiras son actores a los que yo he recurrido siempre por su modo eficaz de trabajar y sobre todo por su aspecto, porque me parecían que tenían, para estas películas tipo **LA VIDA ALREDEDOR** en que se necesitaba un aspecto muy bajo socialmente, un físico muy adecuado. Aparte, Xan das Bolas en las películas de aquella época trabajaba, no sólo en las mías, sino en casi todas, porque era el delegado de los actores en el Sindicato y el productor siempre nos decía: “¿Hay un papel para Xan das Bolas?”. Y siempre había un papel para Xan das Bolas. (...) A mí, Rafaela Aparicio, desde **La vida por delante** y **LA VIDA ALREDEDOR** donde su papel era muy largo y hacía de criada en la casa nuestra, me pareció una actriz magnífica, muy espontánea y muy representativa de lo español, muy representativa del tipo de sainete (...) [por eso] hace un papel extenso en **El extraño viaje** (...)”.*

“(…) Antes de conocerle, ya Jardiel Poncela era una de mis predilecciones literarias. A mí y a todos los jóvenes de mi generación, el humor de Jardiel Poncela, al igual que el de Wenceslao Fernández Flórez, nos gustaba mucho así como, -años después, el humor italiano, que en España se conoció en la inmediata postguerra. Como Franco era fascista, las editoriales publicaban mucho humor italiano, esos escritores que inventaron un humor que luego se ha llamado ‘nonsense’, sin significado, porque si tenía significado se los cargaba la censura. En realidad era un humor muy parecido al de los hermanos Marx. Pero ya antes sentíamos admiración por Jardiel y por Fernández Flórez; más por Jardiel, porque nos parecía, y en realidad lo era, más moderno. Jardiel venía mucho de Pitigrilli y los admiradores de Wenceslao pertenecían a una generación de más edad, tenía un enorme predicamento en este público de funcionarios y de clase

media. Después de la Guerra coincidió que donde yo encontré trabajo fue en el teatro que abastecía Jardiel Poncela con dos obras cada año. Y al igual que a mí me gustaban las novelas y el teatro de Jardiel, a éste le gusto mi modo de actuar, cosa muy rara, porque yo estaba de comparsa, de último de la compañía. A lo mejor influyó mi figura, aunque a él no le gustaban los hombres altos. Decía que debían mandarlos todos a Australia y cosas así (...).”

Fernando Fernán-Gómez

Textos (extractos):

Jesús Angulo y Francisco Llinás, “Entrevista con Fernando Fernán-Gómez”, 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.

(...) El éxito de **La vida por delante** entre la crítica (que había desdeñado los títulos anteriores) y su moderada repercusión comercial (seis semanas en el cine Callao de Madrid, un local propiedad de la distribuidora Mercurio, a la que Estela Films había vendido los derechos) genera de inmediato una proposición por parte de José Gutiérrez Maesso, propietario de TECISA (vinculada a Mercurio), para sacar a flote un nuevo proyecto en la misma onda. De aquí surge la idea de escribir una segunda parte, centrada de nuevo en la vida de *Josefina* y *Antonio* una vez que ya se han convertido en padres y se encuentran frente a nuevas dificultades económicas.

La segunda entrega del díptico, **LA VIDA ALREDEDOR**, nace de un guion que Fernando Fernán-Gómez vuelve a escribir con Manuel Pílares, y al que luego se incorpora también Florentino Soria. La historia tiene una estructura muy similar y vuelve a hacer inventario de las penurias del matrimonio para ganarse la vida, pero en ésta aparecen nuevos personajes que adquieren un cierto peso dentro de dos o tres excursiones colaterales que desequilibran bastante la estructura del conjunto: el episodio con los rateros, la estancia de *Antonio* en el chalet de “la vecina”, los relatos de sus padres sobre la vida que llevan...

Mucho más pesimista y escéptica que la anterior, sus imágenes refuerzan la angustia por el dinero y miran a los personajes con mayor dureza. Las confesiones directas a los espectadores, mirando a la cámara, se multiplican y se hacen más sombrías: todo el fondo de la imagen se oscurece y sólo queda iluminado el personaje correspondiente para subrayar la ruptura con la diégesis narrativa, que aquí se hace -por cierto- todavía más quebrada y errática, casi caprichosa en su extrema irregularidad y descompensación entre unos episodios y otros.

La desconfianza en la bondad de las personas, y sobre todo en la utilidad social de la verdad (un aspecto que la emparenta muy estrechamente con **El malvado Carabel**),



se convierte finalmente en la sarcástica y corrosiva reflexión que se desprende, al final, de la actuación judicial de *Antonio*: una intervención-alegato donde, para defender a su inocente cliente, debe argumentar legalmente todo lo contrario del cúmulo de verdades que antes había expuesto bajo el efecto de la hipnosis, para escándalo del propio juez y mientras, simultáneamente, se intercalan algunos planos de especuladores y delincuentes huyendo de España con el dinero robado por temor a que les alcancen las consecuencias del insólito discurso del abogado.

Sin embargo, esa segunda parte del discurso y todo el desenlace posterior corresponde ya a una zona del metraje que los censores remontaron por completo –y sin control alguno del director– para autorizar la exhibición del film, por lo que **LA VIDA ALREDEDOR**, tal y como existe en la actualidad, desemboca en un final suavemente esperanzado cuando más negra, sórdida y descorazonadora se estaba poniendo en los prolegómenos de tal resolución. En estas condiciones, resulta difícil valorar si los ángulos inclinados y el violento montaje de planos mudos con que se filma la parcela “ortodoxa” del discurso corresponden al diseño original del director o son el resultado de un apañío “ocurrente” imaginado por los voluntariosos técnicos de la censura.

La película, finalmente, constituye un notorio fracaso económico y Fernán-Gómez –que, sin embargo, ya está consolidado como director– debe volver a cambiar de rumbo. Se abandona así el camino esbozado por dos títulos que sugerían una posibilidad estilizada y crítica para la comedia, un ensayo genérico que en ese momento carece de

descendencia, que se mueve de nuevo en tierra de nadie y que resulta sepultado por la banalidad rosácea de la variante turístico-sentimental propulsada por Ágata Films; precisamente, la productora que hace posible su siguiente trabajo detrás de las cámaras, **Solo para hombres (...)**.

Textos (extractos):

Carlos F. Heredero, “Los caminos del heterodoxo”, 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.

(...) Finalizada la lectura de “El tiempo Amarillo”, Fernán-Gómez sorprende al lector con una “nota final” donde, tras dar cuenta de algunos agradecimientos y reseñar fuentes bibliográficas consultadas en la redacción de sus memorias, el autor establece la pormenorizada relación de las máquinas de escribir, ordenadores, lápices, tijeras, pegamento y papel (Din A/4) utilizados. Clausurada la peripecia novelesca de “Amor se escribe sin hache” (1928), Jardiel Poncela establece el recuento minucioso de los diferentes lugares (cafeterías y vagones restaurantes fundamentalmente) donde fue escrita dicha novela, así como el número de cafés ingeridos -con el precio de los mismos- la marca de la estilográfica empleada y la tinta invertida en la empresa. En parecido orden de cosas, Fernán-Gómez tampoco se olvida del “combustible” que le sirvió de ayuda en la redacción de sus memorias: *“Para calmar la sed durante el trabajo he bebido agua Bezoya, y como estimulante whisky White Label y vino blanco común frío”*.

Al margen de las disquisiciones sobre el carácter -consciente o no- de homenaje al escritor que estas líneas encierran, el texto epilodal en sí es revelador de una evidente sintonía con el peculiar modo de entender la actividad literaria que se encuentra en Jardiel y en algunos coetáneos suyos pertenecientes a esa “otra generación del 27” que Luis Alemany tan bien ha definido en su introducción a la edición crítica de “Pero ... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?”. Como dice Alemany, la generación de Jardiel recibe, en la década de los veinte, la influencia de los movimientos vanguardistas europeos “... que propiciaron el descubrimiento de un cierto concepto del absurdo, cuya proyección literaria aportó un nuevo entendimiento del humor...”. Y la manifestación del absurdo pasa, en primer lugar, por una consideración estrictamente material de los elementos significantes con los que se elabora el (sin) sentido de la obra literaria (...).

(...) Una primera ojeada a cualquiera de las cuatro novelas de Jardiel Poncela revela al lector un variopinto arsenal de recursos en el orden de lo que podríamos llamar “espacialidad del texto”. Dicha espacialidad diseña visualmente cada una de las páginas, jugando con diferentes tipos de letras, recuadros, dibujos... que dinamizan extraordinariamente la lectura: el texto novelístico mantiene así un fructífero diálogo con su “paratexto” que le procura un determinado entorno variable. Pero, no lo olvidemos, el

objetivo último de tales recursos es el humor. Y un humor en abierta oposición al talante castizo/costumbrista que entonces dominaba en estos predios. Si en Jardiel la condición de escritor coincide con la condición de humorista, es coherente con su actitud que el juego humorístico se asimile en él a una particular forma de entender la escritura (...).

(...) ¿A qué se enfrentaba Jardiel Poncela en sus novelas? Evidentemente, al viejo edificio de la novela realista, tan bien afincado entre nosotros y tan poco proclive -por su perfecta transitividad entre objeto y expresión- a desórdenes en sus elaborados efectos miméticos. En **LA VIDA POR DELANTE** (1958) y **LA VIDA ALREDEDOR** (1959), Fernán-Gómez recorre predios neorrealistas y, en lugar de ofrecer blandas comedias de costumbres, más o menos complacientemente sentimentales -camino que, a mediados de los cincuenta, tras la primera eclosión de los inmediatos años de postguerra, el movimiento italiano (o, más bien, lo que de él quedaba) solía transitar- dibuja un nada halagüeno panorama de la España pre-desarrollista desde la óptica de una desarbolada pequeña burguesía urbana. Un estudio paralelo de los procedimientos enunciativos empleados por el escritor y el cineasta creo que puede arrojar alguna luz sobre la singularidad de estos dos films en el ámbito del cine español de la época (...).

(...) Al comienzo de **LA VIDA POR DELANTE**, *Antonio* se pregunta a sí mismo y ante los espectadores -tomándolos como testigos mediante una abierta mirada a la cámara- cómo ha podido llegar a su situación actual. El inicio del esperado *flashback* se efectúa mediante un cambio de plano camuflado en la continuidad de una panorámica de derecha a izquierda sobre la pared de la salita donde el domésticamente aherrojado *Antonio* no ha dejado de moverse, siempre con la mirada puesta en la cámara. El tiempo enunciativo ha cambiado de presente a pasado; el espacio cerrado se ha trocado en espacio abierto (comienzo de la relación de *Antonio* con *Josefina* en la Casa de Campo). La frondosa operación de sentido ha abierto una expectativa de verdad ficcional: la propia de un relato marco que garantiza la verosimilitud de todo lo que en él se encierra. Pero, como veremos a continuación, el acto enunciativo del protagonista no revela tanto como “fabrica” (Christian Metz). En el transcurso del film, la enunciación se evidenciará como tal, denunciando su carácter fragmentario, enturbiando la transparencia del consabido espejo mimético de la ficción realista. Tal duplicidad es la que, oportunamente, señala Metz: “(...) *La enunciación que se deja ‘ver’ es como un agente doble: denuncia la ilusión filmica, pero forma parte de ella*”.

Mirar a la cámara, al espectador, introduce en el film un performativo lingüístico del tipo “*yo digo que esto me ocurrió a mí*”. Un performativo doble, diríamos, ya que se ve plasmado en imágenes. Pero lo que podría haber sido una ortodoxa relación enunciación-enunciado -un “yo” enunciativo cuenta una serie de acontecimientos que le han ocurrido- se ve radicalmente alterada en **LA VIDA POR DELANTE** donde, en un momento determinado del relato, el personaje vuelve a asumir su función de narrador (...).

El sistema narrativo de **LA VIDA POR DELANTE** establece, pues, un deliberado juego de cajas chinas -una enunciación genera un enunciado que, en su interior, lleva una

enunciación originadora, a su vez, de un nuevo enunciado- al que tampoco sería ajena la construcción en bucle del film: las imágenes del pregenérico son, igualmente, las que cierran -provisionalmente- la diégesis. En **LA VIDA ALREDEDOR**, Fernán-Gómez hace un mayor hincapié en la instancia narrativa, diferenciando muy pertinentemente la función enunciativa de la que corresponde al personaje como protagonista de su historia. Siempre que *Antonio* se dirija a la cámara como narrador rodeado de otros personajes, el fondo de la imagen se oscurecerá. *Antonio* puede interrogar -incluso de forma airada- con el rostro iluminado recortándose sobre una pantalla negra a unos espectadores que, desde la cómplice oscuridad de la sala, son denunciados en su impunidad de consternantes *voyeurs*:

“¡Ah! ... ¿Están ustedes ahí? ¿Metiendo las narices en mis asuntos, eh? ¡Es muy cómodo, claro!... Se ahorra un poco de la carne, otro poco de la educación de los niños y un día a la semana... ¡Hala! ¡Al cine! ... ¡A fisgar vidas ajenas!...”

No va a ser *Antonio* el único narrador de **LA VIDA ALREDEDOR**. También sus padres y los padres de *Josefina* introducirán, por el mismo procedimiento de oscurecer los fondos del encuadre, sendos y regocijantes micro-relatos que interrumpen la acción principal (...)

(...) En **LA VIDA ALREDEDOR**, el matiz cómico viene dado, en ocasiones, por la desubicación o dislocación absurda. Así, cuando el piso de *Antonio* esté lleno a reventar porque familiares y amigos desean ver a su recién nacido hijo, un individuo aterrizará extemporáneamente en el sarao porque, a su vez, ha errado el número de la calle y el piso donde estaba convocado por otro evento. Al despedirse, dirá: *“Me gustaba más esta reunion”*. Otras veces la pincelada cómica surgirá por el juego -muy jardielesco- del contraste entre una previsible reacción normativa de espanto inesperadamente sustituida por la de complacencia. De esta forma se entiende el regocijo de *Josefina* -*“¡yo creo que es un ladrón!”*, dice más contenta que unas pascuas- ante la mala catadura del tipo que llama a la puerta solicitando los servicios de *Antonio* como abogado y los cálculos de ésta para ampliar su vestuario *“si siguen cayendo más ladrones”*.

Hacia el final de **LA VIDA POR DELANTE**, *Antonio* y *Josefina* mantienen sendos soliloquios en diferentes espacios: *Antonio* por la calle y *Josefina* en un taxi. Ambos monólogos solo se establecen como diálogo mediante el montaje y el efecto configurador de toda instancia dialógica normativa en cine: el *raccord* de miradas. Si *Antonio*, deambulando por la calle, mira hacia la derecha del encuadre, *Josefina* lo hará a la izquierda. El espectador cobra plena conciencia de que son monólogos por la mirada de alarma que el taxista dirige a *Josefina* así como por la complicidad/ compadreo de *Antonio* con otro enajenado viandante que lo saluda interrumpiendo su solitaria perorata. Es aquí donde el montaje se hace patente como figura estilística, provocando esa sensación de extrañamiento en la que Sklovski cifraba la singular expresividad del texto poético. Lejos de ponerse al servicio de una “homogénea continuidad de lo visible” propia de la narración realista, el montaje se evidencia aquí más como grieta que como sutura.



Tales efectos no son ajenos, tampoco, a la escritura de Jardiel Ponceña donde abundan ejemplos de autoreferencialidad y metaenunciación en los que el texto parece mirarse a sí mismo (...).

(...) Pero, sin duda, el mayor logro expresivo de **LA VIDA POR DELANTE** en este terreno es la muy justamente celebrada secuencia donde se relata, desde diferentes perspectivas narrativas, el accidente de *Josefina* en su “biscúter” -aquel inverosímil semoviente hispano de los años cincuenta de cuya efectiva existencia la película levanta ejemplar testimonio icónico- modificado, a modo de casero **Rashomon**, según los puntos de vista, contradictorios entre sí, de los sujetos participantes en el mismo. Solo un testigo no directamente implicado en los hechos puede dar cuenta cabal de ellos: un señor bajito que, finalmente, demuestra no haberse enterado de nada y que cuenta “la película del acontecimiento” -nunca mejor empleada la expresión- con un agónico tartamudeo (...), una escena provocadora de encendidas ovaciones del público a José Isbert el día de su estreno en el madrileño cine Callao (...). Y así, el mayor grado posible de objetividad enunciativa -la voz de un supuesto testigo ocular de los hechos- es, también, el de mayor manipulación y artificio. No podía Fernán-Gómez encontrar mejor metáfora que ésta -la visualización de un tartamudo- para enunciar las dificultades de aproximarse a la verdad en el cine español de la época.

Bajo su apariencia de comedias amables, **LA VIDA POR DELANTE** y **LA VIDA ALREDEDOR** no renuncian, sin embargo, a su carácter de crónicas contemporáneas de la España que padecen sus protagonistas. La introducción de elementos referenciales, bien por la vía del diálogo o de la imagen, nos habla de ello en diferentes momentos de la acción. Ya en el mismo genérico de **LA VIDA ALREDEDOR**, la cámara “busca” los recuadros con los nombres de actores y técnicos que figuran, a modo de titulares de diferente tamaño, en diversos periódicos madrileños: ABC, El Alcázar, Pueblo, Arriba, Ya... El procedimiento es, qué duda cabe, de honda estirpe jardielesca. Pero aquí el despliegue tipográfico no sirve tanto para distorsionar los efectos de una cierta tradición realista de la narración como para contextualizar ésta en un entorno determinado. Dicho más claramente: Jardiel hubiera prescindido, en este caso, de mostrar las cabeceras de los periódicos, algo en lo que Fernán-Gómez, sin embargo, hace especial hincapié.

En **LA VIDA POR DELANTE** y como un elemento más naturalizado por el travelling de acompañamiento que sigue a la pareja protagonista, un miembro de la Brigada Político-Social, apostado en la puerta de la Facultad de Derecho, trata de disimular su vigilante presencia manteniendo desplegado ante él un ostentoso periódico. Tales individuos formaban parte del paisaje académico de la época. Pero, en este caso, su ubicación en el encuadre como único figurante que oculta su mirada, produce un efecto de extrañeza en el espectador al constatar éste la radical alteridad de un cuerpo ajeno a la institución universitaria y que destaca en ella tanto como una tarántula en un plato de nata. Este “ocasional” detalle de ambientación y de color local no debió resultar desapercibido a los censores que, a partir del film de Fernán-Gómez, prohibieron rodar, en lo sucesivo, en la Facultad de Derecho.

En el terreno de los diálogos, las alusiones, si bien anecdóticas, no dejan de ser jugosas. Así, por ejemplo, el padre de *Josefina*, aludiendo a su futuro yerno -todavía abogado en ciernes- exclamará: “¡Él, hasta que acabe, es sólo un chico del SEU!”. El padre de *Antonio* será igualmente calificado despectivamente por su futuro suegro como funcionario de segunda en el nada prestigioso Ministerio de Educación Nacional. *Josefina* hablará de las ayudas estatales que el Régimen concede a la natalidad... Todo parecería indicar que, en el campo visual, las intenciones críticas -y estilísticamente innovadoras como ya hemos visto- del realizador van bastante más lejos que los estrechos ideales pequeño-burgueses manifestados por los diálogos de sus personajes. Hay, sin embargo, un momento privilegiado en **LA VIDA ALREDEDOR** donde el discurso de las imágenes refuerza, esta vez desde una óptica claramente reivindicativa, el de los personajes. Me refiero al justamente célebre collage del juicio. En él, *Antonio* -hipnotizado por su mujer para que diga siempre la verdad- está actuando con su defendido como si de un fiscal implacable se tratara, amenazando con implicar en sus acusatorias soflamas a los auténticos perpetradores del fraude alimentario en el que el acusado es un simple hombre de paja. Son precisamente estos peces gordos los que acuden, *in extremis*, a *Josefina* para que saque a su marido del trance hipnótico. Ello se consigue, no sin esfuerzos.



Antonio recupera su mentirosa verborrea forense y el juicio termina a gusto de todos (y, en especial, del encausado y los capostotes que lo han utilizado). Muy justamente Francisco Llinás y Javier Maqua¹ hacían pivotar sus análisis del collage en torno a los desequilibrados platillos de la emblemática balanza de la Justicia que, tallada al pie del estrado, volvía a nivelarse merced al mentiroso discurso del abogado (y el consiguiente reajuste, claro está, de la angulación de cámara): *“Las aguas vuelven a su cauce. La mentira sigue siendo el único cauce del orden social. Todos están satisfechos alrededor del joven vencedor y arribista, padres, esposa, amigos, compañeros y altos cargos... La balanza de la ‘Justicia’ ha recuperado el equilibrio”*.

Que el establecimiento de la tranquilidad y la alegría venga dado por una reinstauración de la mentira, siendo ésta, pues, la que cohesiona y sustenta el entramado social no deja de ser una idea muy propia del ácido humor de Jardiel Poncela. Él hubiese estado muy de acuerdo con la concepción teórica general del collage (e, incluso, habría adornado el texto escrito con sendos dibujos de las simbólicas balanzas). El rasgo que diferencia a Fernán-Gómez de su, por lo demás, admirado escritor está centrado en el énfasis puesto por el cineasta a la hora de construir el punto de vista de *Antonio*. Este no es rehipnotizado por *Josefina* para que mienta: simplemente reacciona al verla llorar

¹ Francisco Llinás y Javier Maqua, *El cadáver del tiempo*, ed. Fernando Torres, Valencia, 1976.

desconsoladamente porque sus sueños de prosperidad, sus esperanzas puestas en el día de mañana, se desvanecen si, como abogado, pierde el juicio. Él es tan perdedor como su defendido, el infeliz “*Agujetas*”, marioneta manipulada por desaprensivos en la sombra. Y este punto de vista del oprimido, contextualizado en la España pre-desarrollista de los cincuenta -dominada por militares, burócratas y clerigalla de diverso pelaje- no lo encontramos en las novelas de Jardiel cuya brillantez e ingenio se parapetan tras los muros de una muy deliberada abstracción.

Jardiel deja de escribir novelas en 1932, tras publicar “*La tournée de Dios*”. Su producción novelística es interrumpida por su viaje a Hollywood (1934) y por el estallido de la guerra civil. Tras el triunfo de la sublevación militar y en vista de los desmanes que la censura franquista estaba practicando en las nuevas ediciones de sus novelas, Jardiel opta por callarse en este terreno, experimentando la paradoja -similar, en cierto modo, a la sufrida por Edgar Neville- de ser torpedeado por un régimen político al cual se había adherido desde el primer momento. Es evidente, sin embargo que un “*cine de resistencia*” tan brillantemente ejecutado como el de Fernán-Gómez en su díptico sobre este infeliz matrimonio de la España de los cincuenta, no habría alcanzado tan altas cotas expresivas sin la influencia mediadora del enorme talento enunciativo del escritor madrileño (...).

Textos (extractos):

Juan Miguel Company Ramón, “Extrañeza de los paisajes. Las huellas de Jardiel Poncela en el cine de Fernán-Gómez”, 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.







MARTES 15

21h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

SOLO PARA HOMBRES (1960) España 85 min.

Director.- Fernando Fernán-Gómez. **Argumento.-** La comedia teatral “Sublime decisión” (1955) de Miguel Mihura. **Guión.-** Fernando Fernán-Gómez. **Fotografía.-** Ricardo Torres (B/N - 1.66:1). **Montaje.-** Rosa M. Salgado. **Música.-** Antón García Abril. **Productor.-** José Luis Dibildos. **Producción.-** Ágata Films. **Intérpretes.-** Fernando Fernán-Gómez (*Pablo Meléndez*), Analía Gadé (*Florita Sandoval*), Elvira Quintillá (*Felisa*), Juan Calvo (*don Claudio*), Manuel Alexandre (*Manuel Estévez*), Rosario García Ortega (*doña Matilde*), Erasmo Pascual (*Justo Hernández*), Rafaela Aparicio (*su mujer*), Ángela Bravo (*Cecilia*), Emilio Santiago (*Ramón*), José María Lado (*diputado*), José Orjas (*periodista*), Maité Blasco (*Valentina*), Antonio Queipo (*don Cosme*). **Estreno.-** (España) octubre 1960.



versión original en español

*Película nº 6 de la filmografía de Fernando Fernán-Gómez
(de 30 películas como director)*

Música de sala:

“Oberturas”

Jacques Offenbach



“ (...) En **SOLO PARA HOMBRES** hay una cosa que siempre me resulta decepcionante. Es una película en la que el proyecto sí parte de mí. Pero en color. Además quería ver si yo podía hacer un papel, que a mí no me gustaba nada, que era el del protagonista, y hacer una coproducción en la que el papel de la protagonista, que era más brillante, lo interpretase una actriz francesa o italiana. Esto era lo que yo proponía como proyecto. Mi única idea en aquella película era que me gustaba mucho reproducir en color el mundo de final de siglo español, madrileño concretamente, y que veía la posibilidad de hacer una coproducción que sigue siendo el camino que todo el mundo encuentra para el cine español. Ahora, años después, todo el mundo sigue diciendo: “¡Ay, si hiciéramos una con Alemania...!”. Bueno, pues entonces era igual. Esto no pudo ser. No se encontró la posibilidad de la coproducción. El productor, que era Dibildos, decidió que el presupuesto no llegaba para hacerla en color y yo -aunque es una película mía de la que no estoy muy disgustado porque seguía gustándome el tema-, sí estoy muy decepcionado porque siempre me la he imaginado en color. En colores Toulouse-Lautrec o lo que se quiera. Y siempre he tenido esta decepción (...). [en cuanto al aspecto visual] Está sacado todo de una revista que se llamaba “Madrid Cómico” del año 98, lo mismo por Santiago Ontañón [director artístico] que por mí, con un cuidado extraordinario. Es una de las películas españolas de esa época que mejor ambientación tiene. Lo digo en elogio de Ontañón. Pero yo siempre he creído que eso en color habría lucido más. Así como en otras películas no lo echo de menos (...). Está muy bien Joaquín Roa. Su papel parece arrancado de una viñeta de la época. Y Elvira Quintillá en el papel de la borracha



aquella. Por lo único que no me gusta, que le tengo cierto reparo, es porque me parece una injusticia que no fuera en color, porque la razón fue solo económica. Si la razón hubiera sido otra, yo diría: “Ya lo entiendo”. Pero la razón era que al mismo tiempo se hacían dos películas, ésta y otra. No recuerdo cuál era la otra, una película española de época actual. Y Dibildos decidió, dentro de la productora, que la que debía de ser en color era la otra. A mí esto me parecía que no era lógico, pero quien manda, manda, como se dice siempre (...).”

Fernando Fernán-Gómez

Textos (extractos):

*Jesús Angulo y Francisco Llinás, “Entrevista con Fernando Fernán-Gómez”, 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.*

(...) Desde su más lejano origen, “Sublime decision”, comedia que se estrenó en 1955 inmediatamente antes de “La canasta”, estaba destinada a convertirse en película. O, al menos, esas eran las intenciones de Miguel Mihura durante la gestación de su obra, pues la idea argumental de la historia de *Florita* y su rebelión social pasó mucho tiempo



guardada en su mesa de trabajo esperando verse convertida en un guion cinematográfico. Pero Isabel Garcés pidió a Mihura una función con cierta urgencia y el escritor, azuzado por las prisas y advirtiendo que a una actriz como ella le vendría bien una comedia de época y de faldas largas, recuperó esa idea con el pensamiento puesto *“más en el público de Isabel Garcés que en el mío propio”*.

Tampoco resultaba extraño que fuese Fernando Fernán-Gómez quien llevara definitivamente al cine esta comedia, por varias razones. El popular actor ya había estrenado, en 1954, una comedia de Mihura escrita especialmente para él: “El caso del señor vestido de violeta”. Además, las trayectorias vitales de ambos, aunque no excesivamente convergentes, tenían diversos puntos en común. Fernán-Gómez había obtenido sus primeros éxitos como actor protegido de Jardiel Poncela, interpretando varias comedias de éste: “Los ladrones somos gente honrada”, “Madre, el drama padre” o “Es peligroso asomarse al exterior”. Además su acceso al cine se había producido al rechazar un papel en otra obra de Jardiel, “Los habitantes de la casa deshabitada”. Y precisamente quien le acompañó a CIFESA para firmar su primer contrato en una película –**Cristina de Guzmán**, de Gonzalo Delgrás– fue su amigo Francisco Loredo, también humorista de “La Codorniz”.

Pero que Fernán-Gómez eligiera “Sublime decision” para realizar la que sería su sexta película como director, **SOLO PARA HOMBRES**, fue una cuestión en la que influyó tanto el gusto personal como la pura comercialidad, según él mismo manifiesta: *“Quería encontrar una película dentro de mi línea en la que el papel protagonista fuese importante, para ver si hacía una coproducción como sistema de traspasar nuestras fronteras.*

Luego resultó que no hubo manera de montar la coproducción y hubo que hacerla como película exclusivamente nacional". Ágata Films no encontró su socio internacional, pero Fernán-Gómez sí se topó con un buen papel femenino: *Florita*. Una especie de adelanto de Miguel Mihura de la que sería su mujer más rebelde, *Dorotea*. Porque las dos protagonistas, la de "Sublime decision" y la de "La bella Dorotea", que se estrenará años más tarde, coinciden en algo fundamental: su rebeldía frente a una sociedad anclada en el pasado y pletórica de maledicencia.

La lucha contra la memez general y la tiranía de los valores instituidos y considerados normales se desarrollará con más crudeza en "La bella Dorotea", en la que un Mihura más maduro y quizá mucho más amargado imagina a una mujer abandonada la noche de su boda, que se empeña en demostrar a los más cazurros habitantes del pueblo de Zolitzola que las cosas pueden ser distintas a como ellos las ven. *Florita*, en "Sublime decision", plantea similar conflicto, pero aquí el autor se dejaba llevar más por los aspectos humorísticos e irónicos contra la ineficacia ministerial y el atraso cultural de los españoles de final de siglo, ocultando un poco el contenido de rebeldía, que raya en feminismo, de *Florita*.

"Sublime decision" tenía un primer acto bastante complicado de arquitectura teatral, quizá como consecuencia de su origen cinematográfico. Precisamente, es en las primeras secuencias de **SOLO PARA HOMBRES** donde Fernán-Gómez logra imprimir más ritmo y agilidad a su excelente película, así como más concreción de época y ambientación, añadiendo un prólogo satírico sobre las costumbres de las mujeres de finales del siglo XIX y las estrámboticas fórmulas que estaban obligadas a utilizar para lograr un buen partido. Además, el director -también guionista y protagonista, en el papel de *Pablo Meléndez*- pone más acento que Mihura en la denuncia de la lentitud y el burocratismo de la Administración española, reflejando también el incesante juego de vaivenes políticos, con imágenes de los acelerados parlamentarios ocupando y desocupando los sillones de diputados, que ironizan con bastante comicidad la inestabilidad política de aquella época, aspecto que no estaba tan explícito en la comedia de Mihura.

No es parco tampoco Fernán-Gómez en subrayar con mucha efectividad ciertos gags que en la comedia quedan más desvaídos. La extrañeza del *padre de Florita* -un espléndido Joaquín Roa-, al comentar a su hija, cuando ve que está leyendo un libro de aritmética: "*Pero hija, ¿es que te has hecho modernista?*": y la hija responde un poco espantada: "*No, papá. Sigo siendo una señorita honesta*". El juego de diálogos sobre el misterioso "aparato", que todos comentan en el negociado que traerá la "señorita" cuando venga a trabajar, y que luego resulta ser una pluma estilográfica: en este caso, el guion refuerza lo que en la comedia era un mero chiste sin casi importancia, sobre lo que Mihura llamaba "la pluma sin fin". Esfuerzo de guionista que también se advierte en la eficacia y picardía con que Fernán-Gómez adereza algunos de los diálogos y situaciones que ponen en solfa la dedicación de los funcionarios. Son varios los ejemplos: "*No se podía usted tocar un poco las narices en lugar de llamar tanto a la ventanilla*", le conmina un mal-

encarado *Hernández* (interpretado por Erasmo Pascual, quien también había participado con el mismo papel en la comedia) a un pobre ciudadano que va a solicitar información al Ministerio (interpretado por Santiago Ontañón, decorador de esta película y de muchas obras de teatro de Fernán-Gómez y de Alberto Closas); la conversación del mismo *Hernández* con el conserje, mientras se limpia los restos del desayuno con un sobre:

- *¿Quiere usted el periódico para limpiarse en lugar de hacerlo con el correo de hoy?*
- *Por supuesto que no... Que el periódico lo tengo que leer aún.*

Este personaje de *Justo Hernández*, genuino representante de la imagen que el comediógrafo y su adaptador quisieron dar del funcionariado español de la época, queda muy bien definido por un parlamento que ya figuraba en la comedia original. Mientras el empleado enseña con ilusión a sus compañeros el sobre que acaba de escribir *Florita*, comenta: *“¡Fíjense qué letra más bonita! Claro que en éste ha puesto Huelva con ‘hache’, pero tampoco vamos a pretender que una mujer tenga ortografía”*.

Sin embargo, y a pesar de estos aciertos que dan nuevos vuelos a la obra de Mihura y que la mejoran en bastantes aspectos, Fernán-Gómez desbarata en parte la tímida propuesta “revolucionaria” de la rebeldía de *Florita*. En el tercer acto de la comedia, el autor dejaba solamente apuntada la existencia del “negociado de señoritas” como un utópico proyecto por el que la protagonista se afana en luchar y, aunque su final es bastante fraudulento respecto a su idea de base, en ningún caso plantea un desenlace tan feliz y conservador como el de la película. En **SOLO PARA HOMBRES**, después de fracasar en el “negociado de señoritas” que llega a ser una realidad, *Florita* obtiene una cesantía suficientemente larga como para tener un hijo, mientras *Pablo*, su marido, se basta para mantener económicamente a la familia: *“Quise hacer un final más redondo y cerrado, aunque no recuerdo muy bien por qué”*, comenta en la actualidad Fernán-Gómez sobre este desenlace.

Pero, pese a la conclusión, la película conserva una soterrada vena feminista. Tanto por lo disparatado de los argumentos en contra del trabajo de la mujer: *“Se da usted cuenta de lo que está haciendo, pedir trabajo como si fuera una revolucionaria”*, le llega a decir don Cosme a *Florita*; *“¿Está por naturaleza capacitada la mujer para el trabajo intelectual? ¿Puede una mujer ser capaz de echar cuentas o escribir un sobre con buena letra?”*, se pregunta en su discurso el diputado conservador, como por algunas réplicas de *Florita* -bien interpretada por Analia Gadé, aunque un poco exagerada en su visión de la supuesta cursilería del momento, sobre todo al recibir por primera vez a los asustados pretendientes en su casa-: *“No sé si le vendré a usted bien, pero usted a mí no, porque tiene cara de perchero (...) ¿Se decide o no? Yo no puedo perder tiempo, porque a lo mejor viene un señor de Barcelona y se decide antes que usted”*, exclama descarada y rebelde, mientras exhibe su “palmito” con actitud provocadora.

La censura no objetó nada al guion presentado ni a la película acabada, que se



aprobó “sin cortes” y quedó “autorizada para mayores de 16 años”. Fue clasificada en 1ªA y obtuvo un 40% de subvención sobre el coste total, valorado en poco más de cinco millones de pesetas (...).

Textos (extractos):

Fernando Lara & Eduardo Rodríguez Merchán, Miguel Mihura, en el infierno del cine, Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1990.

(...) El origen de **SOLO PARA HOMBRES**, que puede considerarse todavía como un proyecto personal del director, reside en la propuesta que Fernán-Gómez le hace a José Luis Dibildos para adaptar la comedia teatral de Miguel Mihura “Sublime decisión”: un argumento que el propio dramaturgo había concebido inicialmente para el cine antes incluso de llegar a formalizarlo como pieza escénica. La idea inicial se concibe como un proyecto susceptible de aglutinar una coproducción para explorar con ella los mercados extranjeros, pero este objetivo no llega a concretarse y la producción del film -sobre un guion que la censura aprueba sin objeciones- debe limitarse al ámbito exclusivamente nacional.

El fondo contextual de la acción, situada en 1895, es la alternancia de liberales y conservadores en el gobierno de Madrid: una coyuntura política de vaivenes incesantes que Fernán-Gómez intenta aprovechar y refuerza expreso en varias escenas satíricas de la película “para mostrar la opresión que el poder ejerce sobre las familias corrientes, el



ciudadano normal". En esta coyuntura, y bajo sus efectos directos, transcurre la anécdota central que organiza la historia: la incorporación de la independiente y avanzada *Florita* al trabajo de la administración pública y escándalo polémico que tan insólita decisión provoca en su propia familia, entre sus compañeros de trabajo y hasta en diversas instancias gubernamentales.

El relato gira de forma casi monotemática en torno a la rebeldía de *Florita* -interpretada de nuevo por Analía Gadé, en la que ya es la séptima colaboración continuada con el actor delante de la cámara¹- contra las costumbres galantes, los patrones morales y los esquemas patriarcales de la sociedad madrileña decimonónica. Está salpicado de anotaciones críticas sobre la ineficacia, la desidia y el burocratismo de la administración pública y se cierra, de manera más conservadora y conformista que la obra original, dejando de nuevo las cosas en "su sitio"; es decir, con *Florita* en excedencia esperando un hijo y con su novio *Pablo*, ahora convertido en marido, trabajando para mantener la casa.

El carácter satírico y casi paródico de esta comedia sobre las relaciones hombre-mujer, tanto laborales como amorosas, a finales del siglo XIX en la España de Cánovas y Sagasta, se despliega sobre una representación cuyo eje central vuelve a ser la función del dinero y de la posición social como determinantes de la felicidad de las personas. Esa representación, sin embargo, no tiene como referente la realidad del período en cuestión, sino que se alimenta de un trabajo explícito sobre estampas, imágenes e incluso caricatu-

¹ Los títulos anteriores son: *Viaje de novios*, *Muchachas de azul*, *Ana dice sí*, *La vida por delante*, *Luna de verano* (Pedro Lazaga, 1958) y *La vida alrededor*.



ras de la época: no sólo en la proliferación de escenarios callejeros del Madrid castizo (y del paisaje humano que lo puebla), sino también en la propia definición y pintura de los tipos -claramente zarzuelasca- así como en el diseño de los decorados, que firma Santiago Ontañón bajo la orientación explícita de Fernán-Gómez sobre el particular.

La opción no pretende una reconstrucción realista, sino una restitución de las formas y modos de representación contemporáneos del tiempo en que transcurre la historia, y de ahí la inserción -incluso- de un intermedio cantado con partitura de zarzuela sobre dibujos cómicos y mordaces relativos a la vida social de aquellos años. Esa mediación referencial acentúa el carácter de chanza y libera de ataduras a las pinceladas del retrato, que se mueven entre la causticidad y una cierta candidez impregnada de cariño.

Bajo los registros de una comicidad virada hacia la exageración y preñada de tintes caricaturescos no exentos de ternura, **SOLO PARA HOMBRES** vuelve a ser un mosaico de rupturas: las declaraciones de los personajes hacia la cámara, la voz en *off* con eco de *Florita*, los violentos encuadres inclinados de las escenas mudas que ilustran el debate político sobre el trabajo femenino, la cámara rápida (hacia delante y hacia atrás) con que se filma el baile continuado de las mayorías parlamentaria o el ya citado intermedio musical... Toda una batería de recursos extraños a la narrativa naturalista y que, en este caso, vienen a reforzar algunos mecanismos del modelo de representación elegido (...).

Textos (extractos):

Carlos F. Heredero, "Los caminos del heterodoxo", 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.







MARTES 18

21h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

LA VENGANZA DE DON MENDO (1961) España 87 min.

Director.- Fernando Fernán-Gómez. **Argumento.-** La comedia teatral homónima (1918) de Pedro Muñoz Seca. **Guión.-** Fernando Fernán-Gómez. **Fotografía.-** José F. Aguayo (Eastmancolor - 1.66:1). **Montaje.-** Rosa M. Salgado. **Música.-** Rafael de Andrés. **Productor.-** Fernando Carballo y José Luis González. **Producción.-** Cooperativa ACTA. **Intérpretes.-** Fernando Fernán-Gómez (*Don Mendo Salazar*), Paloma Valdés (*Magdalena*), Juanjo Menéndez (*don Pero Collado*), Antonio Garisa (*rey Alfonso*), Joaquín Roa (*don Nuño*), Lina Canalejas (*doña Berenguela*), María Luisa Ponte (*doña Ramírez*), José Vivó (*marqués de Moncada*), Paula Martel (*Azoifaifa*), Naima Cherky (*bailarina*), Antonio Queipo (*obispo*), Lola Cardona, Francisco Camoiras, Xan das Bolas, Julio Goróstegui, Fernando Sánchez Polack. **Estreno.-** (España) febrero 1962.



versión original en español

*Película nº 7 de la filmografía de Fernando Fernán-Gómez
(de 30 películas como director)*

Música de sala:

El Cid (El Cid, 1961) de Anthony Mann

Banda sonora original compuesta por Miklos Rozsa



(...) Hice muy a gusto **LA VENGANZA DE DON MENDO**. Estoy muy contento de haberla hecho, pero a mí nunca se me habría ocurrido. Se me ocurrió acordándome del Rambal de los viejos tiempos, de que se podían escenificar todos aquellos trucos, y la sangre y la fuente y todas aquellas historias... (...) Cuando hice **LA VENGANZA DE DON MENDO** eran muy pocas las películas “de época” - como las llamamos en la jerga teatral y cinematográfica- en las que había intervenido. **Bambú**, de Sáenz de Heredia, que ocurría en Cuba, cuando la pérdida de las colonias; **La sirena negra**, de Serrano de Osma, también de fin de siglo; **El capitán Veneno**, de Marquina; **Tiempos felices**, de Enrique Gómez; total: cuatro entre cerca de cien.

LA VENGANZA DE DON MENDO, la celebérrima, popularísima obra teatral de don Pedro Muñoz Seca, en su versión cinematográfica, se realizó en 1961. La idea de llevarla al cine partió de los productores González y Carballo, que le encargaron el trabajo al director César Fernández Ardavín, y a mí se dirigieron sólo para contratarme como actor. Pero aquel proyecto era algo muy distinto de lo que al final se hizo. Se trataba de montar una representación teatral, en un escenario, de ‘La venganza de don Mendo’ y en dos días y en blanco y negro rodar esa representación. Se pensaba que, por lo económico del procedimiento, el negocio siempre resultaría rentable.

A última hora, no sé por qué razones, el director Fernández Ardavín se echó atrás y los productores González y Carballo me ofrecieron que además de interpretar la película la dirigiese. Les pedí tiempo para pensarlo, porque la gracia de la parodia de Muñoz Seca siempre me había parecido una gracia muy teatral, muy de escenario, que pedía la confabulación directa con el público (...) era una obra que no me ha gustado nunca pero lo que sí vi en aquella oferta era la ocasión de hacer una sátira, una parodia



de dos cosas que se podían fundir en una, que eran ese tipo de teatro pseudorromántico, que no llegaba a ser romántico, y las grandes superproducciones, tipo Bronston (...). Les dije que si disponía de cuatro semanas y el operador era José Aguayo, porque con cualquier otro no me responsabilizaba de lo de las cuatro semanas, y que fuera, como es natural, en color, pues que entonces yo sí la hacía (...).

Por un lado, esta parodia de un género teatral, el pseudorromántico, que ya no se cultivaba en España. Sin embargo, la eficacia cómica de 'La venganza de don Mendo' seguía estando vigente, y sigue estándolo hoy, aunque parodie un tipo de teatro que el público desconoce. Creo que esta eficacia, este éxito de la obra ante los públicos de este siglo tiene su origen en el odio, en el aborrecimiento que siente el público normal hacia nuestro teatro clásico. Odio que les viene a unos de no haber ido al colegio y no haberse enterado de en qué consiste y a otros de sí haber ido y sí haberse enterado. El caso es que unos y otros ven en esta obra una sátira, una parodia, una burla de lo que creen que es el teatro clásico, relacionan eso con el colegio, con la cultura, con sus mayores, y ríen doblemente con los chistes.

Pero mi problema no consistía en averiguar por qué la obra divertía a la gente, sino en encontrar alguna manera de divertirme yo al trasladarla al cine. Lo de realizarla en dos días lo rechacé en el acto y no volví a pensar en ello porque carecía de la habilidad técnica necesaria. Lo de que fuera en blanco y negro en vez de en color, en un caso como éste de procedencia tan claramente teatral, me parecía empobrecer, entristecer el espectáculo, precisamente en unos años en que había que competir con la maravilla de color que era la niña Marisol. Recogiendo la idea de los productores González y Carballo de rodar una representación teatral, pensé que podía hacer una película que no reprodujese



una representación, pero que se inspirase en los modos teatrales pseudorrománticos en cuanto a decoración, vestuario, trucos, interpretación... Esto ya lo había hecho, con otras intenciones Laurence Olivier en **Enrique V**, pero nosotros lo haríamos en broma, que siempre es más socorrido. Trasladar las viejas convenciones del teatro al cine era algo que me divertía.

Por otro lado, estábamos en el gran momento de las superproducciones históricas, no el del cine español de la posguerra, aquel de **Reina santa, Agustina de Aragón, La leona de Castilla**, sino en el de las películas de romanos o las de Bronston, **La caída del Imperio Romano, Salomón y la Reina de Saba, Ben-Hur, El coloso de Rodas...** No había intervenido yo nunca en ninguna de éstas. Ni siquiera como actor secundario. Hasta entonces en mis veintitrés años de oficio, había hecho de casi todo menos de personaje histórico. Cuando, muchos años antes, en 1947, rodábamos **Botón de ancla**, el gran actor Antonio Casal se quejaba de esto mismo (...) no tenía historicidad. Ni romana, ni medieval, ni renacentista. **LA VENGANZA DE DON MENDO** era una oportunidad para tomarme la revancha. Como actor, podía darme el lujo de interpretar el personaje de un noble de la Edad Media. Y como director podía montar escenas de solemnes cortejos reales, manejar modestas multitudes de extras en planos de grandes batallas. Estas que llevo apuntadas me parecieron razones suficientes para aceptar la oferta de los productores González y Carballo.

Surgió un inconveniente. A los productores les pareció que las reformas que pretendía yo incluir en el proyecto -rodar en estudio y en exteriores, hacer la película en color y tardar cuatro semanas en vez de dos días- encarecían muchísimo el presupuesto. Y estaba claro que no les faltaba razón. Para reducir gastos tenía solamente una idea: que los decorados fueran de papel, de papel pintado, como los de los viejos teatros, como los del teatrillo de Seix Barral que en mi niñez me regaló Carmen Seco y cuyos decorados llenaron de magia tantas tardes de soledad. Y eso no se me había ocurrido por motivos económicos, sino para contribuir a la sensación de vieja representación que quería dar. Me gustaba que en la película se notase que las paredes eran de papel, que se movieran. Pero esta idea, que indudablemente abarataba, fue rechazada, porque había entonces una "junta de clasificación" que clasificaba las películas con arreglo a su costo, y según ese costo daba más o menos dinero de subvención. Si los decorados eran de papel, los de la junta no iban a dar nada.

- ¿Y no pueden ustedes decir que yo, por la idea de que sean de papel, he cobrado muchísimo?

Por lo visto, no; aquella junta no era partidaria de pagar esas ideas. Llegué a un acuerdo con los productores: que los decorados fueran sólidos, contruidos, de madera, como siempre, pero con una apariencia falsa, teatral. En una escena sí me dejaron utilizar un cielo que se ve que es de tela pintada (...).

Los censores, al leer el guión, que era transcripción fidelísima de la obra de Muñoz Seca, descubrieron que era una obra antimonárquica, lo que les creó un problema, pues el régimen de Franco era insólitamente una monarquía hereditaria, y Muñoz Seca un autor absolutamente monárquico. Como es sabido, murió a manos de los revolucionarios durante la guerra civil. Teniendo en cuenta esto, los censores decidieron que lo mejor era hacer la vista gorda.

Pero por dos cosas no pasaron. Una de ellas, el personaje del obispo. Que un obispo hablase cómicamente en el teatro, podía pasar; pero en el cine era otra cosa. Tuvimos que transformar al obispo en fraile, porque según aquellos censores, los frailes sí podían hablar cómicamente.

Como íbamos de "pillo a pillito", rodamos todos los planos del obispo con ropa de obispo y con ropa de fraile, por si acaso. El actor, Antonio Queipo, estaba enloquecido, que me quito lo de obispo, que me pongo lo de fraile; que me quito lo de fraile, que me pongo lo de obispo. Presentamos la versión obispa -que era la de Muñoz Seca- y a los censores -los que veían la película no eran los mismos que los mismos que leían el guion- les pareció muy bien.

La otra cosa con la que no transigieron los censores fue el ombligo de Naima Cherky. Naima Cherky era de las mujeres más hermosas que había en España en aquel momento -exceptúo a las de la aristocracia, que no las veíamos-. Los caballeros pudientes de provincias se desplazaban para verla bailar la danza del vientre en el cabaret 'Morocco'. Los pudientes madrileños de buenas costumbres íbamos a diario.



Conseguimos contratar a Naima para que bailase en **LA VENGANZA DE DON MENDO** en una tienda de campaña ante el rey. Mientras ella baila, el trovador recita un romance. Como todo el mundo sabe, en la danza del vientre se mueve el ombligo. Es inevitable, porque está ahí. A mí se me ocurrió que podía tener gracia que el trovador recitase al ritmo del ombligo. Que el ombligo iba lento, el trovador recitaba lento. Que el ombligo iba rápido, rápidos iban los versos. Que el ombligo se desmadraba, se desmadraba el trovador. Todo esto en un preciso montaje cinematográfico que consiguió perfectamente la montadora Rosi Salgado.

Pero resultó que uno de los censores tenía fijación umbilical y cortó casi todos los planos del ombligo de Naima, y en la película no se entiende bien por qué el trovador recita deprisa o despacio. Aquel censor de ombligos debía de ser persona de gran predicamento, porque durante muchos años consiguió que en cualquier espectáculo no se pudiesen ver sino a través de una tela más o menos tupida. Cuando venían ballets del extranjero en los teatros y en las salas de fiesta, se tenían preparados metros y metros de esa tela de tapar ombligos.

Ahora es costumbre restituir a las películas lo devastado por la estupidez -no por la maldad- de aquellos censores serviles, pero en este caso -como en tantos otros- no se pudo, porque los diminutos recortes de los planos del ombligo de Naima Cherky sabe Dios dónde habrán ido a parar; y tampoco la cosa vale la pena, porque la escena no era para tanto (...).

(...) La producción se hizo por el sistema de cooperativa. Falsa cooperativa, como se llamaba comúnmente. Como a otro sistema se le llamaba falsa coproducción. (...) Durante mucho tiempo creí que era la única vez en que había percibido el dinero de mi trabajo ganado un poco más en concepto de beneficios; pero años más adelante me enteré de que esto no era cierto. Con un costo inferior a cinco millones de pesetas, en



dieciséis años de explotación en los cines, en colegios, en cineclubs, habiéndose pasado dos veces por televisión y existiendo en el mercado versiones en Super 8 y en vídeo, aún no se habían amortizado los gastos (...).

Fernando Fernán-Gómez

Textos (extractos):

*Fernando Fernán-Gómez, **El tiempo amarillo. Memorias 1943-1987**, vol. 2º, Debate, 1990. Jesús Angulo y Francisco Llinás, "Entrevista con Fernando Fernán-Gómez", 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.*

(...) Curiosamente, la cuestión esencial del modo de representación volverá a ser determinante en el siguiente y último título de esta primera etapa de la filmografía de Fernán-Gómez. Una película que el director aborda ya directamente como un encargo profesional y que además le llega de rebote, después de que César Fernández Ardavin rechazara el proyecto de rodar, en sólo cuatro días y en blanco y negro, una representación teatral de **LA VENGANZA DE DON MENDO** montada exprefeso para ser filmada, y en la que Fernán-Gómez había sido contratado inicialmente sólo como actor.

Cuando debe hacer frente a un texto del que reconoce su eficacia cómica sobre el escenario, pero que no le interesa como material de trabajo para una película, ensaya una aproximación heterodoxa consistente en eludir, simultáneamente, la vía del teatro



filmado y el despliegue narrativo tradicional deudor de una reconstrucción de época más o menos realista. Su propuesta, mucho más compleja, pretende articular la sátira paródica de una representación teatral convencional de una obra que, en origen, es ya una parodia de los modos teatrales del drama romántico del siglo XIX. Una apuesta que exige un alto grado de estilización y, sobre todo, que precisa poner en evidencia los resortes y los mecanismos de esa representación.

Fernán-Gómez decide, entonces, rodar la película en color, dentro de una gama cromática cálida y suave en abierto contraste con la tosquedad de los ripios consonantes de Muñoz Seca. Al mismo tiempo, envuelve la acción en decorados que desvelan de forma explícita su falsedad (los paisajes de fondo dibujados en los marcos de las ventanas, los espejos pintados en las paredes, el celofán iluminado haciendo las veces del fuego de una hoguera y de las antorchas, los árboles recortados en cartón plano, la textura lisa y las piedras dibujadas en las paredes) y traslada a la puesta en escena la mecánica de las viejas convenciones teatrales; sobre todo, los “apartes” que buscan la complicidad del protagonista con el patio de butacas, que aquí toman la forma de las habituales declaraciones y confesiones hechas directamente a la cámara.

El ensayo resulta desconcertante. Por un lado, la audacia de la concepción escenográfica se anticipa en muchos años a la propuesta planteada por Eric Rohmer en *Perceval le Gallois* (1978), aunque el desarrollo de la idea, muy primitivo, queda lejos del fuerte anclaje histórico y artístico en los que se encuentra arraigado el diseño visual del título



francés, que allí respondía a una restitución minuciosa de la estética, de la iluminación y de las leyes de la perspectiva en la iconografía medieval. Por otra parte, el metalenguaje con que aspiran a expresarse las imágenes (parodia de la representación de una parodia) carece casi siempre de la distancia, de la precisión y de la claridad con que hubiera necesitado desplegar para llegar a alcanzar virtualidad.

El resultado final conduce a **LA VENGANZA DE DON MENDO**, después de sufrir algunos pintorescos problemas de censura, hasta un territorio híbrido poblado, además, por numerosos recursos de extrañamiento: la pantalla dividida en dos partes mientras *Don Mendo* narra desde el lado derecho los sucesos que se visualizan en el izquierdo, o bien compartiendo de forma simultánea -él mismo- las dos mitades del fotograma -supuestamente ubicadas en espacios diferentes- que se interpelan entre sí, con la utilización anacrónica de la música (jazz, ópera) e incluso pequeñas derivaciones de carácter casi coreográfico igualmente descontextualizadas. (...) Los gags y números musicales sacados del mundo de la revista y los golpes visuales puro *nonsense* -desde la materialización en pantalla del célebre “*aquí muere hasta el apuntador*” a la encarnación como personajes de las figuras de las barajas de Heraclio Fournier- escondían también una maniobra humorística transparente para el espectador de la época, al poner en solfa el viejo cine histórico de Cifesa, tradicional depositario en el cine español de llevar a la pantalla los grandes dramas históricos de espíritu y formas decimonónicas (...).

(..) La película supone, paradójicamente, el mayor éxito comercial obtenido por cualquiera de los siete largometrajes filmados hasta entonces por el director, pero cierra -a modo de intermedio mercenario (en la medida en que surge explícitamente como un encargo profesional)- la primera etapa de una filmografía que, a partir de 1963, se adentra

ya por caminos muy diferentes a través de dos títulos emblemáticos, dos piezas mayores en la historia del cine español: **El mundo sigue** (1963) y **El extraño viaje** (1964).

Hasta llegar a esa encrucijada, que está enclavada en un segmento histórico muy diferente (los años sesenta), la trayectoria de Fernando Fernán-Gómez discurre equidistante de las corrientes y tendencias más representativas de la década transitiva por excelencia. En la vertiente referencial establece un cierto parentesco con los epígonos neorrealistas del regeneracionismo (el cine de Bardem y Berlanga), al tiempo que mantiene lazos significativos con la comedia social americana. Entre sus deudas literarias -implícitas y explícitas- se puede rastrear a Valle-Inclán, Wenceslao Fernández Flórez, Miguel Mihura y el sainete de Arniches, y en su concepción formalista está más cercana (por la explicitud literaria y por la voluntad expresa de estilización) a determinados núcleos del cine francés.

Desde este posicionamiento independiente, su acercamiento a la realidad (crítico, distanciado y escéptico) se expresa más en términos irónicos que temáticos, más en la formalización que en los contenidos. Su familiaridad con los núcleos que se reclaman del neorrealismo (derivada en buena parte de su presencia como actor en **Esa pareja feliz**) es sólo un dato que no imprime carácter a las imágenes, y basta comprobar la distancia existente entre los títulos básicos de la tímida aproximación neorrealista española con la dimensión abiertamente abstracta y metafórica de su primer largometraje (**Manicomio**), para confirmar la distancia entre las preocupaciones de su director y las que eran habituales entre los intelectuales y cineastas de la disidencia oficial en aquel momento.

La opción irredenta que una y otra vez ensaya la obra de Fernán-Gómez explica tanto sus dificultades para insertarse en el campo más prestigioso y dominante del cine culto como las barreras que encuentra para ser reconocido (y recibido como tal) en el ámbito comercial de la industria establecida. Parece claro que sus dos películas iniciales constituyen sendas aventuras que empiezan y se agotan en su propio aislamiento (mucho más productivo en el primer caso que en el segundo), pero también que los tres títulos siguientes reúnen suficientes ingredientes y bastante originalidad como para haberse convertido en inspiración o fuente de otras propuestas similares capaces de seguir explorando los caminos abiertos por ellas. Lo cierto, sin embargo, es que tal impulso nunca llegó a concretarse de manera efectiva y que tales obras permanecen, de nuevo, como otros tantos islotes sin apenas correspondencia.

Dos facetas pueden contribuir a explicar, al menos parcialmente, esta difícil inserción del cine de Fernán-Gómez en las coordenadas de su propio tiempo. Dos rasgos que le diferencian y que están, posiblemente *malgré lui*, en la base del carácter *dilettante* que exhibe sin alharacas ni autocomplacencia: su apego consciente a la dimensión literaria y su recurrente formalización en clave autoenunciativa, tendente a subrayar y explicitar en la imagen los mecanismos del relato. Ninguna de las dos tiene vocación teórica o programática, y tampoco responden a la pretensión de inscribir las películas en el campo de la vanguardia (ni siquiera en el caso, meramente coyuntural y paradójico, que supone la

propuesta ensayada dentro del encargo asumido en **LA VENGANZA DE DON MENDO**), pero ambas tienden a forzar o al menos a teñir de una cierta incomodidad y extrañeza los cauces narrativos de sus films.

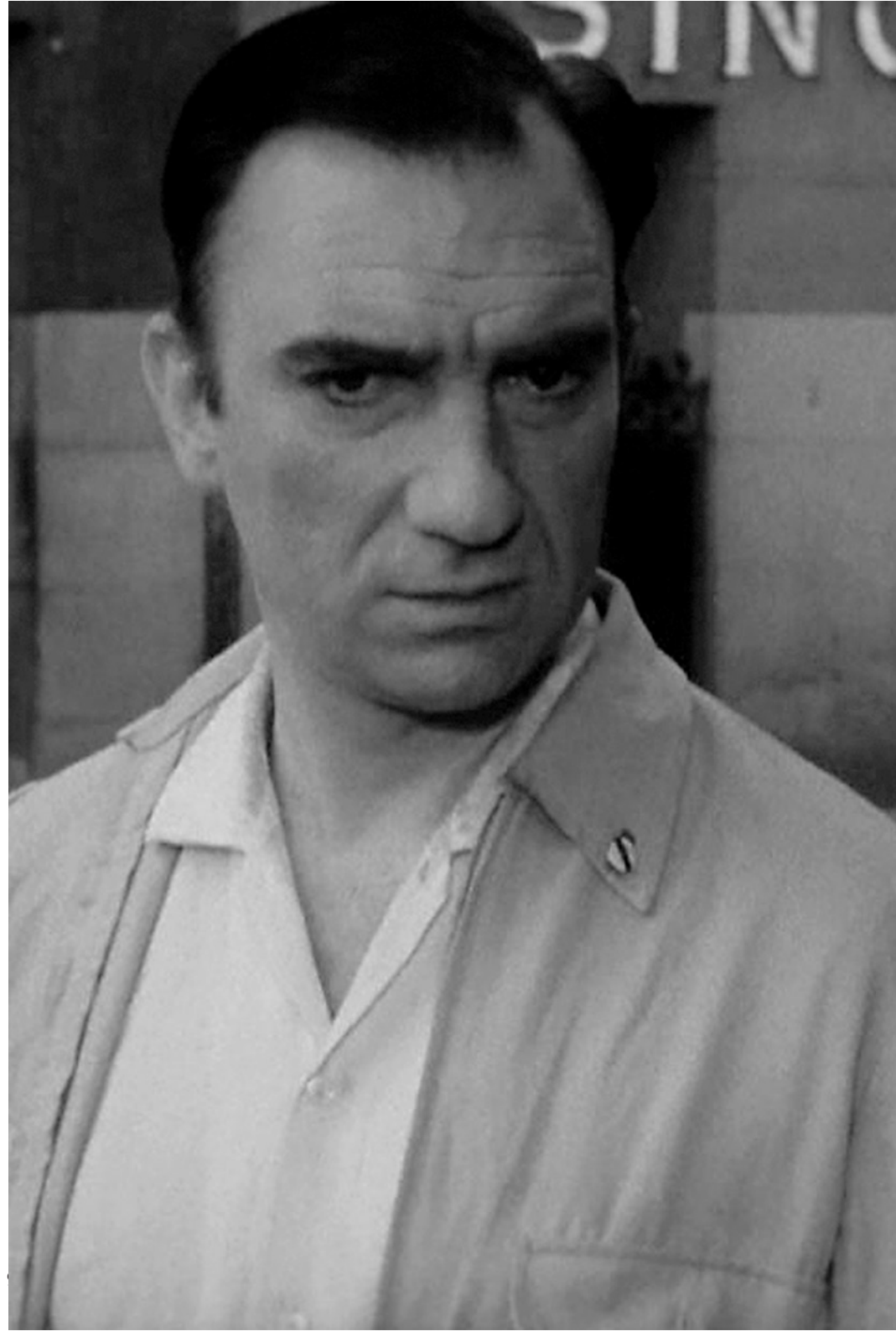
La literatura no es, en este caso, un reclamo de prestigio ni una servidumbre, sino una tonalidad y una vocación natural que preside el trabajo sobre los diálogos (más explicativos de lo necesario en algunos pasajes) y el registro general del relato. La reiteración y la insistencia en los resortes enunciativos tienden a buscar un efecto de extrañamiento (o su traducción cinematográfica más productiva) cuyas raíces deben buscarse en territorio escénico y cerca del distanciamiento brechtiano, como el propio director ha reconocido en alguna ocasión.

Las dificultades con que Fernán-Gómez se ha encontrado en la mayoría de estas películas para armonizar dentro de un discurso narrativo homogéneo ingredientes de naturaleza tan dispar, está en el origen de la irregularidad y de los altibajos con que avanza la articulación de sus respectivas historias. El director de **La vida por delante** no es un narrador y tampoco un estilista, pero su tosquedad en este campo no es tanto el fruto de una incapacidad como el resultado de una concepción que se apoya más en la escena que en la situación, más en los diálogos que en la puesta en escena, más en los actores que en la planificación, más en el contenido del plano que en el sentido del encuadre.

Como resultado, su cine exhibe sin complejos un cierto desaliño formal, un acabado frecuentemente poco pulido y una vena de estirpe dramático/literaria (más o menos reelaborada en cada uno de los títulos) que desafían en conjunto y por separado, sin mala conciencia y con naturalidad, muchas de las convenciones cinematográficas hegemónicas -a uno y otro lado de la barrera- en la España de los años cincuenta. Desde esta perspectiva, su aislamiento, su condición heterodoxa y hasta la forzada marginalidad de algunos títulos, arrojan nuevos motivos de reflexión sobre una década llena de contradicciones (...).

Textos (extractos):

Carlos F. Heredero, "Los caminos del heterodoxo", 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.







MARTES 22

21h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

EL MUNDO SIGUE (1963) España 124 min.

Director.- Fernando Fernán-Gómez. **Argumento.-** La novela homónima (1960) de Juan Antonio de Zunzunegui. **Guión.-** Fernando Fernán-Gómez. **Fotografía.-** Emilio Foriscot (B/N - 1.66:1). **Montaje.-** Rosa M. Salgado. **Música.-** Daniel J. White. **Productor.-** Juan Estelrich. **Producción.-** Ada Films. **Intérpretes.-** Fernando Fernán-Gómez (*Faustino*), Lina Canalejas (*Eloísa*), Gemma Cuervo (*Luisa*), Milagros Leal (*la madre*), Agustín González (*Andrés*), Francisco Pierrá (*el padre*), José Morales (*Rodolfo*), Fernando Guillén (*Rafa*), María Luisa Ponte (*“La Alpujarreña”*), José Calvo (*don Francisco*), José María Caffarell (*Julito*), Joaquín Pamplona (*comisario de policía*), Cayetano Torregrasa (*Gervasio*), Jacinto San Emeterio (*Guillermo*), Pilar Bardem (*Maruja*), Ana María Noé (*Lina*), Antonio Jiménez Escribano (*don Paco*), Marisa Paredes (*Floren*), Julia Delgado Caro (*cliente de la tienda*). **Estreno.-** (España) julio 1965.



versión original en español

*Película nº 8 de la filmografía de Fernando Fernán-Gómez
(de 30 películas como director)*

Música de sala:

“El sonido nuevo” (1966)

Cal Tjader & Eddie Palmieri



“(…) 1963 era el año de mis bodas de plata con el oficio de actor; y esa fue una de las razones de que realizase **EL MUNDO SIGUE**. Decidí celebrar mis veinticinco años de trabajo de la siguiente manera: no diciéndoselo a nadie y trabajando lo más posible. Aceptaría todas las ofertas que me hicieran, bien o mal pagadas, con personajes feos o bonitos, aunque algunos días tuviera que hacer jornada doble, y además, con mis ahorros, como en otras ocasiones, produciría **EL MUNDO SIGUE** (si conseguía recuperarlos, sería a lo largo de los años), cuyo guion había escrito el año anterior y que ya había sido rechazado por los productores (...).

(…) Es la adaptación de una novela de Juan Antonio de Zunzunegui que tiene el mismo título. La novela se publicó en 1960 y la película se realizó en 1963. La novela, como muchas otras del mismo autor, refleja el ambiente del Madrid posterior a la guerra civil. La película y la novela, en los años en que se rodó la una y se escribió la otra se referían a ambientes, a temas, a circunstancias que eran actuales. Como lo eran también los personajes. En esto se diferencia de mis dos películas anteriores como director, **Solo para hombres** y **La venganza de don Mendo**, cuya acción se desarrolla en épocas pretéritas. En otro aspecto se diferencia no sólo de esas dos, sino de casi todas las que he dirigido: ésta no es una película cómica. Ni de humor, como puede serlo **La vida por delante**, ni paródica, como **La venganza de don Mendo**. No faltó quien me dijera que la película le había divertido porque la había encontrado cómica en el fondo, incluso en la forma. Veía en ella una sátira, algo de esperpento. Desde luego, no era ésa mi intención. Lo de sátira no lo rechazo, pero nunca sátira cómica, sino sátira triste. Y en cuanto a lo de esperpento, casi siempre asoma la oreja cuando se intenta retratar la vida española. La comicidad no la encuentro, pero acepto que la pueda añadir algún espectador, como la suelen añadir los niños cuando ven dramas para mayores. A mí, las cosas que suceden

en la película -que son algunas de las que suceden en la novela- me parecen un drama. En el sentido figurado del término drama (...).

(...) Zunzunegui, el autor de la novela, tenía grandes dotes de observación y una aguda intuición para imaginar lo que no estaba en su entorno. Conseguía en su obra que los personajes pareciesen siempre seres vivos, y particularmente en aquella novela, mostraba una gran habilidad para dramatizar -ahora sí utilizo el término en su sentido literario- las situaciones, el choque de sentimientos, de conductas. Todo esto parecía un material sugerente para hacer una película. Cuando menos, una película a mi gusto, aunque no fuera el gusto de la inmensa mayoría, y quizás tampoco el de la minoría selecta (...).

(...) Me sorprendió una crítica de la película en la que se decía que yo no había sabido desarrollar bien las escenas eróticas. Y me quedé muy asombrado porque no sabía cuáles eran las escenas eróticas a las que ese crítico se refería, porque yo no encuentro en la película ninguna escena erótica, en el sentido que el término erótico tiene hoy, porque ya sabemos que antes significaba amor, en general. Pero ahora, este hombre, ¿qué escenas eróticas ha visto en esa película que yo haya hecho mal? Porque la más erótica es la de la mujer que se saca una teta para dar de mamar a un niño, y la del hombre que le toca el muslo diciendo: "Te voy a hacer una reina". (...) Y luego está esa escena en la que empiezo pegándole a mi mujer y ya no me acuerdo si acabo haciéndole el amor o marchándome de casa, pero lo que sí sé es que era una escena desagradabilísima, que yo de ninguna manera pensé que aquello era una escena erótica, sino una escena en la que este cabrón se liaba a hostias con su mujer porque a él le iban mal las cosas. A lo mejor ese crítico pensaba que esto era un intento mío de hacer cine como el de Roger Vadim y yo no habría sabido llegar a eso. Quiero decir esto en cuanto que estoy de acuerdo en la falta de halago que la película tiene, claro.

Pero es que yo he sido un hombre que ha leído bastante, aunque no lo suficiente, y recuerdo lecturas que a mí me han resultado desagradabilísimas y que me parecen inolvidables y de primera categoría, como "Sin novedad en el frente", de Remarque o "El lobo estepario", de Herman Hesse (...) en "Crimen y castigo" todavía el hombre me caía muy bien, el asesino de la prestamista aquella. Pero, en fin, "Los hermanos Karamazov" es bastante desagradable, asquerosa y cruel. Yo recuerdo que lo he pasado muy bien leyendo estas novelas en las que yo no me identificaba con ninguno de los personajes y creía, y sigo creyéndolo, que se puede hacer un tipo de cine o de teatro así (...).

(...) Creo tener una especie de fijación con los temas de la pobre gente, de la gente común. Fijación que me viene quizás de que en mi infancia, cuando leía a Salgari, a Edgar Wallace, a Julio Verne, a Rafael Sabatini, una de las primeras novelas serias que leí, para mayores, fue "Los miserables", de Víctor Hugo. Pero en mi vida profesional he tenido pocas oportunidades de trabajar sobre las pobres gentes, sobre estos ambientes, porque en los años que me ha tocado vivir las autoridades los consideraban delicados y los empresarios poco rentables. También un amplio sector de público rechaza las pelícu-



las que les hablan de las penas que tienen en casa. En cambio, yo reconozco que cuando en el cine, en el teatro, en las novelas, en la poesía, encuentro algo que me parece referirse a mis penas, siento algo así como si el autor, con su comprensión, a través del tiempo y de la distancia, me echase una mano; y esta comunicación con un desconocido -más conocido a partir de ese momento que algunos amigos- me cambia el dolor en placer, y hasta me regodeo en mi tristeza.

Pero este sentimiento no debe de ser mayoritario. Una prueba de ello es que **EL MUNDO SIGUE** no llegó ni a estrenarse (...) nunca se exhibió ante el público de una manera normal. Fue rechazada por el público antes de que pudiera verla (...).

(...) Al final de ese año de mis bodas de plata con el trabajo, y a causa de la extraña manera de celebrarlo que se me ocurrió, los actores y las actrices que había contratado para trabajar en la película (y en la temporada del teatro Marquina) - María Luis Ponte, Agustín González, Gemma Cuervo, Fernando Guillén, Francisco Pierrá, Julia Lorente, Charo Moreno...- me prestaban generosamente el dinero necesario para subsistir. Tenía cuarenta y un años y estaba en la ruina (...).

Fernando Fernán-Gómez

Textos (extractos):

Jesús Angulo y Francisco Llinás, "Entrevista con Fernando Fernán-Gómez", 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.
Fernando Fernán-Gómez, **El tiempo amarillo. Memorias 1943-1987**, vol. 2º, Debate, 1990.

(...) Con frecuencia, y con razón, se habla de Fernando Fernán-Gómez como de un director maldito. Pues bien, **EL MUNDO SIGUE** es sin duda el más maldito de todos sus films. Prohibido por la censura, autorizado con la llegada de Fraga Iribarne al Ministerio de Información y Turismo, aligerado en los diálogos y en algunas de las secuencias, casi no estrenado (unos pocos días en cartel en unas pocas capitales), **EL MUNDO SIGUE** continúa siendo un film poco menos que inexistente, a pesar de ser uno de los más interesantes de su director. Producido y escrito por el propio Fernán-Gómez, según la novela del mismo título del escritor vasco Juan Antonio de Zunzunegui, **EL MUNDO SIGUE** ofrece una visión absolutamente insólita, por sórdida y pesimista, de la España de los años sesenta. El punto de partida es un “retrato de familia” centrado en el permanente enfrentamiento entre dos hermanas: una “mala” (pero con un elevado sentimiento de responsabilidad familiar) y una “buena” (aunque tentada constantemente por el “mal”). Dicho antagonismo es utilizado para la descripción de una sociedad azuzada por angustiosas penurias económicas y obsesionada por los juegos de azar (lotería, quinielas, rifas) como única tabla de salvación. Una sociedad que gira enteramente en torno al dinero y que oculta esta necesidad bajo una capa de falsa moralidad y beatería, ejemplificada en la actitud de los padres, que encubren la prostitución de su hija porque en el fondo mejora su posición social, y del hermano, un ser apocado e inútil recién salido del seminario. Mientras que, por una parte, la corrupción derivada del dinero sirve para comprar cuerpos y voluntades, por otra, la envidia y el rencor se erigen en principales motores del drama. El paso de los años ha enriquecido el significado de este film singular, tanto en lo que tiene de premonición del Nuevo Cine Español (cuya base, no lo olvidemos, era un voluntarioso “realismo social”), como de “documental” sobre los modos y costumbres de una España sumergida todavía en ese “tiempo de silencio” surgido de la Guerra Civil, según la cierta definición de Luis Martín Santos. En este sentido, la película constituye el reverso del triunfalismo franquista y de sus planes de desarrollo, publicitados a través del inefable No-Do, con que invariablemente debían comenzar todas las sesiones de cine. No es de extrañar que el film tuviera problemas con la censura, pues tres de sus mayores tabúes -la prostitución, el aborto y el suicidio- se tratan en él con notable sinceridad, disimulada tan solo bajo la advocación piadosa de una sentencia de Fray Luis de Granada, contenida en su “Guía de pecadores”. El habitual humor agridulce de Fernán-Gómez, basado en la observación de la cotidiana lucha por la vida -o la supervivencia- de las gentes anónimas (presente, por ejemplo, en *La vida por delante* y *La vida alrededor*), se transforma aquí en un retrato sin concesiones de la miseria física y moral de una época, embellecida a veces desde una perspectiva actual por la inevitable nostalgia con que se suele evocar todo tiempo pasado. La muy mediocre historia del cine español, ahogado por las prohibiciones y la falta de verdadero talento (aunque ahora, desde determinados círculos más o menos

oficiales, se pretenda interesadamente hacer creer lo contrario), tal vez hubiera podido ser diferente si obras como **EL MUNDO SIGUE** y **El extraño viaje** hubieran merecido el respaldo de la industria y del público, y no sólo de los sectores minoritarios de la crítica (...).

Texto (extractos):

Rafel Miret, "El mundo sigue", en especial "100 años de cine español", rev. Dirigido, julio 1996.

*" (...) En **EL MUNDO SIGUE** destaca de manera absoluta un montaje brillante, magistral. En ese proceso de construcción de una narración coherente que es el montaje, **EL MUNDO SIGUE** resulta una embriagadora masterclass donde se combinan flashbacks, monólogo interior, presentación en tono documental, etc. Orson Welles dijo una vez que 'la única puesta en escena de importancia real se ejerce durante el montaje... lo esencial es la duración de cada imagen... lo que sigue a cada imagen'. La precisión y pulso narrativo del trabajo de Rosi M. Salgado genera una tensión que se mantiene y nos atrapa durante toda la película. Cada momento tiene el mejor montaje posible, adecuado al sentido y la necesidad de la escena; la combinación de planos, el punto de corte, su duración, todo se conjuga para dar lugar a un montaje de un gusto exquisito y un sentido del ritmo brutal.*

Esto resulta ya evidente desde ese inicio, en tono de documental, en el que se combinan planos de automóviles enfilando la calle donde viven los protagonistas (planos que tendrán su eco hacia el final de la película) con otros de una plaza y unas calles vivas, llenas de niños que juegan, suben y bajan escaleras, para introducir a la sufrida madre. El montaje nos muestra con inteligencia, crudeza y amor la vida diaria de unos personajes atenazados por la precariedad. Así, los planos de la madre subiendo esforzadamente las escaleras de su casa se van intercalando con el mundo exterior, iniciando un lenguaje que será marca de la película hasta llegar a su punto más álgido en la famosa escena en que Luisa va subiendo esas mismas escaleras con pasos apresurados mientras se van intercalando flashbacks de distintos momentos de su infancia con su familia y el barrio. Montaje preciso, puntuado por el sonido de sus pasos.

Pero son muchos los momentos en que destaca la tensión, casi violencia, de la mano nerviosa de la montadora, no solo en el montaje de imagen sino también sonoro, ya que en esa época el montador se encargaba también del montaje de sonido. Siempre a favor de la narración, al servicio de las intenciones del director, utiliza todos los recursos a su disposición en un tratamiento inteligente y moderno para dirigir de forma subliminal las emociones del espectador. Un ejemplo es la escena del bar, cuando los distintos clientes se burlan de Faustino, el camarero, y del dinero que va a recibir por una quiniela ganadora. En principio suena una música que parece surgir de la radio. Pero cuando Don Gervasio, unos de los clientes, sube el tono de la burla, la música deja de ser diegética.



Con el cambio de plano de imagen, la música cambia bruscamente, sube el volumen y pasa a ser, sin solución de continuidad, banda sonora que funciona con el ritmo de la imagen y potencia una tensión, violencia y drama que nos agarran por el pescuezo.

Ese tratamiento subliminal del sonido nos hace penetrar en el pensamiento de los personajes. Son muchas las escenas que podríamos analizar por la manera en cómo el montaje de la imagen en combinación con el del sonido, enfatiza, potencia, añade sentidos. Toda la película está preñada de pequeños detalles que suelen pasar desapercibidos pero sin embargo dirigen la atención del público y la emoción de las escenas, como cuando Don Andrés se atreve a tocarle el pelo a Eloisa mientras, de forma subliminal, va subiendo el volumen del tic tac del reloj de pared, o la escena de Luisi en su apartamento, pensando en cómo sacarle un dinero a su novio, a base de jump cuts de imagen, combinando monólogo interior con una música diegética que va cambiando con los distintos cortes (...).

Teresa Font (montadora)

(...) **EL MUNDO SIGUE** adapta (por el propio Fernán-Gómez) una voluminosa novela preexistente de Juan Antonio de Zunzunegui publicada en 1960 que venía a insertarse en la tradición del realismo de corte naturalista de raigambre barrojana (...). El que estemos ante una adaptación de una novela supone que la sensación recibida por Fernán-Gómez como lector de la obra original debiera ser transpuesta, realizada en una nueva materialidad, de la que puede dar precisa cuenta el fenómeno de la adaptación, de



la guionización. Pero al ser el guion una estructura de mediación, un estadio meramente coyuntural, su misma existencia es pensada, explícita o implícitamente, como transitoria, como reclamando su conversión final en nueva fuente de sensaciones, hecho solamente asegurado por su definitiva configuración cinematográfica.

A la hora de la verdad **EL MUNDO SIGUE**, película, es extremadamente fiel al texto original de Zunzunegui¹ al precio, nada paradójico, de someterlo a un buen número de operaciones de transformación que acaban dando como resultado la inscripción en el film de lo que podríamos denominar una “teoría de la adaptación en estado práctico”.

Así tenemos, en primer lugar, toda una tarea de poda y “eliminación de aspectos secundarios” que abarca tanto a situaciones como a personajes y entre los que citaría, sin ánimo de exhaustividad, la carrera teatral de *Luisita*, su boda con *Anselmo*, la carrera de autor dramático de *D. Andrés*² o la desaparición de la fauna humana que rodea a *Luisita* (los personajes de “*Ruedita*”, “*Roquita*” y sus amores y correrías).

En segundo lugar, Fernán-Gómez despliega una notable capacidad de “concentración”, lo mismo si se trata de la fábula propiamente dicha como de escenas concretas. Al primer caso se adscribirían la remisión fuera del film de la prehistoria de *Doña Elo* (Milagros Leal) o de los inicios de la relación entre *Faustino* (Fernando Fernán-Gómez) y *Elo* (Lina Canalejas) que la novela desarrolla con prolijidad. Al segundo, por ejemplo, la

1 Baste citar el caso paradigmático de los diálogos que se toman, literalmente, en un altísimo porcentaje de la novela.

2 Sustituida por una estupenda escena en la que *D. Andrés* (interpretado por Agustín González), que ejerce la crítica teatral en un periódico, es recriminado por su jefe por la dureza de su crítica a los pinitos dramáticos del hijo de un Consejero del medio. Escena que contiene esta memorable réplica: “*Fariña*, el de cine, va siempre a los estrenos con una gachí estupenda y todas las películas le parecen buenisimas”.



fusión, en una sola, de las dos charlas entre *Doña Elo* y *D. Andrés* que preceden a la visita de *Luisita* (Gemma Cuervo) a su madre, la notificación a los padres de haber acertado una quiniela de catorce resultados que se funde con una pelea entre las hermanas, la carrera de sirvienta de *Elo* (que en la novela hace de contrapunto a la teatral de *Luisita*), etc.

Notables son también las decisiones que conducen a aligerar (y reorientar) la carga moral del texto adaptado: de las citas (Fray Luis de Granada, Quevedo y Sartre) que abren cada una de las tres partes en las que se divide la novela de Zunzunegui, Fernán-Gómez solo retendrá, parcialmente, para inscribirla al inicio del film sobre el fondo de las pobres gentes que pululan por el barrio de Maravillas, la primera, de la que elegirá sus aspectos más negros (“*Verás maltratados los inocentes, perdonados los culpados, menospreciados los buenos ...*”). De la misma manera el largo exordio conclusivo de *D. Andrés* al contemplar el cuerpo destrozado de *Elo*, que en la novela ocupa toda la última página y constituye el lugar en el que el autor vasco evalúa los acontecimientos que ha relatado, será reducido en el film a un escueto “*¡Dios!, ¡Dios!, ¡Dios!*” que convierte lo que en el texto literario es imprecación redundante y dolorida en concisa blasfemia fílmica.

Pero también encontraremos operaciones dirigidas a valorizar dramáticamente ciertos aspectos o acciones que la novela despachaba demasiado rápidamente. El ejemplo más notable se encuentra en que las apenas tres páginas otorgadas por Zunzunegui al robo que *Faustino* perpetra en el bar en que trabaja, dan lugar a una larga secuencia que, sin dejar de ilustrar algunas de las acciones descritas en el texto de partida (cito a título de meros ejemplos: “*Buscó la luz y la dio. Los espejos le devolvieron su presencia inmediata y se dio miedo (...). Se aplicó la mano al pecho y pensó (...). Abrió la caja y echó mano a los fajos de billetes (...). Tomó una botella de coñac de la anaquelera y se pegó a morros dos chicotazos ...*”), aprovecha ciertas sugerencias (“*Si intento salir ahora me puede sor-*



prender algún vecino retrasado”) para construir una escena (el acoso del ascensor que “sube” a un *Faustino* aterrorizado) que encontrará cumplido acomodo en el interior de la estrategia espacial puesta a punto por la configuración textual del film³.

En las alteraciones que Fernán-Gómez realiza sobre el texto de Zunzunegui se encuentran, decíamos arriba, buena parte de las claves significativas a partir de las que el film toma forma. Adelantemos un paso más para sugerir que todas estas operaciones (a las que habrá que añadir el uso repetido de ciertos estilemas de los que el más notable es ese conjunto de rápidos zooms que, en la escena inicial sirven para seleccionar a los personajes y, en ciertos casos, para patetizar su situación) operan en la dirección de convertir lo que es, en su formulación novelesca inicial, un drama de corte naturalista, donde los componentes melodramáticos son subsumidos en el doble juego del casticismo del lenguaje y el “realismo” de los hechos descritos, en un texto cinematográfico en el que lo melodramático sobredetermina radicalmente el ser mismo de la obra.

El propio Fernán-Gómez ha demostrado ser muy consciente de este hecho al repetir, con muchos años de diferencia, la misma idea, progresivamente afirmada: “*Es un tanto esperpéntica, como **El extraño viaje**, pero no caricaturesca, sino realista (...). Es ‘casi’ un melodrama*” (1970); “*Yo quería hacer un melodrama puro*” (1984).

Quiero destacar que la adscripción genérica que hago del film en cuestión (por

³ Un notable aspecto de **EL MUNDO SIGUE** concierne a su organización de la topología del relato: el arriba del hogar familiar se opone al abajo del sótano en el que viven *Faustino* y *Elo* (y que prefigura su final, muerta una, encerrado en prisión el otro). A los trayectos ascendentes -metafóricos y reales- de *Luisita* (su mejora en la escala social, la readmisión en el hogar materno) le hacen eco los descendentes de *Elo* (ese encuentro soñado e imposible con *D. Andrés*, el final y definitivo arrojarse por la ventana).



otra parte, múltiples veces destacada) remite, sin lugar a dudas, a esa definición canónica del “melodrama” que lo asienta sobre el doble polo de la fuga del tiempo, concebida como herida irrestañable, y de la presencia de espacios y objetos en los que se metaforiza ese discurrir temporal. Siendo esto verdad, me parece que es posible rastrear fundamentos más sustanciales de la configuración melodramática, útiles de cara a arrojar luz sobre el funcionamiento textual del caso que nos ocupa: me refiero a los que insisten en que hablar de “melodrama” es hacerlo de “drama con música”. Corolario inmediato: como dice José Luis Téllez, la estructura melodramática es esencialmente musical.

Dos son los elementos musicales que **EL MUNDO SIGUE** explota de manera sobresaliente y los dos se encuentran en ese ápice del melodrama burgués que es la ópera. Estoy pensando en el *aria*, ese momento privilegiado en el que el discurrir mismo de los acontecimientos descritos parece detenerse en una especie de tiempo congelado, mientras que triunfa una palabra que parece enroscarse sobre sí misma. Estoy pensando, también, en el *leit-motiv*, en ese organismo musical capaz de reaparecer una y otra vez, en admirable combinación de identidad y diferencia, a lo largo de un texto, para volver a poner sobre la escena lo que parecía definitivamente expulsado de la misma, anunciar la inminente presencia de seres, objetos o situaciones o mostrar cómo la diversidad de las apariencias puede recubrir similitudes profundas.

¿Cómo negar la dimensión de “arias” a esos momentos en los que se combina en el relato fílmico el primer plano con el monólogo interior? Desaparición de la escena, del decorado, de toda referencia exterior para abocar al espectador a la intensidad casi insostenible de un mundo interior que se condensa en un rostro. Palabra, la del monólogo interior que ya no describe, generalmente, una realidad visible sino un puro nudo pasional.



El acorde de esa palabra exasperada y esa imagen estática desemboca en un momento privilegiado en el que el tiempo, ese actante básico del melodrama, parece hacerse olvidar.

Dos momentos memorables de **EL MUNDO SIGUE**: las dos escenas en las que *Luisita* se desmaquilla “en primer plano”. En la primera, tras poner en el *pick-up* ese disco del que brotará la rumba que marca con su peculiar cadencia musical todo el film, *Luisita* se recriminará, primero, su particular incapacidad para conseguir un hombre que se case con ella, afirmará, después, su decisión inequívoca de llevar adelante la parodia de embarazo que le apartará definitivamente de su enamorado *Rafa* (“*Iremos hasta el fin. Le diremos que me dé dinero para que a tiempo me lo hagan desaparecer*”). En la segunda, nuevamente sola ante el espejo, la violencia de la acción (parece querer arrancarse la piel con la vehemencia de sus gestos) se acompañará de una patética explosión de odio hacia su hermana *Elo* con la que acaba de mantener, en la escena anterior, una virulenta discusión (“*No pararé hasta matarte ...*”). Es imposible no caer en la cuenta de que, como en las grandes óperas románticas, el personaje, cara a cara con el espectador, expone sus tormentas interiores y adelanta, sin saberlo, el final trágico que espera a los protagonistas del melodrama.

La homologación entre fragmentos fílmicos y “arias” operísticas puede esclarecerse un poco más si recordamos que, en el mundo de la composición musical, siempre han existido estructuras canónicas y tipologías constructivas que permanecían, a modo de vacíos moldes, a la disposición de cualquier autor que podía, de esta manera, insertar su discurso en un esquema preestablecido y, por tanto, automáticamente reconocible por el oyente habitual.



Si tomamos como ejemplo los tres *flashbacks* que constituyen las incursiones del pasado histórico en el cuerpo del relato fílmico, podremos encontrar paradigmas homologables con relativa facilidad entre determinados momentos del relato y ciertas fórmulas estereotipadas del drama musical.

¿Es, por ejemplo, impertinente calificar de *aria di sonno* a esas imágenes que ilustran los pensamientos de *Elo*, rememorando su triunfo como “miss” de su barrio? En un solo plano que combina panorámica y *travelling* hacia adelante, la cámara recorrerá las bombillas que iluminan la verbena para descubrir ese modesto tablado de las Maravillas sobre el que ha tenido lugar el concurso de belleza, y terminar aislando, en primer plano, el rostro iluminado de Lina Canalejas sumergida en el puro placer del instante. Pero antes de que el “aria” se cierre en su dimensión visual, la realidad hará su aparición en la banda sonora. La *voice over* de *Elo*, de la *Elo* que ha visto sus ilusiones fatalmente clausuradas, nos devolverá a la exasperante cotidianeidad hecha de callados rencores y grandes privaciones: “No me opongo a que llenes de cuando en cuando una quiniela. Pero aquí estoy yo, ¿me oyes?”. Patética llamada de un cuerpo rabiosamente físico que ha sido dejado de lado por el señuelo de lo esencialmente inmaterial, de ese dinero que se mostrará esquivo si se desea adquirirlo mediante el trabajo: sólo cuando es comprendido en su estricta dimensión de cambio (la prostitución de *Luisita*) o reclamado mediante el azar (quinielas, lotería, rifas: las tres estaciones del particular Gólgota de *Elo* en su regreso a casa con las sobras que servirán de merienda a sus hijos) podrá advenir ese auténtico Espíritu Santo negro.



El tercer *flashback*, en el que a partir de un encuentro entre *Don Andrés* y *Elo*, el dramaturgo fracasado, se convocan las imágenes mentales de un no se sabe si real o imaginario intento de relación entre los dos, se presenta como una auténtica *aria cantabile*. Su tono melancólico y la vaselina con que se aman los fotogramas nos transportan a un mundo, a la vez dulce y triste, en el que priman los ornamentos y las *appoggiature*. Concebido como temporal espacio de la consolación, la trasposición al presente de los gestos que en él se esbozan (esas manos de *Andrés* que buscan las de *Elo*) revelará inmediatamente su inutilidad. Ni el pasado ni el presente permiten ninguna posibilidad de fuga.

Si he dejado para el final el segundo de los *flashbacks* es por un hecho fácilmente comprensible. Se trata de un auténtico *morceau de bravoure*, de uno de esos momentos en los que emergen en un film buena parte de sus determinaciones estilísticas mediante un prodigioso ejercicio de condensación. Argumentalmente organizada en torno a la readmisión de *Luisita* en su antiguo hogar, abandonado para lanzarse a lo que *Doña Elo* había definido, apenas unos instantes antes, como “*la vida ancha*”, esta secuencia combina, en poco más de un minuto de duración, veintisiete planos, de los que veintitrés se suceden en apenas treinta y cinco segundos. Planos que además pertenecen a cinco series diferentes que se entrecruzan en una estructura fugada que convierte a la escena en una auténtica *aria di agilità* susceptible de permitir la exhibición de las habilidades del narrador cinematográfico en un puro ejercicio de virtuosismo. De un lado, *Luisita*, alternativamente mujer o niña, subiendo las escaleras de su antigua casa; de otro, imágenes



de sus padres ubicadas en un pasado quizás utópico, quizás real (*Agapito* -interpretado por Francisco Pierrá- podando sus macetas, *Doña Elo* cocinando), rememoraciones de la infancia y adolescencia de la hija pródiga (enfermedades, juegos, Primera Comunión, primeros besos infantiles) y, por fin, la visualización de una serie de objetos en los que se sintetiza el pasado perdido (un osito, un parchís, unas maletas, un cuadro).⁵

No conviene llamarse a engaño sobre el hecho de que, en cierto sentido, pese a sus diferencias -o, precisamente por ello- los tres *flashbacks* no son sino expresiones particulares de una misma capacidad expresiva: una única voz que adopta el disfraz de

4 Todas las imágenes de esta serie aparecerán provistas de un fuerte gesto enunciativo: la inscripción de un rápido -¿violento?- zoom hacia adelante, similar al que hacía su aparición en la secuencia inicial. De esta manera se pone en escena la fuerza del deseo de Luisita que, por un momento, se dirige hacia el pasado, es decir hacia lo irrecuperable.

5 "(...) El montaje de ese episodio es muy moderno, innovador. En otra secuencia célebre, la pelea entre las hermanas, por ejemplo, la cámara aparece al acecho de un enfrentamiento entre gatas, con cortes de plano prácticamente iguales al anterior, que no buscan mostrar nada diferente al anterior, sino que buscan martillar entre las hermanas. Fernando manifestó en más de una ocasión que la crispación no solo buscaba expresarla a través del qué cuenta, sino también del cómo lo cuenta, con esos zooms, con esos movimientos de cámara que atosigan a los personajes, o con esos cortes bruscos de montaje. Y daba indicaciones de montaje para que la película resultara crispada, molesta de ver... Y eso... a pesar de la censura... (...)" Rosa M. Salgado



todas las voces, un narrador que parece ceder la palabra a unos personajes a los que, sin embargo, moldea a su real saber y entender.

En cualquier caso, la adopción por el film de la figura del “aria” para investir algunos de sus momentos privilegiados tiene por finalidad proceder al reforzamiento, en el nivel sustancial de sus dispositivos retóricos, de una adscripción (al género melodramático) que aun siendo evidente en sus puras elecciones temáticas se quiere marcar también en las elecciones *estrictamente* formales. De esta manera se consigue una notable homologación entre los niveles del contenido narrativo y de la forma expresiva, embebiendo la globalidad del discurso en una determinación común.

¿Ocurre otro tanto con el *leit-motiv*, la otra figura musical identificada en el tejido retórico-textual de **EL MUNDO SIGUE**? La respuesta deberá ser, lo veremos inmediatamente, algo más matizada.

Sin duda, la aparición repetida de una rumba a lo largo de las distintas secuencias de la película permite establecer su función conductora con claridad, tanto más cuanto que el film renuncia a toda música extradiegética, justificando siempre las fuentes sonoras utilizadas, y que no existe otra u otras frases o fragmentos musicales que reaparezcan sistemáticamente a lo largo del mismo.

Veamos en qué momentos hace su aparición esta rumba siguiendo el orden en que el hipotético espectador entra en relación con ella. En primer lugar, como música *over*, superpuesta al enigmático plano inicial que muestra el volante y el salpicadero de lo que en las décadas de los cincuenta y sesenta se conocía con el nombre de “haiga”. El hecho de

que este plano sea el que abre el discurso fílmico instala una indefinición inicial en relación al estatuto diegético o no diegético de la música que oímos.

Por el contrario su segunda aparición, acompañando el primer monólogo interior de *Luisita* del que ya nos hemos ocupado más arriba, ancla con claridad su vinculación con el mundo ficcional descrito.

Volvemos a la calculada ambigüedad en su tercera aparición, sonando como fondo musical en el bar en el momento en que *Faustino* descubre que ha acertado la ansiada quiniela de catorce resultados.

Será la cuarta y penúltima inserción de la rumba en el tejido fílmico la que permita establecer, con toda precisión, su función significativa. En la penúltima escena de la película, *Luisita* monta en su lujoso coche con intención de desplazarse a visitar a sus padres. Tras regocijarse por su desahogada posición (ha conseguido, por fin, casarse con *Anselmo*, industrial cargado de millones) y espetar un brutal “¡Que se mueran los pobres!”⁶, solicitará a su chófer que encienda la radio del espectacular automóvil. Inmediatamente brotarán de aquella los acordes, entre irónicos y ominosos, de una rumba que ya hemos frecuentado en momentos anteriores del relato. Acordes que, a todo volumen, acompañarán la triunfal entrada de *Luisita* en esa Plaza del Dos de Mayo que había abandonado años antes de tapadillo. Inmediatamente después asistiremos al suicidio de *Elo*, que se arrojará por el balcón⁷, incapaz de resistir la confrontación entre su situación de penuria (“*La moralidad conduce a la muerte*”) y el éxito de su hermana (“...y el pecado a la gloria terrenal”).

¿Cómo sorprenderse de que el film se cierre, mientras el cuerpo destrozado de *Elo* descansa sobre el automóvil, con un brutal zoom sobre el salpicadero del “haiga” de *Luisita*, zoom que recompone la imagen que abría la película, mientras la banda sonora se ve ocupada, ahora ya definitivamente, por la famosa rumba?

Si recapitulamos por un instante observaremos que todo el film aparece ahora organizado en un gigantesco *flashback*, en una estructura circular que se cierra inexorable en torno a los personajes. Y comprenderemos mejor que esa rumba que ha atravesado toda la película modula con sus apariciones la presencia del destino. Presencia que antes hemos denominado ominosa ya que homologa muerte y dinero, a través de su vinculación con los catorce resultados, de un lado, y con *Luisita* (auténtico ángel de la muerte), de otro.

Pero que es, al mismo tiempo, profundamente irónica. ¿Cómo calificar si no la elección de un ritmo festivo para hacer del mismo el hilo conductor de todas las desgra-

6 La última secuencia responderá a las intenciones, que ahora se manifiestan por segunda vez, de *Luisita* (recordemos la ya citada imprecación referida a su hermana: “*No pararé hasta matarte!*”): *Elo* al suicidarse irá a caer sobre el coche de su hermana.

7 Como en el caso anterior el film nos había preparado para este suceso con ese momento en el que una *Elo* desechada arroja por ese mismo balcón la ropa que *Luisita* había regalado a uno de sus hijos.



cias, de todos los pesares?

Y aquí retornamos a la reserva manifestada al principio de este apartado. Es en este gesto irónico, en la distancia que instaura con respecto a los hechos descritos donde puede rastrearse la ambivalencia final de la elección de género realizada por Fernán-Gómez. Si una buena parte de los elementos movilizados por el film apuntan, en distintos niveles de profundidad, en la dirección del melodrama, otros como el aquí descrito lo conducen hacia territorios diferentes. Definitivamente híbrido en sus elecciones significativas, el melodrama, que tomaba como punto de partida la profundización y la exacerbación de toda una serie de elementos constitutivos del drama de corte naturalista, termina orientándose, mediante la inserción de una mirada y un juicio moral irónico sobre los acontecimientos, hacia terrenos colindantes con los frecuentados por Carlos Arniches, Edgar Neville o Enrique Jardiel Poncela. Lo que ya permite intuir que estamos ante un caso ejemplar de recuperación y cruzamiento de la variopinta y riquísima tradición hispana en la que conviven, mal que bien, lo trágico y lo grotesco, lo dramático y lo cómico (...).

Texto (extractos):

Santos Zunzunegui, "Vida corta, querer escaso, o los felices sesenta según Fernando Fernán-Gómez", 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.







VIERNES 25

21h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

EL EXTRAÑO VIAJE (1964) España 98 min.

Director.- Fernando Fernán-Gómez. **Argumento.-** Manuel Ruiz-Castillo, Pedro Beltrán y Luis García Berlanga. **Guión.-** Pedro Beltrán. **Fotografía.-** José Aguayo (B/N - 1.66:1). **Montaje.-** Rosa M. Salgado. **Música.-** Cristóbal Halffter. **Canciones.-** “El reloj” de Roberto Cantoral; “De Madrid y de Sevilla”, “Especial Bugui”, “Baile en el casino” y “Galli-Galli” de Juanito Sánchez; fragmentos de las zarzuelas “El huésped del sevillano” de Jacinto Guerrero y “La canción del olvido” de José Serrano. **Productor.-** José López Moreno y Francisco Molero. **Producción.-** Ízaro Films - Pro-Artis Ibérica. **Intérpretes.-** Carlos Larrañaga (*Fernando*), Tota Alba (*Ignacia Vidal*), Lina Canalejas (*Beatriz*), Rafaela Aparicio (*Paquita Vidal*), Jesús Franco (*Venancio Vidal*), Luis Marín (*músico*), María Luisa Ponte (*mercera*), Sara Lezana (*Angelines*), Joaquín Roa, Xan das Bolas, Goyo Lebrero, Julio Santiago, Carola Fernán-Gómez, Rafael Alcantara. **Estreno.-** (España) septiembre 1969.



versión original en español

*Película nº 9 de la filmografía de Fernando Fernán-Gómez
(de 30 películas como director)*

*Música de sala:
“Just a few” (1951-1956)
Shorty Rogers*



(...) En **EL EXTRAÑO VIAJE** hay un gag sensacional: cuando bailan y no se oye ninguna música porque están bailando con auriculares que solo escuchan ellos. (...) La historia original era más cerrada, no aparecía el romance entre el músico y la modista, se limitaba a narrar un crimen inspirado en un hecho real, 'El crimen de Mazarrón': En la playa de Mazarrón en Murcia, aparecieron los cadáveres de dos hermanos y junto a ellos unas copas con restos de veneno. Luego, en un pueblo de Navarra, apareció el cadáver de un tercer hermano. El crimen no llegó a resolverse. Entonces me inventé la historia de una mujer que dominaba a su hermano y a su hermana. Éstos, hartos ya de su dominación y en combinación con un tercero, la asesinan y huyen con el dinero que se había obtenido con la venta de unas tierras. Mientras esperan una barca en la playa para salir del país, el cómplice los envenena. (...) La idea surgió cuando comentábamos el crimen en una de las tertulias del café Gijón. Yo dije que sabía lo que había pasado y conté la historia. Uno de los presentes, no me acuerdo quién, me pidió que le escribiera una sinopsis y así lo hice. Al cabo de dos años, Fernán-Gómez y Pedro Beltrán me dijeron que había un productor interesado en hacer la película con Fernán-Gómez como director y me preguntaron si quería participar en el guión, pero entonces estaba con otro proyecto, así que decidieron llevar a cabo la película respetando en los créditos la paternidad de la idea (...).

Luis García Berlanga

(...) Un día estaba con Berlanga y otros amigos, en el café Gijón, hablando de los crímenes que publicaba 'El Caso', y comentábamos 'El crimen de Mazarrón'. Berlanga dijo entonces: 'Yo creo que a la hermana mayor la mataron y luego la enterraron en el pueblo. Y, para huir, el cómplice se disfrazó de mujer con las ropas de la víctima'. Yo le

dije: 'Luis, ahí hay una película'. Él no se lo creyó. Pero Ruiz- Castillo y yo escribimos una sinopsis que llevamos a Impala con opción de compra a seis meses. El tiempo pasó y fui a recogerlo. A recogerlo y a hablar con Paco Molero, quien finalmente se interesó por la historia. Obtuve el adelanto para escribir el guion que, una vez terminado, presente a Fernán-Gómez. Lo examinó y aceptó dirigirlo. Tengo que decir que lo que sigue expresa muy bien cómo es Fernán-Gómez: aunque él era el director, contó conmigo para escoger las localizaciones, ya que consideraba, generosamente, que el autor de la historia era yo. Es una persona respetuosa con el trabajo ajeno (...).

Pedro Beltrán

Texto (extractos):

Carlos Cañequé y Maite Grau, ¡Bienvenido, Mr. Berlanga!, col. DestinoLibro, volumen 341, ed. Destino, 1993.

(...) Hay una película maravillosa de Fernando, **EL EXTRAÑO VIAJE**, que a mí me tiene fascinada, con la que yo disfruté mucho montándola. Se iban rodando las secuencias y yo iba montando paralelamente al rodaje, entonces resulta que yo veía por el guion que quedaba muy poco material, entonces le digo: 'Fernando, creo que va a quedar corta la película', a lo que él me respondió: 'No, no se queda corta, está exacta, porque yo antes de hacer el rodaje mido todo. Incluso si hay un pasillo, mido su longitud en pasos'. Era una cosa impresionante. El proceso estaba medisísimo y yo me limitaba a cumplir férreas instrucciones (...) Ya sé que se dice que su dirección de actores era muy liviana (...) y que deja amplio margen de trabajo a los directores de fotografía -siempre tras una descripción inicial de lo que pretendía. Pero ese plano aparentemente destartalado y nevilleiano no hacía ascos a las mediciones y controles más exhaustivos, que llegaban en ocasiones al dibujo de caseros story boards (...).

Rosa M. Salgado

Texto (extractos):

José Luis Castro de Paz y otros, "Entrevista a Rosa M. Salgado", en Ralf Junkerjürgen y Cristina Alonso-Villa (ed.), **El mundo sigue de Fernando Fernán Gómez. Redescubrimiento de un clásico**, ed. Peter Lang, 2017.

(...) Mi comentario sobre esta película podría ser continuación de las páginas que he dedicado a mis bodas de plata con el oficio. Un folletinista del siglo pasado comenzaría diciendo: 'Dejamos a nuestro héroe en la más absoluta ruina...'. Quitado lo de héroe, esa era mi situación a principios de 1964, el año en que se rodó **EL EXTRAÑO VIAJE**, si por ruina entendemos no tener dinero de bolsillo ni del otro, ni contratos a la vista, aunque la ruina no fuera perceptible desde el exterior gracias al grado de conservación



de mis trajes y al crédito en las tiendas del barrio conseguido por el mayordomo Paco. Mi carrera como actor de cine en aquellos años era declinante. En 1964 no tuve ni una sola oferta de trabajo como actor. (...) Pues bien, aquel año se produjeron varios milagros, aunque no todos cinematográficos. El poeta José Miguel Velloso me encargó grabar una serie de discos de poesía para la editorial Aguilar. Algo que no había hecho nunca. Conchita Montes me solicitó para que dirigiera una comedia. El empresario Justo Alonso para que dirigiese otra. La productora Estela Films, sin que importara nada que mi película anterior, **El mundo sigue**, no hubiera conseguido estrenarse, me encargó dirigir **Los Palomos**, por mediación de José María Rodríguez -colaborador mío en otras ocasiones y una de las escasas personas que confiaban en mí como director-, una película de Gracita Morales y José Luis López Vázquez; y otra productora de reciente creación, Impala, que dirigiese un guión de Pedro Beltrán que se titulaba provisionalmente **EL EXTRAÑO VIAJE**. Con esta serie de sucesivos milagros se salvó, y bastante bien, el año.

Antes que el guion, leí de **EL EXTRAÑO VIAJE** una sinopsis original de Manuel Ruiz-Castillo y Pedro Beltrán, sobre una idea de Berlanga. En realidad, la idea de Berlanga no era una idea cinematográfica; quiero decir que no pensaba llevarla al cine, ni se le ocurrió que pudiera servir de base a una película. Berlanga tenía como entretenimiento especular sobre crímenes misteriosos y hallarles, más bien inventarles, una solución. Por aquellos tiempos se había cometido un doble asesinato del que se habló muchísimo y al que se denominó 'El crimen de Mazarrón' (...).

El misterio de este doble asesinato no se aclaró nunca, o si se aclaró no se divulgó su solución. Berlanga inventó una y ese invento le pareció al guionista Beltrán

muy buena materia para escribir un guión. Quiero con esto aclarar que en la película no se cuenta el crimen de Mazarrón, sino la solución que la imaginación de Berlanga le puso, y todos los pormenores, los personajes, el ambiente, las situaciones que añadió la imaginación de Beltrán y que, desde luego, no están extraídos de los archivos policiales, sino que se los sacó de su cabeza.

Apartándose, prescindiendo de lo que podía ser la verdad, consiguió una mezcla bastante insólita. Uno de los ingredientes de esta mezcla era el misterio, el terror. Otro ingrediente era el ambiente rural, de pueblo, pero no de los Balcanes, sino nuestro, de aquí cerca. Otro ingrediente, muy importante, era el erotismo, pero también un erotismo nuestro. Y el último, la guinda, podríamos decir, era un poquito de zarzuela. La mezcla no sólo era desusada, sino que podía resultar explosiva (...).

(...) Yo la única condición que puse es que fuera en color. Es una manía mía que yo tenía en aquella época. En este caso esa manía no era tan firme como en **Solo para hombres**. Yo traté de convencer a las dos o tres personas con las que hablé de que el hecho de que el tema fuera de terror y que ocurriera casi siempre de noche no tenía nada que ver con que fuera en blanco y negro o con que fuera en color, y que el blanco y negro tenía el inconveniente de que no podía dar color, mientras que el color tenía la ventaja de que podía dar blanco y negro. Todo esto no fue aceptado. Aquella productora acababa de hacer una película en color, **La niña de luto**, de Summers, y se me explicó que aquella se había hecho en color porque como el tema era la niña de luto, para que se notara el luto tenía que ser en color y que como en la nuestra no se daba esa circunstancia no había motivo ninguno para hacerla en color. Yo lo que pensaba es que en aquel momento las películas en blanco y negro españolas ya empezaban a tener una comercialización mucho más difícil que las películas en color. Y por eso quería yo que aquella, aunque fuera de terror y nocturna, fuera en color. Pero en fin, no se me hizo caso. En lo demás se me hizo caso en todo, me parece recordar ahora. Estuvimos muy de acuerdo en el reparto y no recuerdo que hubiera ningún inconveniente durante la realización. También insistí en la elección de Aguayo como operador, porque confiaba muchísimo en él y también en la elección definitiva de los actores, aunque antes hubiera conversaciones sobre otros (...).

(...) Habiéndose apartado tanto de la posible verdad de los hechos, estaba claro que la película no debía titularse 'El crimen de Mazarrón', ni debía mencionarse en ella dicha playa, ni ningún pueblo de la zona. Por eso se recurrió al título provisional de **EL EXTRAÑO VIAJE**, que siempre se consideró solamente un título provisional, un título de trabajo, que a nadie nos parecía adecuado para la explotación. Alguien de la productora se obstinó en que el título definitivo fuera 'El crimen de Mazarrón', porque era muy comercial; y en contra de nuestra opinión, así se tituló la primera copia.

Pero entonces el Ministerio de Información, que se ocupaba del cine, era también Ministerio de Turismo y como en la playa de Mazarrón una urbanizadora había empezado a construir, prohibieron el título, porque si una película se llamaba 'el crimen de Mazarrón', el turismo no querría acudir. Diez años después, y por otros motivos, estuve

en Mazarrón, y a pesar de la prohibición del título, seguía sin acudir el turismo (...).

(...) La mayor parte de la película se rodó en el pueblo de Loeches (...) Se eligió Loeches porque resultaba muy adecuado para las peripecias de la historia. Sobre todo, la plaza, donde vive la familia rica de la película. Desde los balcones de la casa se veía pasear a la gente por la plaza y desde el ayuntamiento se veía la casa. Esto era muy útil para algunas secuencias. No nos equivocamos en la elección, porque el trabajo marchó como queríamos y todo el mundo nos acogió muy bien, nos perdonó las molestias y colaboró con nosotros (...).

(...) Hay un desequilibrio entre la primera parte y la segunda, entendiendo como la primera parte los dos tercios de la película y la segunda parte, un tercio. Pero las escenas más brillantes están en el último tercio. Así que en cuanto a la estructura (...) las escenas del asesinato en la playa y las escenas del hombre vestido de mujer, están en la segunda parte y creo que esas escenas son suficientes para remediar el desequilibrio éste. Ahora, todo esto que yo digo tendría que estar avalado sobre que la película hubiera sido un éxito. Pero como la película ni ha ido bien, ni mal, ni se ha estrenado ni nada, pues tengo que dar la razón al que encuentre en la película cualquier defecto, el que sea (...).

(...) A efectos de censura y de clasificación hubo que volver a poner a la película el título provisional de **EL EXTRAÑO VIAJE**, hasta que se nos ocurriera otro más comercial, y como a partir de ese momento dejó de importarle a todo el mundo la película y el título, con ése se quedó para siempre.

Porque aquella película se quedó olvidada en los anaqueles de la distribuidora, que era también productora asociada, y no volvió a aparecer hasta seis años después, momento en que, sin anunciarse, se exhibió en un cine de barriada como complemento en un programa doble de una película americana del Oeste.

Pero el cine tiene unos jóvenes enamorados que se consideran obligados a conocer hasta el último rincón del objeto de su amor. Uno de ellos, el cronista y también investigador cinematográfico Jesús García de Dueñas -hoy director- se acercó al cine de barriada al enterarse de que allí se proyectaba una película española para él desconocida. Y publicó una nota en la revista 'Triunfo' con un bello título que aún recuerdo, sin necesidad de recurrir a la documentación: 'El extraño viaje del señor Fernán-Gómez. Cuando ya no se tiene la vida por delante'. No recuerdo, en cambio, el contenido de la nota, pero sí que era elogiosa y melancólica.

La revista 'Triunfo' era entonces el oráculo de muchísimos -entre los que me incluyo-, y la crítica joven, el público de cineclubs, los del underground, acudieron al cine de barriada. Aparecieron críticas de Enrique Brasó, Manuel Marinero, Miguel Marías... descubriendo valores en la película. Incluso los de otras generaciones, como Julián Marías y Alfonso Sánchez, la recomendaron desde sus columnas. El público normal no hizo ningún caso de las recomendaciones, pero como consecuencia de todo ello, la película, seis años después de realizada, obtuvo el premio del Círculo de Escritores Cinematográficos,



y yo, al entablar contacto con algunos de los jóvenes críticos que la descubrieron, obtuve otro: el nacimiento de nuevas amistades.

El extraño viaje, en contra de lo que se ha supuesto y publicado a veces en las revistas especializadas, tuvo solo pequeños problemas con los censores. Se limitaron a dar uno o dos cortes estúpidos para justificar su sueldo y seguir fieles a su carácter. Si no se estrenó nunca fue por decisión del distribuidor, que habiendo aceptado el guion, consideró la película improyectable. A mí no me sorprendió esta decisión, dados los criterios habituales. Siempre sospeché que a algún empleado de la casa que debía haber leído el guion le pilló en un momento de pereza o rellenando las quinielas, y sin leerlo, dijo que no estaba mal. Por otro lado, la dificultad, la imposibilidad de estrenar era bastante lógica. Ya he dicho que el hecho de que existiera cine español me parecía un milagro, o el producto de una serie de milagros. La competencia era y es durísima. El año 1964 arrancó nada menos que con una divertidísima película de Marilyn Monroe dirigida por el maestro Billy Wilder, *La tentación vive arriba*. También se estrenó *La escapada*, con Vittorio Gassman y Jean-Louis Trintignant, una de las mejores películas del último neorrealismo italiano. Y, por encima de todas ellas, acababa de abrir el año cinematográfico nada menos que *El gatopardo*, quizás la obra cumbre de Luchino Visconti, según la novela de Lampedusa (...).

(...) Considero la película un gran éxito. *El mundo sigue* y *EL EXTRAÑO VIAJE* las apunto en mi autobiografía personalísima, de antes de dormirme todas las noches,



como dos grandes éxitos. Dicen: 'Mire usted, es que no la ha visto nadie en Santander'. Y yo digo: 'Mire usted, qué quiere que yo le haga, yo no tengo la culpa'. Pero yo estoy contentísimo con la aceptación que han tenido estas películas. Más con la que ha tenido **EL EXTRAÑO VIAJE**. Porque la aceptación que ha tenido **EL EXTRAÑO VIAJE** a estos niveles minoritarios y de crítica es más unánime que la que ha tenido **El mundo sigue**. Pero yo desde luego las considero dos éxitos. No las considero dos fracasos aunque hayan obtenido muy poca afluencia de público. Pero yo no estoy decepcionado, no digo arrepentido, de haberlas hecho, sino decepcionado del resultado que han tenido. Y creo que, en lo que yo quería hacer y en lo que Pedro Beltrán quería hacer, hemos sido comprendidos y eso ya es suficiente (...).

(...) Es difícil acertar con el gusto del público. Ardua labor la de productores, distribuidores y exhibidores. Por eso, por comprender lo intrincado de su labor, no guardo rencor a aquellos empleados y jefes que se olvidaron de **EL EXTRAÑO VIAJE**, sino que les estoy profundamente agradecido por el error que tuvieron al cabo de seis años al sacarla de los anaqueles y enviarla de complemento a aquel cine de barrio (...).

(...) No cabe ninguna duda de que estas dos películas a mí no me han servido para nada, pero es lógico que no me sirvieran porque fueron no éxitos, sino éxitos de las catacumbas. **El extraño viaje** tuvo el premio cuatro años después. Se estrenó cuatro años después, y claro, es muy raro en nuestro mundo que haya un productor que diga:



'Mira, como le han dado el premio le voy a dar para que dirija él lo que quiera'. No, eso no. Para eso fueron inútiles las dos. No digamos la otra que no ha tenido ningún premio ni nada, sino lo que ha tenido es una repercusión lenta de Cineclubs, de universidades, de cosas de éstas. Nada. Eso no sirve más que para que se sepa que yo soy un director de cierto prestigio. Pero como no se sabe lo que significa la palabra 'cierto' ni la palabra 'prestigio', pues no tiene nada que ver. Ahora, eso no es una cosa exclusiva de mi caso, sino que es una cosa muy generalizada en nuestro país y supongo que en otros países también. (...) Puede haber en España casos excepcionales, como puede ser actualmente Almodóvar, que su segunda o tercera película le han servido para hacer la cuarta y la quinta, y la cuarta y la quinta le han servido para hacer la sexta y la séptima, pero esto es excepcionalísimo. No sé en los demás países. En España no tiene ninguna relación el que una película vaya bien o vaya mal, con que sirva para hacer la siguiente. No en mi caso, sino en ningún caso. No sirve. No tiene nada que ver en el caso de los directores. En el caso de los actores tendríamos que analizarlo aparte y el resultado casi sería el mismo. (...) A mí en aquella época se me encargó que dirigiera otras películas. Esas otras películas que se me encargó que dirigiera, no fue porque hubiera hecho éstas, sino por otras razones. Por decir: este señor sabe dirigir a los actores, este señor parece que de la técnica sabe poco más menos lo mismo que de lo otro, pero no por estas películas (...).

Fernando Fernán-Gómez



Texto (extractos):

Fernando Fernán-Gómez, **El tiempo amarillo. Memorias 1943-1987**, vol. 2º, Debate, 1990.
Jesús Angulo y Francisco Llinás, “Entrevista con Fernando Fernán-Gómez”, 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.

(...) En el librito “Huellas de luz”, Julio Pérez Perucha anota que uno de los muchos puntos de interés de nuestro cine transita “*el atractivo cruce de excepción y norma*”. **EL EXTRAÑO VIAJE** está impregnado de esa tensión. Cabe convocar al propósito de este singular y feroz film conceptos como la astracanada, el sainete y, especialmente, el esperpento¹. Como bien dice Pedro Salinas, “*el esperpento es más que un género, es más que un estilo y una técnica: es una nueva visión de la realidad*”; de una realidad descrita a través de una lente deformante, pero avalada por una apuesta estética de estirpe clasicista,

¹ Sin descuidar el módulo de la zarzuela (no olvidemos que *Fernando* se rebaja a lo más ínfimo -para él- con tal de obtener dinero y triunfar como cantante zarzuelero) en su declinación de parodia irrisoria, a partir de la implantación de un específico elenco de personajes arquetípicos como el dúo cómico o el coro de chismosas. Querencia zarzuelera muy del gusto de Pedro Beltrán, como se desprende de ¡**Bruja, más que bruja!** (1976), melo zarzuelero del subdesarrollo, montaraz en la parodia, exacerbado su carácter de representación, verbalmente virulento y visualmente estupefaciente, que pone a caldo la rampante tradición negra española. Y ello sin olvidar el rol de la zarzuela en **La venganza de Don Mendo**.

que agudiza sus taras y sus defectos.

Apartándose de sus mejores logros, hasta entonces circunscritos a la comedia urbana, Fernando Fernán-Gómez opta en esta ocasión por el ambiente rural opresivo y represivo. El film se sustenta en un dispositivo policial basculante entre los clichés del cine de terror y las esencias de lo bufo, en su proposición de la historia de tres hermanos solterones, *Ignacia* (Tota Alba), *Venancio* (Jesús Franco) y *Paquita* (Rafaela Aparicio), prisioneros de sus obsesiones. Con la llegada de *Fernando* (Carlos Larrañaga), cantante de una orquestina, que prontamente se hace amante de *Ignacia*, al tiempo que pela la pava con *Beatriz* (Lina Canalejas), dependienta de la mercería “La Parisién”, explota la trama. Disponemos de un fratricidio, de un cadáver en una tinaja que da gusto al vino, de un viaje a ninguna parte emprendido por los jubilados hermanos *Vidal* tras su acto de transgresión, que perecen estúpidamente envenenados, y de una conclusión aterradora, focalizada en el plano final de la destrozada *Beatriz*, que ve rotas sus ilusiones tras el apresamiento de *Fernando*.

EL EXTRAÑO VIAJE revela la mugre y la rutina, documenta la caspa y lo cutre, retrata un mundillo de mentiras y secretos, de una severa fachada tras la cual prevalecen las ambiciones más rancias, los deseos más celosamente ocultados. Es un mundo decididamente marginal, residual, cuyos personajes (perdedores del amor y de la vida y de los sueños) carecen de salidas, si no es la muerte, la cárcel, la desesperación (de la soledad) o la prostitución (caso de *Angelines* -Sara Lezana-). Su caldo de cultivo es la represión, impostada en la frustración sexual, presente en el erotismo soterrado que pespuntea toda la historia. Un aire malsano se percibe en el caserón de los *Vidal* o en las relaciones vagamente incestuosas de *Venancio* y *Paquita* (durmiendo en la misma habitación bajo el avieso aviso del mural: “*deja la lujuria un mes y ella te dejará tres*”), sin olvidar la maledicencia de las comadres (“*Lo que puede el vicio*” es su lema de cabecera). Recuérdese asimismo la turbia sensualidad de los contactos de *Ignacia* y *Fernando* (incluido el genial pase de modelos de éste ante aquélla); el twist inicial de *Angelines* ante los libidinosos lugareños; o la agravada capacidad voyeurística de éstos, etc. En este retablo de *freaks* destacan sobremanera los glotones e infantiloides *Venancio* y *Paquita*. Una familia nada cristiana, como diría el meapilas *Rodolfo* de **El mundo sigue**, donde los “vicios” se acumulan con la misma rapidez que *Venancio* devora bombones. Como en los mejores personajes de Fernán-Gómez, la imperiosidad por conseguir dinero aboca a la prostitución (no sólo moral), a la servidumbre o al crimen. Todo está en venta en el cine de Fernán-Gómez. Y **EL EXTRAÑO VIAJE** lo refrenda. Un film que es una de las cimas del esperpento cinematográfico, dotado de un recio humor negro, que respira desesperanza por todos sus poros, que efectúa un retrato feroz y atroz de la sociedad española y una de las obras cumbre de la filmografía del cineasta y del cine español fuera de clasificaciones (...).

Texto (extractos):

Rafel Miret, “Los años 60: El extraño viaje”, en especial “100 años de cine español”, rev. Dirigido, julio 1996.

(...) ¿Cómo se sitúa, en relación con lo expuesto respecto a **El mundo sigue**, el trabajo significativo desplegado por Fernán-Gómez en **EL EXTRAÑO VIAJE** apenas un año después (...) a partir de un guión original firmado por Pedro Beltrán, que toma como célula inicial una idea del mismo Beltrán, Manuel Ruiz-Castillo y Luis García Berlanga y que se reclama, más bien, de la caricatura y el esperpento? (...).

(...) Al aclimatar para la pantalla un texto de Zunzunegui, inscrito en una tradición literaria bien identificada, la tarea adaptadora de Fernán-Gómez había buscado subvertir y desplazar el eje sustentador del texto, pero sin perder nunca de vista ese realismo del que, una y otra vez, se reclamaba. En otras palabras, **El mundo sigue** film es un avatar surgido de “El mundo sigue” novela, con el que puede ser confrontado, comparado y puesto en relación. Y más allá de toda retórica declaración de independencia entre ambos textos, permanece el hecho de que ambos se miran entre sí, aunque sea con la mediación de espejos deformantes. Y el que el naturalismo es un punto de partida que no permite cualquier punto de destino.

Como en el caso de **EL EXTRAÑO VIAJE** no existe -al menos para el público potencial de la película- un texto al que superponer el del film a efectos puramente comparativos, se hacía posible abrir mucho más el abanico de prácticas transtextuales a las que referir las elecciones estilísticas básicas. Estoy pensando en que a la hora de poner en imágenes una propuesta como la que le ofrecía el guión de Beltrán y Ruiz-Castillo, el trabajo sobre el mismo de Fernán-Gómez se veía, de un lado, libre de toda relación pública con un texto preexistente y, de otra, se presentaba como una incitación para concentrar el peso creativo, independiente de toda responsabilidad con respecto a un texto canónico que había que “adaptar” (es decir “respetar”), en la exploración, en el terreno estricto de la puesta en escena, de todo un conjunto de fórmulas que en el otro film no habían podido ser ensayadas.

Por eso me parece que en este film es posible encontrar una amplia variedad de remisiones que conducen el trabajo estilístico hacia derroteros insospechados para un autor que ha solido pensarse como inscrito únicamente en una tradición de estricta observancia nacional.

Sin duda en este film abundan los elementos que tienden a en troncarlo en líneas creativas radicalmente españolas. Este es el caso, demasiadas veces citado, del esperpento², patente de manera ejemplar en la configuración de esa familia de hermanos solterones que sobreviven, aislados del resto del pueblo y prisioneros de sus obsesiones. Prodigiosamente caracterizados, tanto *Ignacia* (Tota Alba) como *Paquita* (Rafaela Aparicio) o *Venancio* (Jesús Franco), encuentran fácil acomodo en cualquier galería de freaks. Y no por sus defectos físicos (aunque el film explote sabiamente la oposición entre la huesuda verticalidad de *Ignacia* y la sebácea redondez de *Venancio* y *Paquita*) sino porque

² La película también es deudora, y esto ha sido resaltado menos, de la astracanada tal y como la practicó Muñoz Seca.



la rigidez, en el primer caso y la estupidez e infantilismo en los otros dos, dan “cuerpo” a unos comportamientos que se sitúan en el área de lo marginal.

Esperpento también aludido en las escenas del “pase de modelos” o del “baile del tango”. Y de manera mucho más sutil en esa comida al borde de la playa en la que Rafaela Aparicio se lanza a realizar melosos avances sexuales a un despavorido Carlos Larrañaga.

Por aquí se ha justificado a veces, la referencia al cine de Luis Buñuel. Sin duda existe un parentesco con films como **Ensayo de un crimen** (1955) o incluso **Él** (1952). Parentesco que se sitúa, y esto nos conduce en la dirección que quiero destacar, antes que en ciertas concomitancias temáticas o figurativas, sobre todo en determinados estilemas de la puesta en escena. De la misma manera que el grueso de la obra de Buñuel, **EL EXTRAÑO VIAJE** muestra una clara preferencia por describir un universo marginal desde una posición exquisitamente clásica. Se trata sin lugar a dudas del film de Fernán-Gómez más trabajado en todos los niveles de la puesta en escena y, más en concreto, como veremos enseguida, en el terreno de los movimientos de cámara. Si **El mundo sigue** es una obra en la que la dimensión visual está estructurada sobre parámetros de extrema sequedad -con las excepciones ya señaladas- **EL EXTRAÑO VIAJE** explora las posibilidades de una relación entre el material profílmico y las técnicas de rodaje mucho más “engrasada”. En pocas películas españolas de la época encontramos una preocupación tan sistemática por enlazar los distintos planos mediante *raccords* en movimiento, por justificar los cambios de tamaño de los planos, por respetar tan religiosamente las reglas canónicas de la desagregación del cubo escénico, y por, sobre todo, -y volveré inmediatamente sobre este aspecto- producir movimientos de cámara tan sofisticados.



Todavía existe otra referencia preñada de “españolidad” convocada por el film. Me refiero a la zarzuela. Y conviene no perder de vista que estamos, en este caso, ante una referencia ambivalente. De un lado, apunta hacia la parodia e irrisión del género, al menos en su variante “grande”, como se hace patente en ese paseo por el campo entre *Fernando* (Carlos Larrañaga) y *Beatriz* (Lina Canalejas) en la que el primero entona a viva voz -y con el fondo de un decorado real tratado como si fuese un ciclorama- la romanza “*Mujer, primorosa clavellina*”. De otro, proporcionando una especie de esqueleto infraestructural bien aprovechado sobre el que encajar la nómina de personajes: el dúo protagonista (*Fernando* y *Beatriz*), el dúo cómico (*Venancio* y *Paquita*), el coro de ancianos (que indicarán al juez en el momento de prestar declaración: “*Somos todos uno*”), el coro de chismosas, etc.

No me parece irrelevante volver a recordar que **EL EXTRAÑO VIAJE** es una película de 1964. Y no lo es porque me parece que en alguna de sus elecciones estilísticas tiene algo que ver el momento en que se realiza.

Vuelvo ahora definitivamente, al tema de los movimientos de cámara. Aun a riesgo de pecar de prolijo quisiera describir dos de los más elaborados. El primero sirve



para abrir el gran bloque narrativo que el film dedicará a la noche del primer asesinato. Partiendo de un plano general de la plaza del pueblo, la cámara emprenderá un largo recorrido para encuadrar, sucesivamente, al coro de viejos que se queja de la ausencia de la orquestina que habitualmente amenizaba los bailes del pueblo, a *Angelines* (Sara Lezana) sacudiéndose los moscones de encima, recoger, luego, en su desplazamiento la llegada de *Beatriz* a la plaza y terminar deteniéndose frente a la fachada de ‘La Parisién’, donde el grupo de comadres, comandado por la mercera (María Luisa Ponte), evalúa la debacle moral a la que se ve abocada la sociedad moderna (“*Lo que puede el vicio*”) si no se pone remedio a tiempo. El plano se clausura con una panorámica que focalizará la atención del espectador -focalización justificada por el tema de conversación del coro de chismosas- hacia la vivienda de los hermanos *Vidal*. En este alambicado movimiento de cámara se tejen las redes que vinculan a los personajes del relato, se sitúan sus respectivas posiciones actanciales en el momento en que va a comenzar la acción decisiva del film y se efectúa, al mismo tiempo, un juego narrativo doblado por otro comentativo.

El segundo movimiento de cámara del que quiero ocuparme se sitúa en el interior del mismo bloque narrativo y tiene por objetivo proporcionar una descripción del momento en el que *Venancio* y *Paquita* irrumpen, en esa noche fatídica, en la habitación de su hermana *Ignacia*. Se abre con un picado sobre los dos hermanos recién ingresados, de forma clandestina, en ese *sancta sanctorum* al que hasta ese momento se les venía sistemáticamente negando el acceso. De forma inmediata, una grúa descendente introduce en campo, en primer plano, una botella de aguardiente y una caja de chocolatinas que parece haber sido ya objeto de irrefrenable gula. Siguiendo la mirada abobada de los hermanos, la cámara panoramiza hacia la izquierda para mostrar una cama vacía, y avan-



zará hacia un tocador con espejo, sobre el que se sitúa el famoso bordado con el prometedor refrán “*Deja la lujuria un mes y ella le dejará tres*”. Antes de que podamos descubrir algún reflejo en ese espejo la cámara invertirá la dirección de su movimiento para volver a pasar primero junto a una jofaina, luego sobre la cama -pero ahora mucho más cerca-, encuadrar una cómoda cuyos cajones permanecen entreabiertos y volver a recoger a unos Venancio y Paquita aterrorizados por los rechinares de las puertas y postigos y a cuyas espaldas hará su aparición -cual Barbara Steele de secano- *Ignacia*, candelabro en mano y blanco camisón cubriendo un cuerpo que hasta ese momento solo habíamos conocido embutido en severos ropajes de luto.

Como en el caso anterior encontramos en este plano un deseo de ligar entre sí diferentes aspectos del relato (la botella de aguardiente, que habiendo servido primero para solaz de los amantes, se convertirá luego en arma homicida, el bordado que comenta irónicamente las andanzas nocturnas de *Ignacia*). Pero además, su misma organización interna, su construcción de tipo semi-subjetivo, la dilatación del tiempo que supone el mismo recorrido de la cámara con respecto a la duración de los hechos que se describen, sitúan este movimiento en el interior de unas convenciones genéricas que no pueden ser dejadas de lado: el cine de “suspense” del que por esos años se estrenaba en nuestras pantallas una de sus más espectaculares muestras: *Psicosis* (1960), de Alfred Hitchcock.

Porque me parece que buena parte de las referencias estilísticas de **EL EXTRAÑO VIAJE** provienen de esa fuente. O para ser más preciso, los estilemas fundamentales que dan forma a la dimensión visual de la película guardan un parecido más que llamativo con alguna de las fórmulas ensayadas por Hitchcock en el archifamoso film antes citado. Para aclarar lo que quiero decir basta pensar en la similitud -tanto expresiva como de

contenido- existente entre los movimientos de cámara arriba descritos y, por ejemplo, ese que partiendo del ojo del cadáver de *Marion Davies* nos conduce, primero, a la mesilla sobre la que descansa el dinero robado (causa final de la muerte) y luego hasta la ventana de la habitación del motel, a través de la que podemos ver la casa de la colina, mientras oímos -off- la voz de *Norman Bates* (causa inmediata, ejecutor material) que recrimina a su santa madre por lo sucedido.

Sí me parecen menos importantes, pero igualmente significativos, otros puntos de contacto que **EL EXTRAÑO VIAJE** mantiene tanto con **Psicosis** -el travestismo de *Fernando*; el ambiente de las primeras secuencias; el carácter de film de género híbrido, primero de terror, luego policiaco; Carlos Larrañaga componiendo su disfraz femenino junto a una ostentosa ave disecada³-, como con la obra de Hitchcock en general -Tota Alba parece extraer su inicial caracterización de Ignacia a partir del modelo del ama de llaves de **Rebeca**, 1940⁴-, no quisiera dejar pasar por alto la utilización que Fernán-Gómez lleva a cabo de uno de los mecanismos consustanciales que han contribuido a dar forma al género de intriga: el montaje alternado que en **EL EXTRAÑO VIAJE** es utilizado, de manera sistemática, para componer las secuencias que constituyen la columna vertebral de la obra. Tanto en la que describe la noche en que *Ignacia* va a morir (y en la que se entrecruzan los acontecimientos en la plaza con las iniciales precauciones de Tota Alba para no ser descubierta en sus devaneos nocturnos, la fatídica exploración de los obesos hermanos y el descenso final del cadáver a la tinaja) como la que recoge el decisivo descubrimiento del cadáver sepultado en vino (y que combina el trasiego del alcohol con los tristes avatares de *Fernando* y *Beatriz* y los risibles comentarios del jocoso coro de ancianos), utilizan una mecánica de la que se espera obtener, en este caso preciso, no tanto un efecto de “suspense” cuanto una fórmula de organización del relato capaz de vincular lo particular con lo general, la espérpentica tragedia con el marco que forma el *humus* en la que enraizan los comportamientos que se describen.

Lo que aparece, a tenor de lo anterior, como digno de ser subrayado es el hecho de que la profundidad de la cala que el guion de la película efectúa en el interior de una cierta tradición viene acompañada por parte de Fernán-Gómez, y en este film concreto, por la reutilización creativa de paradigmas estilísticos que, inicialmente, pueden pensarse guardan poca relación con aquélla. De esta manera se pone de manifiesto, primero, que

³ Habría que señalar para decirlo todo, que, como Hitchcock, Fernán-Gómez se muestra altamente respetuoso con el espectador: si el primero no vacilaba en indicar repetidas veces a lo largo de **Psicosis** la verdadera identidad del asesino, el segundo no le irá a la zaga a la hora de dar pistas al espectador: *Fernando* indicando a *Beatriz* que los hermanos *Vidal* van a dejar pronto el pueblo, *Beatriz* diciendo a la mercera que *Fernando* había pasado por la tienda poco antes de descubrirse el robo del corsé, el mismo montaje paralelo de la secuencia central del film, etc.

⁴ Quiero recordar, de paso, que ésta no iba a ser la primera vez que Fernán-Gómez parodiase un film famoso: en **La vida por delante** (1958) se ponía en solfa una película tan seria como **Rashomon** (Akira Kurosawa, 1950).



no hay mecanismos formales que puedan adscribirse rígidamente a unas elecciones temáticas (se niega, en acto, toda motivación en la relación entre contenido y expresión) y, segundo, que, las más de las veces, un film es el lugar de encuentro de elementos provenientes de universos conceptuales muy diferentes y que puede ser, precisamente, el mestizaje que proponga el cuerpo textual concreto el elemento decisivo para la comprensión de la apuesta estética planteada.

¿Cuáles serían entonces los elementos que podrían ser destacados, en función de lo señalado hasta ahora, para evaluar, siquiera parcialmente, **EL MUNDO SIGUE** y **EL EXTRAÑO VIAJE**?

Me parece que, si al principio hemos puesto el acento en la diferencia que parecía establecerse entre las dos películas, en este momento estamos en condiciones de, sin abandonar esta idea motriz, proceder a situarla de manera más precisa.

Sin duda entre ambos films ha sido posible tomar nota de la existencia de un buen número de diferencias estilísticas que permitan discriminar, con nitidez, sus propuestas creativas. Propuestas que, sin ser incompatibles entre sí, presentan un carácter suficientemente específico como para que no puedan reconducirse a una ingenua unidad superior, sostenida por la identidad de su autor empírico.

Con todo sí que es posible, atendiendo únicamente a la imagen del autor que ambos textos proyectan, sostener la existencia de un rasgo común que se situaría en el nivel de la actitud con la que se afrontan en las dos películas los problemas derivados de lo que más arriba hemos denominado “operaciones de mestizaje”.

Me parece, en resumen, que puede hablarse de identidad en el uso de “mecanismos de hibridación” como elemento creativo sustancial. Si en **EL MUNDO SIGUE** el



espectador se encuentra ante un complejo maridaje de una serie de técnicas melodramáticas con un esqueleto narrativo más cercano al naturalismo, en **EL EXTRAÑO VIAJE** se le propone el intento de injertar un estilo hecho de fluidez descriptiva y una serie de convenciones genéricas provenientes de los géneros de terror y policíaco en un soporte de corte esperpéntico y astracanesco. Con resultados, en ambos casos, muy diferentes pero con la base común de afirmar la contaminación entre estilos y géneros como principio rector, como hilo conductor en torno al que articular la convocatoria a un espectador potencial del que se reclama su competente complicidad.

Todo ello desemboca en uno de los retratos más atroces que el cine español ha llevado jamás sobre nuestra sociedad. En este sentido adquiere dimensión de emblema ese plano final de **EL EXTRAÑO VIAJE** en el que una destrozada Lina Canalejas se arroja sobre su lecho sollozando ante el definitivo final de sus ilusiones. Ejemplo final de una isotopía figurativa que atraviesa los dos films estudiados, este gesto de desolación, sobre el que se marca a fuego la palabra “Fin” sin posibilidad de ninguna consolación ulterior, muestra a las claras el destino de unos personajes que se debaten en un mundo en el que el querer es un bien escaso y donde la vida no es más que un avatar incomprensible destinado a agostarse en una muerte estúpida, única salida real que se ofrece ante la alternativa, aún más insostenible, de continuar viviendo en un mundo en que los pobres de corazón son humillados y ofendidos (...).

Texto (extractos):

Santos Zunzunegui, “Vida corta, querer escaso, o los felices sesenta según Fernando Fernán-Gómez”, 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.



FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ

Fernando Fernández Gómez

Lima, Perú, 28 de agosto de 1921

Madrid, 21 de noviembre de 2007

FILMOGRAFÍA (como director)¹

- 1953** **MANICOMIO** (co-dirigida con Luis María Delgado)
El mensaje
- 1955** **EL MALVADO CARABEL**
- 1958** **LA VIDA POR DELANTE**
- 1959** **LA VIDA ALREDEDOR**
- 1960** **SOLO PARA HOMBRES**
- 1961** **LA VENGANZA DE DON MENDO**
- 1963** **EL MUNDO SIGUE**
- 1964** **EL EXTRAÑO VIAJE**
Los Palomos
- 1965** **Ninette y un señor de Murcia**
- 1966** **Mayores con reparos**
- 1970** **Cómo casarse en siete días**
Crimen imperfecto
- 1973** **Juan Soldado** [mediometraje para TVE]

¹ 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.

&
Dossier Especial “Centenario Fernando Fernán-Gómez: en la silla de director”, rev. Dirigido por, septiembre 2021.

- 1974** Yo la vi primero
El pícaro [serie de 6 episodios para TVE]
- 1976** La querida
¡Bruja, más que bruja!
- 1977** Mi hija Hildegart
- 1979** Cinco tenedores
- 1986** Mambrú se fue a la guerra
El viaje a ninguna parte
- 1989** El mar y el tiempo
- 1991** Fuera de juego
- 1994** Las mujeres de mi vida [episodio de la serie de TVE, "La mujer de tu vida"].
Siete mil días juntos
- 1996** Pesadilla para un rico
- 1998** A Porta do Sol
- 2000** Lázaro de Tormes (co-dirigida con José Luis García Sánchez)



SELECCIÓN Y MONTAJE DE TEXTOS E IMÁGENES:
JUAN DE DIOS SALAS. CINECLUB UNIVERSITARIO/AULA DE CINE. 2022

AGRADECIMIENTOS:

RAMÓN REINA/MANDERLEY
FILMOTECA ESPAÑOLA
A CONTRACORRIENTE FILMS
MANUEL TRENZADO ROMERO
ÁREA DE RECURSOS GRÁFICOS Y DE EDICIÓN UGR (PATRICIA GARZÓN,
JUAN CARLOS LARA Y JULIA NARANJO)
ÁREA DE RECURSOS AUDIOVISUALES UGR (RAQUEL BOTUBOL)
IMPRENTA DEL ARCO
OFICINA DE GESTIÓN DE LA COMUNICACIÓN (ÁNGEL RODRÍGUEZ VAL-
VERDE)
ADRIÁN DE LA FUENTE
M^a JOSÉ SÁNCHEZ CARRASCOSA

IN MEMORIAM

MIGUEL SEBASTIÁN, MIGUEL MATEOS,
ALFONSO ALCALÁ & JUAN CARLOS RODRÍGUEZ

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE

DESCARGA EL CUADERNO DEL CICLO EN:
[HTTPS://LAMADRAZA.UGR.ES/PUBLICACIONES/](https://lamadraza.ugr.es/publicaciones/)

SÍGUENOS EN REDES SOCIALES:
FACEBOOK, TWITTER E INSTAGRAM

En anteriores ediciones de
MAESTROS DEL CINE MODERNO ESPAÑOL
han sido proyectadas

(1) **NARCISO IBÁÑEZ SERRADOR** (septiembre 2019)

El último reloj (1964) [serie de TVE “Tras la puerta cerrada”, cap. 17º]

N.N. 23 (1965) [serie de TVE “Mañana puede suceder”, cap. 13º]

El cumpleaños (1966) [serie de TVE “Historias para no dormir”, cap. 1º]

La bodega (1966) [serie de TVE “Historias para no dormir”, cap. 3º y 4º]

El tonel (1966) [serie de TVE “Historias para no dormir”, cap. 5º]

La oferta (1966) [serie de TVE “Historias para no dormir”, cap. 6º]

El doble (1966) [serie de TVE “Historias para no dormir”, cap. 7º]

El pacto (1966) [serie de TVE “Historias para no dormir”, cap. 8º]

El muñeco (1966) [serie de TVE “Historias para no dormir”, cap. 9º]

El cohete (1966) [serie de TVE “Historias para no dormir”, cap. 10º]

La broma (1966) [serie de TVE “Historias para no dormir”, cap. 11º]



(II) LUIS GARCÍA BERLANGA (noviembre/diciembre 2021)

Esa pareja feliz (1951) [co-dirigida con Juan Antonio Bardem]

¡Bienvenido, mister Marshall! (1952)

Novio a la vista (1953)

Calabuch (1956)

Los jueves, milagro (1957)

Plácido (1961)



(III) FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ (febrero 2022)

Manicomio (1953) [co-dirigida con Luis María Delgado]

El malvado Carabel (1955)

La vida por delante (1958)

La vida alrededor (1959)

Solo para hombres (1960)

La vengaza de Don Mendo (1961)

El mundo sigue (1963)

El extraño viaje (1964)



ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE

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



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

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