



**FEBRERO-MARZO 2023**

**MAESTROS DEL CINE MODERNO ESPAÑOL (III):  
FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ  
(Y 2ª PARTE)**

ORGANIZA

CINECLUB UNIVERSITARIO/  
AULA DE CINE



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

## tares

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

## Avisos

rá 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

Igualmen muy noble sús que tu en reverenc a todos los mente a la lesianos, Tu gios de er que no cit han acudid nuestros ac

Rendidas granadina, parroquiale tísticas au muy especi cuelas Norr entusiasmo, veterana A rio, tan ca dos

No quise mos colabor tiguos Alur día de este ron el honi líquas a n lo hicieron

Gracias s molesto si

La Escue Escuela Píe 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 geilizadora la Santa Ig

Gracias a que han vc 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 2022-2023, cumplimos 69 (73) años.

FEBRERO-MARZO 2023

## MAESTROS DEL CINE MODERNO ESPAÑOL (III): FERNANDO FERNÁN GÓMEZ (y 2ª parte)

Viernes 10 febrero / *Friday, February 10th* 21 h.

**NINETTE Y UN SEÑOR DE MURCIA**

[108 min.] (España, 1965)

v.e. / *OV film*

LUNES 13 febrero / *Monday, February 13th* 21 h.

**EL PÍCARO** serie TV - capítulos 1 al 4

[111 min.] (España, 1974)

v.e. / *OV film*

Martes 14 febrero / *Tuesday, February 14th* 21 h.

**EL PÍCARO** serie TV - capítulos 5 al 8

[114 min.] (España, 1974)

v.e. / *OV film*

Viernes 17 febrero / *Friday, February 17th* 21 h.

**EL PÍCARO** serie TV - capítulos 9 al 13

[152 min.] (España, 1974)

v.e. / *OV film*

LUNES 20 febrero / *Monday, February 20th* 21 h.

**¡BRUJA, MÁS QUE BRUJA!**

[100 min.] (España, 1976)

v.e. / *OV film*

Martes 21 febrero / *Tuesday, February 21th* 21 h.

**MI HIJA HILDEGART**

[109 min.] (España, 1977)

v.e. / *OV film*

Viernes 24 febrero / *Friday, February 24th* 21 h.

**EL VIAJE A NINGUNA PARTE (1986)**

[136 min.] (España, 1986)

v.e. / *OV film*

Viernes 3 marzo / *Friday, March 3rd*

**Estreno en Granada / Premiere in Granada**

**VIAJE A ALGUNA PARTE** (Helena de Llanos, España, 2021) [107 min.]

v.e. / *OV film*

Con presentación y entrevista/coloquio posterior con la directora (nieta de F.F. Gómez)

*With presentation and subsequent interview/discussion with the director (F.F.Gómez's granddaughter)*

**Horario especial / Special time: 20 h**

FEBRUARY-MARCH 2023

MASTERS OF MODERN SPANISH

FILMMAKING (III):

FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ

(and part 2)

### Seminario

#### “CAUTIVOS DEL CINE” nº 56

Miércoles 15 febrero /

*Wednesday, February 15th* 17 h.

#### EL CINE DE FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ (y II)

Gabinete de Teatro & Cine del  
Palacio de la Madraza

**Entrada libre hasta completar aforo /**  
*Free admission up to full room*

&

### Seminario

#### “CAUTIVOS DEL CINE” nº 53

Miércoles 22 febrero /

*Wednesday, February 22th* 17 h.

#### EL CINE DE JUAN ANTONIO BARDEM (I)

Gabinete de Teatro & Cine del  
Palacio de la Madraza

**Entrada libre hasta completar aforo /**  
*Free admission up to full room*

Todas las proyecciones 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 ADMISSION UP TO FULL ROOM**

---

EN ESTA SALA Y DURANTE LAS PROYECCIONES:

- NO ESTÁ PERMITIDO COMER NI HACER USO DE DISPOSITIVOS MÓVILES.

LOS ESPECTADORES PODRÁN ACCEDER A LA MISMA  
DESDE 30 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











(...) No puedo saber a ciencia cierta qué efecto hace a los espectadores no profesionales ver películas antiguas. Me refiero a las viejas películas españolas, porque en las extranjeras, los paisajes, el entorno son ahora para nosotros tan ajenos, tan imaginarios, podríamos decir, como eran entonces. Pero de las viejas películas españolas solo nos separa el tiempo. Los lugares son los mismos, aunque muchos los encontremos hoy transformados. El cine español de hacía veinte, treinta años, no era muy apegado a la realidad, pero, no obstante, supongo que siempre habrá un rincón, una calle, una decoración de interior o simplemente una costumbre que despierten en los espectadores la nostalgia. Para los que estamos dentro de las películas el volver a verlas al cabo de los años es como desempolvar un álbum de recuerdos familiares. De allí surgen los perdidos compañeros de trabajo, los amigos, los proyectos frustrados, los amores que no llegaron a serlo, que se quedaron en puro juego y alegría, y, quizás también el que se realizó -y al juego y la alegría añadió todo lo demás que el amor lleva consigo. Mas para los actores en particular -quiero decir no para los técnicos, los escritores, productores, directores...- lo más chocante es la contemplación retrospectiva de uno mismo. En 1981 -cuando la televisión dio el ciclo de películas mías- ya estaba muy extendido el cine familiar y los no cinematografistas podían ver cómo eran y cómo se movían en la playa,





en el chalet o en Venecia algún tiempo atrás. Y dentro de unos años podrían ver cómo eran entonces. Pero cuando empecé yo a hacer películas, casi no había en España cámaras de cine familiar. En realidad, no había cámaras de cine familiar, ni tocadiscos, ni medias para señoras, ni pan blanco ni nada. El caso es que para los actores de mi generación la contemplación de su imagen antigua en movimiento, viva, tiene algo de insólito. Es algo así como ser uno su propio fantasma, y verse. O verlo. Ver el fantasma de uno mismo, y antes de haberse muerto. ¿Es esta una experiencia positiva o negativa? No lo sé. En mí despierta siempre cierta prevención. Nosotros -y creo que no me equivoco al incluir en este "nosotros" a mis compañeros- nos contemplamos en las películas viejas con la atención puesta en dos aspectos, el de la evolución física, casi siempre hacia el deterioro, y el de nuestro trabajo profesional. En lo físico, casi todos tenemos tendencia -aunque yo no muy clara- a encontrarnos mejor en cualquier tiempo pasado, pero en el aspecto profesional a algunos las retrospecciones nos producen cierto rubor, porque creemos que cuando mejor lo hacemos es en el presente. Esto me parecía a mí en 1981. Ahora no me atrevería a afirmar otro tanto. (...) Los fracasos, las frustraciones... pero eso, ¿quién no lo ha tenido? Al ver pasar mis viejas películas recordé como lo peor de mi oficio, pensando también en el teatro, el tener que aprenderse los párrafos. Esto, sobre todo en los papeles largos, se convierte en una verdadera tortura, da una gran

*sensación de pérdida de tiempo, impide pensar en otra cosa. Parece como si uno no hubiera abandonado el colegio, como si siguiera con la amenaza de los exámenes de bachillerato, pero teniendo que aprendérselo todo al pie de la letra. (...)*

*(...)[respecto a la diferencia que hay entre trabajar en el teatro y hacerlo en el cine] depende de cada actor. Cuando yo empecé en el cine, lo que nos parecía más distinto era precisamente la falta de ensayos. Cuando se estrenaba una comedia era habitual ensayar un mes entero o, como mínimo, quince días. Se repetía el texto una y otra vez y cuando llegaba el momento de la actuación uno ya lo tenía, mal o bien, asumido. Sin embargo, en el cine estabas abandonado; leías el guion en casa y no tenías contacto con el director hasta el momento de rodar. Esta diferencia entre la preparación lenta del teatro y la espontaneidad del cine creo que era -y me parece haberlo hablado con algún compañero en aquellos tiempos- lo que más nos llamaba la atención (...)[y respecto a si en el cine no echo de menos el aplauso directo del público] ahí yo tengo que aclarar una singularidad mía que muchos compañeros me censuran y es que yo prefiero trabajar en el cine o en la televisión a trabajar en el teatro, precisamente porque a mí no me gusta, me sienta mal, me disgusta la presencia del público. Ya sé que hay otros actores, casi la mayoría, para quienes el público les sirve de estímulo, pero a mí no me sucede eso. Un poco, echándolo a broma, siempre digo que es que a mí no me gusta que me miren mientras estoy trabajando. Y esto le ocurre a casi todo el mundo, en todas las profesiones: a casi nadie le gusta que haya uno allí mirando cuando estás haciendo tu trabajo. (...)*

*(...) En los tiempos de angustia sartriana, a mí, aunque no lo había leído en ninguna parte, la frivolidad me parecía un eficaz remedio para combatir la angustia. Inventé un lema para mi uso exclusivo y que solo ahora doy a la luz: "Sobre los mares de la angustia camina por la cuerda floja un hombre vestido de colores". (¿Había visto esta imagen en algún collage?) Respecto a la felicidad, siempre he estado de acuerdo con la respuesta de Einstein en una entrevista:*

*-¿Es usted feliz?*

*- No, ni falta que me hace.*

*(...)*

*(...) El cine español, pobrecito, ha gozado de muy mala suerte. Cuando, por la llegada del cine sonoro, y la consiguiente dificultad para entender los diálogos en otros idiomas, empezaba a contar con la adhesión del público popular,*

vino la guerra; después, el doblaje obligatorio de las películas extranjeras y al mismo tiempo cuarenta años de censores infantiloides, estúpidos y castrantes. Tuvieron que pasar muchísimos años, hasta que un día nos dijeron los datos y las encuestas que los españoles comenzaban a valorar al cine español a la misma altura que el cine americano y cuando ya nuestras copas comenzaban a elevarse para protagonizar un brindis por esas encuestas, comenzamos a saber que a este país se le está acabando el amor por el cine. Bajamos la copa y posamos lentamente la cabeza encima de nuestras manos (...).

Fernando Fernán-Gómez

*Texto (extractos):*

Fernando Fernán-Gómez, *El tiempo amarillo. Memorias 1943-1987*, vol. 2º, Debate, 1990.  
Arantxa Aguirre, *34 actores hablan de su oficio*, Cátedra.

(...) Cuando José María García Escudero alumbró desde la Administración las medidas políticas/económicas que propulsaron el Nuevo Cine Español (NCE), Fernando Fernán-Gómez realizaba **El mundo sigue** (1963), un melodrama realista, puro, duro y nada complaciente, y **El extraño viaje** (1964), una tragicomedia de implacable negrura, atroz y divertida (o atrozmente divertida), cima del esperpento nacional, dos films fundamentales en la historia del cine español que nada tenían que ver con la *démarche* recién instaurada por el así denominado “cine mesetario”, que, simplificando en exceso, permanecía más atento al contenido que al interés por la investigación formal. Dos films que granjearían al director el prestigio crítico en un lejano futuro, pero que enterraron con su fracaso comercial sus ilusiones de presente. (...) La dureza, insurrección, negrura de su propuesta es, pues, penalizada. De este modo, el ejercicio de disidencia representado por esos dos films se diluye cual azucarillo en aguardiente. Su ulterior cinema quedó tocado y fue muy distinto de lo que podía haber sido. En sus películas de los años 60 y 70 cabe rastrear huellas de esa posibilidad, de esa personalidad destrozada por la acción de las diferentes censuras (...).

No deja de ser significativo que esta doble bofetada disidente se la planteara Fernán-Gómez desde los parámetros de la comercialidad, con intención de ganar dinero, como ha manifestado reiteradamente (...). La paradoja estriba en que Fernán-Gómez siempre se plantea la conquista del éxito comercial, pero la mayoría de sus films no dan un duro. De hecho, en una filmografía como director



que comprende 30 títulos, solo **La vida por delante** (1958), **La venganza de Don Mendo** (1961) y **MI HIJA HILDEGART** (1977) han funcionado medianamente en taquilla. (...) Conjugación ambición artística y fácil comercialidad es su meta. Sucede que su negación a halagar al público, su tendencia a incomodarlo no favorece precisamente el ansiado provecho comercial esgrimido por Fernán-Gómez. (...) La voluntad de ser un *outsider* no era su objetivo, aunque de hecho se ha convertido en una rara especie de francotirador *malgré lui*.

Fernán-Gómez siempre ha dicho que es más difícil hacer una película que hacer una buena película. Lo cierto es que su cine a menudo vale lo que vale el guion, la historia, cuando el desinterés vence... (...) No es propósito de estas líneas santificar la autoría a toda costa del Fernán-Gómez director, atisbar coherencia "autoral" donde no la hay, pero es preceptivo reseñar rasgos personales en el *corpus* filmográfico de ese largo período de transición inaugurado en 1964 con **Los palomos** y finiquitado provisionalmente en 1979 con **Cinco tenedores**. Asoman con intermitencia preocupaciones éticas y estéticas con dispar protagonismo y pertinencia según las ocasiones. Encontramos temas recurrentes como la frustración, la represión sexual, su desapego social, más crítico de costumbres que denunciador de situaciones políticas específicas, muy característico de ese ácrata suave que es Fernán-Gómez, una indomeñable amargura y una mirada decepcionada, desengañada de la realidad. Asimismo emerge su predisposición por el feísmo, por la suciedad visual, hermanada al toque costroso, ruinoso, áspero,

en el mejor sentido del término, como cláusula de estilo, que florece, atemperado o insurrecto, asumido o como guiño, en varios de los films de este oscuro período. (...)

**Texto (extractos):**

Ramón Freixas, "Entre la convención y la insumisión", 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.

(...) Muchos de los protagonistas de las películas realizadas por Fernando Fernán-Gómez son antihéroes: *Amaro Carabel*, en **El malvado Carabel**; los *Antonios* del díptico **La vida por delante** y **La vida alrededor**, *Pablo de Solo para hombres* (1960); *Faustino*, en **El mundo sigue**; *Andrés*, en **NINETTE Y UN SEÑOR DE MURCIA** (1965); o *Fernando, Miguel y Manolo* los tres protagonistas interpretados por el mismo director en **Mayores con reparos...** (...) a los que, desde luego, podrían añadirse más de uno de los personajes representados bajo la dirección de otros cineastas, por ejemplo, en el *Fernando* de **El último caballo** (1950) de Edgar Neville, o en el *apicultor* de **El espíritu de la colmena** (1973) de Víctor Erice. Todos ellos elaborados con los signos de los perdedores, todos ellos supervivientes en un mundo hostil regido por el dinero y la opresión. Del análisis de sus variadas aristas podría obtenerse una cartografía bastante exacta de la "visión del mundo" que Fernando Fernán-Gómez pone en circulación no solo en sus obras más destacadas. (...) Y antihéroes son también, lógicamente, los







protagonistas del último tramo de su filmografía: **Mambrú se fue a la guerra**, **EL VIAJE A NINGUNA PARTE**, **El mar y el tiempo**, **Fuera de juego**, **Las mujeres de mi vida**, **Siete mil días juntos** o **Pesadilla para un rico**. En todas ellas no solo se reitera una misma tipología, sino que se amplía y perfecciona al paso del tiempo desde unas mismas coordenadas y a partir de los mismos parámetros.

Las circunstancias en las que brotan son, naturalmente, distintas. En la década de los ochenta, Fernán-Gómez es ya la figura reconocida que todos celebramos, su imagen de autor se ha consolidado y, por lo tanto, disfruta de una mayor libertad. Simultáneamente, en el país, la década echa a caminar con grandes esperanzas. Aunque de aquella manera, la democracia había llegado. El futuro, no solo político, se fantaseaba abierto colectivamente. Con la llegada del Partido Socialista al poder en el último trimestre de 1982, la vida de la sociedad española adquirió una eufórica y enrarecida velocidad. De pronto pareció que no veníamos de donde veníamos, sino que siempre habíamos estado instalados en el ejercicio y el uso de las libertades. El pelo de la dehesa, matriz de muchas de las mejores películas de nuestro cine, pareció transformarse por arte de birlibirloque en ostentación y epidérmico lujo. El cine, por ejemplo, se contempló de pronto como el mejor que se hacía en Europa. Se impuso un *look* formal que casi todas las películas se vieron obligadas a exhibir. Los españoles, en fin, parecían volver



a confundir sus deseos con realidades, algo muy típico según algunos clásicos, desde Cervantes hasta la actualidad.

En este contexto, someramente esbozado, es en el que reaparece como director Fernando Fernán-Gómez, que, fiel a sus preferencias, vuelve a mirar la realidad de un modo destemplado, incisivo, a contrapelo del ilusionismo general. La ironía de antaño, tan provechosa en películas como **El malvado Carabel**, **La vida por delante** y **La vida alrededor**, se vuelve patético sarcasmo en **Mambrú se fue a la guerra**, amarga evocación del pasado en **EL VIAJE A NINGUNA PARTE**, estoica pasividad ante las ilusiones transformadoras en **El mar y el tiempo**, aceptación melancólica de la vejez en **Fuera de juego** y puro ejercicio burlesco en **Las mujeres de mi vida**.

Con idéntico talante de años atrás también ahora permanece impermeable a las euforias del momento. En vez de por la “calidad”, propiciada desde la administración para acceder al mercado, su cine apuesta por el desabrimiento y la aspereza, el feísmo y la mordacidad. (...)

*Texto (extractos):*

*M.Vidal Estévez, “El cuerpo del autor”, 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.*

(...) Cantar las alabanzas de alguien que acaba de morir solo resulta aceptable -desde mi punto de vista- si ya se ha hecho previamente, mientras la persona en cuestión aún estaba entre nosotros. Cualquier otra opción me parece un, tan frecuente como despreciable, ejercicio de deshonestidad que puede ir desde la hipocresía a la obscenidad. Como llevo muchos años pensando -y escribiendo- que FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ, el actor, autor, escritor y director, era uno de los más importantes activos con que contaba el cine español, aunque a juzgar por los avatares por los que pasaron sus películas, el propio cine español nunca pareció darse cuenta, o quizás sea que no compartía en absoluto mi opinión, me siento justificado para escribir estas líneas.

El mayor problema -desde el punto de vista del éxito, ya se trate de éxito comercial o crítico- de Fernán-Gómez es que siempre fue por libre, que era un francotirador. Si ninguna sociedad acepta de buen grado a alguien que opine que no vive en la mejor de las sociedades posibles, una como la actual trata de marginar -antes de forma menos deliberada, ahora con total premeditación y alevosía- a aquel que cuestiona alguno de sus planteamientos básicos, y por si esto no fuera suficiente, los grandes grupos de presión mediáticos ignoran sistemáticamente a cualquiera “que no sea de los suyos”. Por eso resulta absolutamente grotesco que las mismas personas -y cadenas- que hablaban todos los días del mal carácter del actor y director, repitiendo determinadas imágenes hasta la exasperación<sup>1</sup>, se deshagan ahora en insinceros elogios fúnebres. Este carácter de francotirador de Fernán-Gómez es tan evidente que difícilmente su carrera como director -que abarca casi una treintena de títulos- serviría para sacar algunas conclusiones generales sobre el cine español durante los más de cuarenta años en que estuvo ejerciendo esa profesión. Algo que no se podría nunca decir del intérprete de más de 200 películas entre las que se cuentan **Balarrasa**, **La trinca del aire**, **Botón de ancla**, **Esa pareja feliz**, **Ana dice sí**, **Ana y los lobos**, **El espíritu de la colmena** o **El amor del capitán Brando**.

La marginalidad de Fernán-Gómez resulta aún más sorprendente por ser totalmente involuntaria, ya que estaba en las antípodas de sus intenciones. Aunque mantenía que lo único sensato en la vida era hacer la revolución, confesaba de entrada que no poseía el valor suficiente para dedicarse a ello. Y cuando ingenuamente se le preguntaba por las razones que le llevaban a aceptar o rechazar determinados encargos, su respuesta fue siempre la misma: “*Nunca*

<sup>1</sup> Aquellas en las que F.F.Gómez -con toda la razón del mundo- mandaba a la mierda a un incompetente y estúpido pseudo-reportero.

*hubo razones. Siempre que tenía tiempo libre he aceptado todos los encargos que me han hecho. Y eso vale tanto para los papeles que he interpretado como para las películas que he dirigido”<sup>2</sup>*

Lo más insólito del caso es que semejante postura ultraprofesional no ha impedido que algunos de sus encargos ni siquiera hayan tenido la oportunidad de ser estrenados. Dos películas son paradigmáticas en este campo. Tanto **El mundo sigue** (1962) como **El extraño viaje** (1964) tuvieron grandes problemas a la hora de poder llegar al público. (...) Las palabras que reproduzco a continuación son la más cabal demostración de la teoría de Fernán-Gómez de que lo primordial es tratar de conectar con el público: *“Pero fíjate que películas como **El extraño viaje** o **El mundo sigue**, películas por las que posteriormente se me ha considerado como un gran director, si yo hubiese sabido de antemano el resultado, no las hubiera hecho. Si hubiese sabido que ni siquiera se iban a estrenar, que iban a ser tan mal consideradas por la distribución y por la exhibición, nunca las hubiera hecho”*. Podría pensarse que este reconocimiento -aunque tardío- habría convertido a



2 Esto que es verdad de forma general, habría que matizarlo con otras palabras del propio Fernando: *“Una de las pocas películas que he rechazado en mi carrera, motivó un hecho curioso: me la ofrecieron en Barcelona y se trataba de una cosa claramente anticomunista. A mí no me pareció bien hacer eso y lo rechacé. Poco después el guion fue prohibido por la censura. O sea que me vi perfectamente integrado...”*



Fernán-Gómez en un director que tendría más posibilidades de elegir, de hacer el cine que quería, pero en absoluto fue así. Según su responsable *“no cambió nada y me hicieron encargos de vez en cuando, que acepté al igual que había hecho antes”*. Pero cabría suponer que al menos su consideración crítica habría cambiado y que su carrera era juzgada de una forma diferente a la luz de los nuevos acontecimientos. Pues tampoco esto se cumplió.

Bien es verdad que la mezcla de películas excelentes con otras mediocres no facilitaba la tarea, pero lo cierto es que en 1986, después de un parón de siete años, Fernán-Gómez hace **Mandrill se fue a la guerra**, uno de sus mejores trabajos y una de las escasas películas españolas que merece la pena ver de todas las realizadas tras la muerte del dictador. La unanimidad de crítica y público fue casi total, y la acogida no pudo ser peor. Con la seguridad de utilizar un planteamiento de eficacia largamente acreditada a lo largo de los años<sup>3</sup>, algunos autodenominados críticos alabaron las anteriores excelencias de la obra de Fernán-Gómez, para resaltar la enorme diferencia que les separaba de la actual. Evidentemente el problema era otro. Se trataba de una película políticamente incorrecta que molestó

<sup>3</sup> Orson Welles ya hablaba de cómo se utilizó este sistema contra él, dando el calificativo de obras maestra a sus anteriores películas para mejor desacreditar la actual.

a todo el mundo: a la derecha porque era una película claramente republicana y de izquierdas, y a ésta porque algunos de sus representantes -en el gobierno de la nación en ese momento, representados por *Hilario* en el film- no salían muy bien parados que digamos. En palabras del propio Fernán Gómez: “Me sentía muy identificado con el tema ideado por Pedro Beltrán, digamos en su vertiente política, por ser una película muy claramente política y muy claramente antifranquista. También me interesaba que todo eso estuviera metido en una peripecia humana, la del hombre encerrado, la del hombre aislado. En **Mambrú...** yo intentaba mantenerme dentro del costumbrismo, de la tragedia dentro de lo cotidiano. (...) Es una película de la que estoy muy satisfecho, pero que no tuvo ningún éxito de público. Eslava Galán me explico que **Mambrú...** no gusta al público porque el espectador se siente identificado con los malos y eso le produce una gran sensación de desagrado (...). Me dijo que era una película en la que se ve claramente que todos hemos encerrado a los perdedores, a los que tenían la razón, debajo del pilón, y que los que estamos arriba somos los que estamos en el cine, los espectadores de la película. Y eso es claramente desagradabilísimo, uno se tiene que identificar con alguien en la película, pero si se identifica con el malo el asunto se ha frustrado”.

Sorprendentemente en Fernán-Gómez coexistía un permanente escepticismo a prueba de bombas con repentinos e ingenuos entusiasmos juveniles de escasa duración, impensables, en teoría, en una persona de las características del actor y director. Siempre pensó que su vida íntima estaba por encima de su vida profesional<sup>4</sup>, e incluso que ésta debía ponerse al servicio de aquella<sup>5</sup>, pero eso no le impedía ser lúcido con su trabajo: “En el terreno de director de cine es donde, sin duda, me encuentro más decepcionado. Por una parte no he podido tener ni la libertad ni los medios ni las ofertas suficientes para hacer un cine en el que yo pudiera ser sincero; y por otro noto que el cine de consumo tampoco me requiere, cosa que también me cabrea”.

Si a pesar del cansancio, del desengaño, del escepticismo, Fernán-Gómez nos ha regalado obras maestras como **El extraño viaje** o **Mambrú se fue a la guerra**, lo mejorcito que se ha hecho nunca en TVE -**Juan Soldado** y la serie **EL PÍCARO**-, uno de los mejores libros de memorias sobre cine - “El tiempo amarillo”-, la única película verdaderamente brechtiana del cine español -**La venganza de don**

4 Lo que quizás explique algunos títulos de su filmografía.

5 “Si yo debo elegir entre las piernas de una señorita o el premio Nadal, opto por las piernas de la señorita”.



**Mendo-**, dos de las escasas comedias dignas del cine español -**La vida por delante** y **La vida alrededor**- y un largo etcétera que incluye una decena de películas de notable interés, yo, como diría Fernando “*me quito la boina*” en su honor, y no puedo dejar de pensar en el legado que nos habría dejado si las condiciones de trabajo hubieran sido más favorables (...).

**Texto (extractos):**

Antonio Castro, “Ha muerto un francotirador: Fernando Fernán-Gómez”, en sección “In memoriam”,  
rev. Dirigido, diciembre 2007.



Klee





Le Petit Prince

VIERNES 10 febrero

21 h.

*Sala Máxima del Espacio V Centenario*

*Entrada libre hasta completar aforo*

## NINETTE Y UN SEÑOR DE MURCIA (1965) España 108 min.

**Dirección.-** Fernando Fernán-Gómez.

**Argumento.-** La pieza teatral homónima (1964) de Miguel Mihura. **Guion.-** José María Otero y Fernando Fernán-Gómez.

**Fotografía.-** Antonio Pérez Olea (B/N - 1.85:1).

**Montaje.-** Rosa G. Salgado. **Música.-**

Antonio Pérez Olea. **Productor.-** Eduardo de la Fuente y José María Otero. **Producción.-**

Tito's Films. **Intérpretes.-** Rosenda Monteros

(*Ninette*), Fernando Fernán-Gómez (*Andrés*),

Alfredo Landa (*Armando*), Aurora Redonda

(*madame Bernarda*), Rafael López Somoza

(*monsieur Pedro*), Claudia Gravy (*escultora*),

Ángel Ortiz (*René*), Cayetano Torregrosa,

Alfonso del Real, Juan Casalilla, Joaquín

Bergia (*exiliados*), Elisa Méndez (*secretaria*).

**Estreno.-** (España) enero 1966.

*versión original en español*



*Película nº 10 de la filmografía de Fernando Fernán-Gómez  
(de 30 películas como director)*

*Música de sala:*

Centenario del nacimiento de

**DEXTER GORDON**

*Saxofonista (tenor) de jazz*

(1923-1990)

**“Jazz West Coast Live-Hollywood Jazz vol. 1” (1947)**

**Dexter Gordon, Wardell Gray & Hampton Hawes**

(...) En el año 1952, cuando en Roma, durante el rodaje de **Los ojos dejan huellas**, visitamos el Coliseo, con Emma Penella, Julio Peña, Sáenz de Heredia y Félix Dafauce, me pareció observar que un hombre solitario nos vigilaba de lejos. Al rato se acercó a mí en un momento en que estaba yo algo distanciado de los demás. Muy rápidamente me dijo que era un exiliado español, pero que no se atrevía a acercarse a nosotros porque le había parecido que en el grupo estaba Sáenz de Heredia, el director de cine primo de José Antonio, y su presencia no sería bien recibida. Se lo dije a José Luis, que inmediatamente invitó al exiliado a sumarse a nosotros. En mi visita a las “caves” existencialistas de París, otro exiliado me descubrió y no se separó ya de mí en toda la noche. No se atrevía a hablar de política, pero quería hablar de su barrio -Cuatro Caminos-, de fútbol, de toros. En México fueron varios los exiliados que procuraron establecer contacto con nosotros cuando asistimos a un festival de cine. Hacía poco que había terminado la Segunda Guerra Mundial con el triunfo de las democracias y todos ellos estaban seguros de que muy pronto las potencias obligarían a Franco a marcharse y ellos volverían a sus casas. A mí ya me parecía muchísimo el tiempo que llevaban lejos. Nada menos que once años. Ni ellos ni yo podíamos imaginar que todavía a algunos les faltaban veinticinco. En Buenos Aires vino a vernos un compañero mío de colegio, Roberto Martín, argentino, pero que había pasado buena parte de su infancia en Chamberí. No era exiliado político. Vino también otro español que sí era exiliado, Luis Lafuente, gran amigo de Sáenz de Heredia, al que había ayudado en el Madrid rojo. Nos sentamos los cuatro a jugar al mus. Al escuchar las palabrotas castizas







que a Sáenz de Heredia y a mí se nos escapaban en el transcurso del juego, al exiliado Luis Lafuente se le saltaron las lágrimas.

Años después comprendí perfectamente a Pedro Laín Entralgo cuando me dijo que, a pesar de su admiración por Miguel Mihura, no pudo ocultar su repulsa ante el tono burlesco con que en **NINETTE Y UN SEÑOR DE MURCIA** había tratado la situación de los exiliados. Para Laín la circunstancia de aquellos hombres era de lo más doloroso que había producido la guerra civil y tenía un difuso sentimiento de culpa que, según él, debía ser compartido por todos los españoles. Cuando adapté al cine aquella comedia, me esforcé al escribir el guion en suavizar las aristas de la burla, aun en detrimento de la comicidad de la película, y Mihura estuvo totalmente de acuerdo en las correcciones, aunque ninguno de los dos mencionásemos la crítica de Laín. (...)

Fernando Fernán-Gómez

(...) “La clave de cómo es posible que Mihura no se haya llevado más al cine creo que reside en que cuando no es el propio Mihura el que escribe la película, nadie respeta el original, ni son capaces de dominar su ritmo, su estilo, ni se escoge bien el reparto, olvidando que Mihura no es un autor de carcajada o chiste, sino de greguería y sonrisa, de humor y no de astracanada”. (...)

Eduardo Torres-Dulce

**Textos (extractos):**

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

Eduardo Torres-Dulce, "El cine imposible de Miguel Mihura", rev. Nickelodeon, invierno 2000.

*"No quise hacer política, sino personajes pintorescos, dulces y humanos"*, respondía Mihura a las críticas que recibió por la acusada burla política que se advertía en su descripción de los exiliados españoles en París. Ciertamente, *monsieur Pedro* es un personaje bastante confuso: tiene en su casa retratos de Lerroux, Lenin y Pablo Iglesias, se obsesiona con el problema agrario, suelta discursos demagógicos y politiza hasta la comida, exigiendo que los comensales opten por ser *"cocidistas"* o *"fabadistas"*. Y ésta fue la mayor preocupación de Fernando Fernán-Gómez al adaptar la comedia de Mihura al cine (...). Probablemente, Mihura no tenía más remedio que estar de acuerdo, pues sus intenciones habían sido meramente humorísticas, sin ninguna acritud concreta hacia la ideología de los exiliados, aunque, según lo fue escribiendo, la cuestión se le escapase de las manos. Los personajes de esta comedia se inspiraban directamente en exiliados que Mihura había conocido durante su estancia en San Juan de Luz: *"Madame Bernarda era exactamente igual a la camarera del hotel y hablaba igual de disparatado que ella (...) Su nombre venía de un íntimo chiste, pues Ángel de Andrés siempre decía 'bernardas' para referirse a las tetas y a mí me hizo gracia el utilizarlo"*. Pero



no iban a ser esos asuntos los que más preocupasen a la censura, a la que venía como anillo al dedo que, pese al cuidado del guionista, se siguiera advirtiendo cierta burla hacia la actitud de los exiliados. Los censores franquistas estaban más obsesionados por el posible liberalismo sexual de la protagonista y por las palabras malsonantes. En plena época de supuesta “liberalización” del cine español, bajo el mandato de García Escudero, todavía se pueden leer en las observaciones de los componentes de la Junta, matizaciones como éstas: “*Sin reparos de censura, salvo la palabra ‘puñeta’ en la página 70*”, o “*Escenas demasiado crudas y escabrosas. No cargar el acento*”. Además, aunque las hojas de las resoluciones oficiales y de las supresiones decretadas han desaparecido misteriosamente del expediente administrativo de **NINETTE Y UN SEÑOR DE MURCIA**, por una carta de la distribuidora de la película, Nueva Films, podemos señalar que al menos fue decretado un corte: el “*streap-tease*” (sic) de *Ninette*, cuando comienza a desabrocharse la blusa frente al espejo.

El primer proyecto de adaptar la comedia de Mihura al cine fue propuesto por Rodas P. C., de la que era entonces director de producción Eduardo de la Fuente. En ese proyecto figuraba Miguel Mihura como guionista. El 1 de junio de 1965, Rodas P. C. desiste de realizar la película y cede los derechos a Tito’s Film, empresa recientemente constituida por el mismo Eduardo de la Fuente. Fue este productor quien encargó a Fernán-Gómez que se hiciera cargo de la adaptación de la comedia y de la dirección de la película, desapareciendo del apartado de guion el nombre de Mihura, que figura en sus títulos de crédito exclusivamente como argumentista. Con un presupuesto cercano a los siete millones, Fernán-Gómez aborda el proyecto, con el siguiente reparto: él mismo como *Andrés*, Alfredo Landa, en el papel de su amigo *Armando*, y una graciosa y bastante desvestida actriz mexicana, Rosenda Monteros, como *Ninette*. El director desaprovecha un buen recurso utilizado por Mihura en la construcción de su comedia: la interpelación directa del protagonista al público relatando su propia historia. Por contra, Fernán-Gómez añade unas secuencias del más puro tipismo parisiense; a modo de “sueños” del desconsolado *Andrés*: románticos barcos por el Sena, a la deriva en el agua del fregadero; la torre Eiffel, reflejada en el espejo de luna del armario, y unas bailarinas de cabaret, que aparecen por debajo de las puertas del apartamento de *madame Bernarda*. Un recurso “*demasiado elemental y un poco burdo*” -como reconoce el propio Fernán-Gómez-, que no añade nada a la trama y empobrece una correcta adaptación cuyo mayor defecto es no lograr zafarse de la teatralidad de la anécdota original. Porque el director no solo respeta la mayor

parte de los diálogos originales de la obra y el espíritu costumbrista de Mihura, sino que también conserva la misma carpintería que “Ninette y un señor de Murcia” tenía en su versión escénica.

Pese al encanto que destila la comedia y a su vena fundamentalmente humorística, con el personaje de *Ninette*, Mihura vuelve a descubrir a su público de forma soterrada un tipo de mujer que le produce pánico. *Ninette* es atractiva y provocadora, por lo que el protagonista masculino -¿por qué no el mismísimo Mihura? va a caer en sus garras sin remedio. La atracción-repulsión que estas adorables “*next door girls*” a la española producen al autor y esa incruenta guerra de sexos, siempre implícitamente planteada en sus comedias, estarán presentes también en su siguiente personaje femenino que llega a las pantallas: la *Fany* de “Las entretenidas”.

Probablemente, el cine español de esta época -¿o quizá habría que decir que de cualquier época?- se halla muy necesitado de personajes femeninos. Además, con el decenio de los setenta a la vista, algunos directores comienzan a insinuar un cine con alusiones eróticas, siempre -por supuesto- dentro de los estrechos límites que permiten las normas ministeriales de 1962 y 1963, que habían reorganizado la Junta de Clasificación y Censura, con la llegada de Manuel Fraga Iribarne al Ministerio de Información y Turismo. (...).

**Texto(extractos):**

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

(...) “Ninette y un señor de Murcia”, es una de las grandes comedias del teatro español. Escrita por el dramaturgo Miguel Mihura se estrenó el 3 de septiembre de 1964, en el Teatro de la Comedia de Madrid, protagonizada por Juanjo Menéndez en el papel de *Andrés*, ese librero de Murcia que sueña con tener una aventura con una francesa en París y escapar así de la represión y de la castidad de la España de la posguerra. Para la primera *Ninette* de la historia se eligió a Paula Martel (María del Carmen Pérez Ochoa), actriz formada en los escenarios madrileños, como el Teatro María Guerrero o el Infanta Isabel, y que debutó en el cine con **La venganza de don Mendo** (1961), en la adaptación que Fernando Fernán-Gómez hizo de esta divertida comedia teatral de Pedro Muñoz Seca. En ese estreno de “Ninette y un señor de Murcia”, estaba ya Alfredo Landa en el papel de *Armando*, el amigo cabreado y tacaño de *Andrés*, un personaje que también lo defenderá después en el cine y que aportará su granito de arena a la

leyenda del landismo, ya que *Armando* es el retrato de un españolito eternamente cabreado, que no quiere gastarse ni un franco en una Francia endiabladamente cara, por mucho interés que su amigo tenga en cenar en restaurantes, subirse a bordo del Bateau Mouche, pasearse por Pigalle o sacar entradas para el Lido o el Moulin Rouge. También nos encontramos en esta *premiere* a dos históricos de las tablas y del cine, Aurora Redondo y Rafael López Somoza. (...) Tanto López Somoza como Aurora Redondo retomarían sus personajes en “*Ninette: Modas de París*”, estrenada, también en el Teatro de la Comedia, el 7 de septiembre de 1966. En esa ocasión el personaje de *Andrés* fue interpretado por José María Mompín y no por Juanjo Menéndez.

*“En España se pasó siempre mucha hambre y se sigue pasando, óigame y ¿sabe usted por qué?, porque en España se primó siempre más las rentas que el trabajo.”*

Este diálogo lo mantiene el padre de *Ninette* con *Andrés*, el señor de Murcia que nada entiende de ideologías, teorías económicas y al que le asustan las fotografías que este hombre tiene colgadas en su pared.

Así se lo dice, bajito para que no le oigan, a su querido amigo, *Armando*:

*-Yo me quiero ir de esta casa.*

*- ¿No me digas que te quieres ir, con lo que me ha costado encontrarte una casa que se hable en español, aquí. Pero, ¿qué te pasa?*

*- Mira, tienen fotografías de Marx, Lenin y esa gente.*





- ¡Claro!, son de izquierdas, ¿qué quieres que tengan... a obispos?
- Es que yo soy de derechas.
- Natural, como yo.

“Ninette y un señor de Murcia” es una obra que está hecha con los materiales que se le han supuesto a un teatro, a una novela y a una película genuinamente española: el desparpajo y socarronería de una comedia que por un lado muestra el señalamiento del defecto y por el otro el abrazo sagaz de la ironía de nuestro pasado. Son todos hijos de Ramón Gómez de la Serna, hijos de la finura y el talento de sus greguerías, de ese no dar puntadas sin hilo, que diría un clásico, o ese anticiparse al teatro del absurdo desde el humor, desde la gracia, desde el ingenio, el diálogo sagaz, las gotas salpicadas de emoción y una visión clara de los fantasmas de nuestros armarios. “Ninette y un señor de Murcia” habla de la capacidad que ha tenido la comedia española (...) -comedia española que a pesar de la sofisticada y nutrida representación en todas las épocas ha tenido peor prensa que el drama y la tragedia- (...) para ironizar sobre las provincias sin ofender, para mostrar la risa desde nuestros credos y nuestras capillas y extraer de una posguerra especialmente trágica, el dibujo y el chiste ingenioso haciendo regates a las censuras, a las derrotas y hasta a la carne. Quizá mucho de habernos salvado se lo debemos a la comedia, a ese Gila y a su teléfono, a los queridos Jardiel Poncela, Álvaro de la Iglesia, Tono, Luis García Berlanga, Edgar Neville y tantos otros que tejieron las urdimbres de una escenificación de la realidad, desde la crítica y la sátira, desde una tradición pícaro y literaria.



No olvidaremos que estamos en la década de los sesenta. En 1964 la selección española de fútbol ha batido a la soviética en la segunda edición de la Eurocopa y el país parece haberse montado en un tren hacia el progreso, hacia el desarrollo industrial. La televisión, los anuncios *hippies* de la Coca-Cola, la música y esos veranos en los que se mezclaba el botijo blanco con las primeras visitantes extranjeras en nuestras playas. Miguel Mihura transmite esos deseos de apertura, esa creencia de entonces de que en otros países todo era distinto y lo más diferente ellas, las mujeres y, sobre todo, las francesas. Su música, su lengua y su risa, ¡qué sabe uno! Pero, desde luego, Mihura, Summers, Berlanga y muchos más centran este papanatismo ibérico en la mujer francesa como representación de la mujer libertina, fácil, y hasta se construye el modelo que está a mitad de Brigitte Bardot y de Jeanette Anne Dimech, la muchachita morena de “Soy rebelde”. El resultado es la broma, el sarcasmo de “Ninette”, por donde desfilan todos los tópicos y estereotipos de esa España deseosa de ver algo más allá de la Semana Santa, del Lunes de Aguas y, si puede ser una falda corta mejor que mejor. En este contexto social de un país que asiste a la celebración de los 25 años de paz, un país católico, mariano y que va viendo pequeñas luces en el túnel infinito de la dictadura, se enclava la **NINETTE** de Fernando Fernán-Gómez.

Fernando Fernán-Gómez que ya había hecho algo más que sus pinitos como director con **Manicomio** (1954, codirigida con Luis María Delgado), **La vida por delante** (1958), la ya citada **La venganza de Don Mendo** (1961) y alguna más, se enfrenta a la primera adaptación al cine de la comedia de Miguel Mihura por razones que el propio autor de **El viaje a ninguna parte** (1986), dejó por escrito: “*Me interesaba el diálogo con el exilio, me infundía respeto*”. (...) Respira así un cierto respeto al mundo del exilio; ya comienzan a verse por algunas ciudades españolas pequeños conatos de asociaciones políticas, de curas obreros, de propaganda subversiva, de revueltas y explosiones por el norte, de estados de excepción, de condenas a muerte y de atracos políticos a bancos. En **NINETTE** se habla de izquierdas, se ven rostros de rojos (...). Queda un largo trecho hasta la voladura de Carrero Blanco, hasta la muerte de Franco anunciada por Arias Navarro y aún más para ver a Dolores Ibárruri subir las escalinatas del Congreso. Pero hay quien comienza a atreverse a todavía más, un Fernando Arrabal y sus cartas a un sindicalista, Marcelino Camacho que sigue en la cárcel, hay vascos que izan la ikurriña en los montes y estudiantes a los que los grises, los corren por la Universitaria. España va caminando despacito, en el disco duro de cada uno de

los ciudadanos no se olvida la tragedia de la contienda civil, de ahí que se hagan concesiones pero también se va adivinando que las cosas van cambiando, es la generación que va a ir construyendo la democracia, el diálogo de unos y otros y, quizás, una nueva convivencia. Sabiendo precisamente que ese no es el final, sino el principio de un largo camino por recorrer y que el cine, el mundo del cine, lo viene enseñando y mostrando muy poquito a poco. Con Luis Buñuel, Edgar Neville, Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem, Miguel Picazo, José Luis Borau y Basilio Martín Patino. Con Fernando Fernán-Gómez y Pilar Miró, con Carlos Saura y Mario Camus y -por supuesto- con un periodismo crítico como el representado por “La Codorniz”, publicación que fundara y creara Miguel Mihura.

**NINETTE Y UN SEÑOR DE MURCIA** es una adaptación teatral que una de las grandes figuras de la cultura española, Fernando Fernán-Gómez -quien frecuentó el periodismo escrito y audiovisual, la novela, la poesía, las memorias, la tertulia, el teatro y el cine- efectúa a partir de una obra de uno de los dramaturgos más importantes de nuestro país, Miguel Mihura. Tenemos a uno de los grandes actores de teatro y de cine, Fernando Fernán-Gómez, llevándose el alma de una pieza teatral hasta el séptimo arte y lo hace dirigiéndose a sí mismo, en su papel protagonista de *Andrés* y dirigiendo a compañeros que conoce bien como Aurora Redondo y a una actriz mexicana que conoce menos, Rosenda Monteros (...).

Recuerdo una conferencia de Fernando Fernán-Gómez en la Universidad de Verano de El Escorial. Le habían encargado que hablase sobre las adaptaciones literarias y citando, precisamente su experiencia profesional en **NINETTE Y**





**UN SEÑOR DE MURCIA**, dijo que tuvo que inventarse recursos del lenguaje cinematográfico para poder salir un poco de aquel apartamento que para el teatro funcionaba de maravilla, sin necesidad de grandes recursos, pero el cine necesitaba jugar con más recursos del exterior. La cita exacta la podemos reproducir gracias a la editorial Espasa Calpe que editó en 1995 conferencias y artículos de Fernando Fernán-Gómez, bajo el título **Desde la última fila. Cien años de cine: “En NINETTE Y UN SEÑOR DE MURCIA como se narra la situación de un hombre que está encerrado, que no sale de su casa, utilizamos el recurso de escenificar de vez en cuando sus imaginaciones. Una fórmula que nos llevó hasta las mismas puertas del cabaret, a bordo de los barcos del Sena y hasta la misma Torre de Eiffel, sin salir de la casa de los exiliados españoles. Cuestiones que el cine puede proponer y que en el teatro, el género y los recursos son de otra manera.” (...)**

La *Ninette* de Fernando Fernán-Gómez no fue española, ni tampoco francesa. Eso no le restó, para nada, que respondiera a las sutilezas creadas por Miguel Mihura y perfiladas después por un Fernando Fernán-Gómez que sabía de muchas cosas, pero de actuación, prácticamente casi todo y así vemos a una *Ninette* nada pegajosa, ni almibarada. Es una *Ninette* mimosa, lista, espontánea, grácil, cuyos movimientos por la casa son como los de una bailarina. Ahora se sienta en el sofá, ahora a la vera de *Andrés*, ahora corre desesperada para disponerse a suicidarse o triste, melancólica y llorosa como una joven adolescente en el patio del colegio a quien su chico la ha abandonado. Creíble, magnífica y sensual una

Rosenda Monteros (cuyo nombre real es Rosa Méndez Lenza), que nació en 1935, en Veracruz, México. Su nombre está escrito con letras de oro en la historia del teatro y del cine de su país. Se incorpora a la inauguración del Teatro “Insurgentes” de México, junto a Mario Moreno “Cantinflas”, después de haber pasado por una de las más prestigiosas escuelas de arte dramático de México D.F., la del maestro Seki Sano. Luis Buñuel la incorporó al reparto de **Nazarín** (1958) (...) -posiblemente, Fernán-Gómez la viera ahí (además de en **Los siete magníficos**, 1960, de John Sturges) durante algún pase semi-clandestino del film, cuyo estreno en España no tuvo lugar hasta 1969- (...) y a partir de ahí tiene una filmografía de casi medio centenar de películas entre las que se encuentran, además de las citadas, **El esqueleto de la señora Morales** (1960) de Rogelio A. González -basada en un guion de Luis Alcoriza y que precisamente Fernán-Gómez volvería a llevar al cine con el título de **Siete mil días juntos** (1994)- **¡Dame un poco de amoor...!** (1968) de José María Forqué, **Las siete cucas** (1981) de Felipe Cazals o **La casa de Bernarda Alba** (1982) de Gustavo Alatríste.

Aurora Redondo, sin duda alguna, es la mejor *Madame Bernarda* en todas las “Ninette”. Esa española que acompaña a su marido de izquierdas desde Asturias a París para ganarse la vida, escapando de España y de la victoria franquista y en cuanto le digan que Franco no les perseguirá, volverán al sur de los Pirineos. En su casa los dioses son Pablo Iglesias, Lenin y Alejandro Lerroux y se come fabada y cocido. *Madame Bernarda* recibirá al librero murciano en su apartamento de las azoteas de la Ciudad de la Luz (...) con aire español y acento de Cangas de Narcea



(...) y le dirá “que una verdulera en Francia es una madame, se le habla de usted y se le piden, por favor, las mejores verduras y los mejores tomates. En España, las verduleras... no me diga lo que somos en España las verduleras, monsieur.” Al espectador no le queda ninguna duda de que ha pactado con su hija *Ninette* para montar la estrategia de la vuelta a España, aunque sea a Murcia por mucho que le diga a su hija eso de “¿cómo te puedes enamorar, hija, de un señor de Murcia?”. Aurora Redondo fue una de las grandes damas de la escena española en la primera mitad del siglo XX. Formó compañía propia con su marido, el actor Valeriano León. El propio Carlos Arniches, fue su padrino de boda. Repitió con Miguel Mihura en una de las numerosas reposiciones de “Maribel y la extraña familia” y, lo que son las cosas, se despidió de la escena con otro Mihura, “Melocotón en almibar”. Pero es imposible resumir la trayectoria profesional -en cine, teatro y televisión- de una mujer como Aurora Redondo que nació en Barcelona exactamente con el siglo, el 1 de enero de 1900, empezó a trabajar en el teatro a los siete años y permaneció en activo, prácticamente 90 años, hasta pocos meses antes de su muerte ocurrida en Madrid el 10 de julio de 1996.

Su marido, *Monsieur Pierre* (*Pedro*) es un personaje defendido por un actor esencial en el cine y la escena españolas de la posguerra, Rafael López Somoza, que estrenó este papel en teatro y lo recreó delante de las cámaras, perfecto asturiano represaliado que mantiene la fina ironía y la sátira sobre la política española en la línea de los dibujantes y humoristas de revistas tan legendarias como “La Ametralladora” y “La Codorniz”. (...) Esa aguardentosa voz de Rafael López Somoza, “pero, oiga, ¿qué se puede esperar de un país que solo se alimenta de gambas a la plancha?”, le preguntaba un *don Pedro* afrancesado por las necesidades del exilio, a *Andrés*, ese inquilino que se iba a acostar con su hija *Ninette*, en su propia casa y casi teniendo como testigos a toda su peña de amigos. Claro, que en el fondo sabía que eso le podía garantizar el regreso a su país, esa España de la que despotricaba, pero a la que deseaba regresar a la menor oportunidad. Nació Rafael López Somoza en 1900 -tres meses después que Aurora Redondo- en Madrid y falleció en 1977 en la misma ciudad que le vio nacer. Su vida no tuvo otro sentido que la actuación, en el cine, en la radio y en el teatro. Probablemente, será el de **NINETTE**, su personaje de *Monsieur Pierre*, uno de los más importantes de su carrera, tanto en el teatro como en el cine y la televisión. Al igual que Aurora Redondo volvió a interpretar al padre de *Ninette* en “*Ninette: Modas de París*” y en las correspondientes versiones producidas para televisión en los años 1970. Ser dirigido por Fernando Fernán-Gómez, para él siempre fue algo muy especial y ya se habían encontrado

en **El malvado Carabel** (1956). Principalmente actor teatral, aunque no se prodigó demasiado en cine o televisión le encontraremos en títulos como **El rayo** (1939) de José Buchs, la injustamente desconocida **El grano de mostaza** (1962) de José Luis Sáenz de Heredia, **Un millón en la basura** (1967) de José María Forqué, y media docena de títulos protagonizados por Paco Martínez Soria.

Alfredo Landa es *Armando*, el amigo de *Andrés*, el encargado de organizarle una fastuosa y placentera estancia en la capital francesa. El que le debía mostrar la ciudad de la libertad, los restaurantes del *confit du canard*, los barrios como Pigalle y ese río Sena con sus *bateaux* y sus bajos fondos. Sin embargo, le va a salir rana, con su racanería, su marcado carácter ibérico y su escasez de todo. Es enorme la réplica a Fernán-Gómez de un actor siempre bajo sospecha de la divinidad cinéfila. Landa ha construido algunos de los personajes históricos del cine español. (...)

**Texto (extractos):**

*Javier Tolentino, Libreto para la edición en bluray de “Ninette y un señor de Murcia”, Divisa, 2015.*











**Sala Máxima del Espacio V Centenario**

**Entrada libre hasta completar aforo**

## **EL PÍCARO** (1974) España serie de tv de 13 capítulos

**Dirección.-** Fernando Fernán-Gómez.

**Argumento.-** Basado en textos de Miguel de Cervantes, Francisco de Quevedo, Mateo Alemán, Vicente Espinel, Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo y Alain René Lesage.

**Guion.-** Fernando Fernán-Gómez, Pedro Beltrán y Emmanuela Beltrán (Emma Cohen).

**Fotografía.-** Cecilio Paniagua (Color - 1.33:1).

**Montaje.-** Enrique Agullo, Magdalena Pulido, José Luis Berlanga y Javier Morán.

**Música.-** Carmelo Bernaola.

**Productor.-** Fernando Moreno.

**Producción.-** TVE.

**Intérpretes.-** Fernando Fernán-Gómez

(*Lucas Trapaza*), Juan Ribó (*Alonso*),

Emma Cohen (*Manuela*), Manolo

Codeso (*hermano Iago*), Luis Escobar

(*el Marqués*), Lina Canalejas (*Isabel, la*

*Toledana*), Eduardo Calvo (*Monipodio*), Pilar Bardem (*Cariharta*), José Vidal (*doña Elvira*),

Paul Benson (*Chiquiznaque*), José Lara (*don Toribio*), Juan Lombardero (*Maniferro*),

Carmen Carro (*Gananciosa*), Isabel Braus (*Escalanta*), María de las Rivas (*la vieja*), Charo

López (*Mergelina*), Antonio Casas (*El Gran Duque*), Mary Santpere (*Polonia*), Pedro del

Río (*el autor*), María Luisa Ponte (*la posadera*), María Luisa San José (*Casilda*), Mayrata

O'Wisiedo (*Laura*), Juan Diego (*doctor Sagredo*), Xan Das Bolas (*el vendedor*), Luis Varela

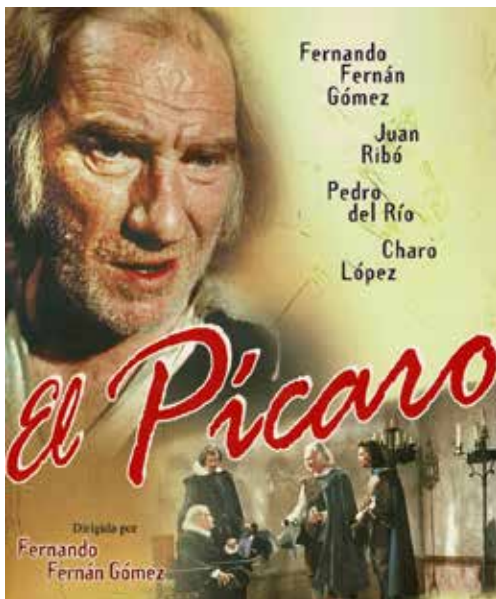
(*Diego*), Erasmo Pascual (*el mercader*), Félix Rotaeta (*don Álvaro*), Pedro Beltrán (*el*

*posadero*), Enrique San Francisco (*Antonio*), Josep María Pou (*don Ramiro*), José Franco

(*el canónigo*), José Lifante (*Miguel*), Luis Ciges (*hampón 1º*), Jaime Chavari (*caballero 1º*),

Javier Bardem (*Alonso, niño*).

**Estreno.-** (España) octubre 1974 a febrero 1975.



**versión original en español**

*Película nº 16 de la filmografía de Fernando Fernán-Gómez  
(de 30 películas como director)*

LUNES 13 febrero

21 h.

111 min.

Capítulo 1º

“Lucas desea un traje y un amo y encuentra las dos cosas”

Capítulo 2º

“En el que se narran los dolores y pesadumbres que le vinieron a Lucas durante las alegrías de un carnaval”

Capítulo 3º

“En el que Lucas Trapaza conoce a un mozo barbero que esquila a un pobre y a un rico”

Capítulo 4º

“En el que se relata la llegada de los pícaros al patio del monipodio y la acogida que tuvieron”

*Música de sala:*

Centenario del nacimiento de

**DEXTER GORDON**

*Saxofonista (tenor) de jazz*

(1923-1990)

*Alrededor de la medianoche (Round midnight, 1986) de Bertrand Tavernier*

Banda sonora compuesta y/o arreglada por **Herbie Hancock & Dexter Gordon**



MARTES 14 febrero

21 h.

114 min.

Capítulo 5º

“Cómo Lucas Trapaza conoce a Isabel la Toledana y a su amiga Manuela”

Capítulo 6º

“En el que Lucas persigue una fortuna y también le persiguen a él”

Capítulo 7º

“De los sucesos que presencia Lucas una agitada noche en casa del doctor”

Capítulo 8º

“Influencia de la luna en las partidas de naipes”

*Música de sala:*

Centenario del nacimiento de

**WES MONTGOMERY**

*Guitarrista de jazz*

(1923-1968)

“Movin’ Wes” (1964)

**Wes Montgomery**



VIERNES 17 febrero

21 h.

152 min.

Capítulo 9º

“Lucas encuentra a dos viejas amigas que hacen una trapisonda y huyen de Pedraza”

Capítulo 10º

“De cómo los caminos no van a Roma, pero sí los allana el dinero”

Capítulo 11º

“De cómo la vanidad es mala compañía para andar por caminos y posadas”

Capítulo 12º

“Engaño que Lucas hizo a un mercader y el engaño que resultó”

Capítulo 13º

“En el que todo llega a su final si es algo tiene final en la vida”

*Música de sala:*

Centenario del nacimiento de

**WES MONTGOMERY**

*Guitarrista de jazz*

(1923-1968)

“Tequila” (1966)

**Wes Montgomery & Claus Ogerman**

(...) Posiblemente, **Juan Soldado** (1973) y la serie **EL PÍCARO** (1974) sean dos de las más relevantes producciones de TVE. Y dos de las obras más defendidas por Fernán-Gómez. **Juan Soldado** ofrece un destilado de amargura, un concentrado de contestación social, una lucidez a la que llaman pesimismo, en la radiografía de los avatares de ese protagonista que es tan anónimo como el *Juan Nadie* capriano, aunque aquí finalizan las (imposibles) semejanzas. (...) **Juan Soldado** es una implacable sátira contra elementos, estamentos y creencias religiosas y militares. Lo militar como ruina caduca, las ordenanzas militares habitadas por cucarachas, esas medallas colgadas en el pecho desnudo... y la religión fustigada en la imagen de los representantes de Dios en la tierra, puesta en solfa en la escenografía de ese cielo, puro decorado falaz, o en esa definitiva/final merienda en el campo, acompañada de la reflexión del protagonista de que la felicidad eterna se encuentra en la tierra, olvidándose de las promesas del paraíso

en el cielo. Y lleno de las rupturas de tono, manipulaciones formales que tanto gustan a Fernán-Gómez. **Juan Soldado** revela una notable y provechosa influencia de Bertolt Brecht, “con la costrosidad ambiente típica de lo español” (Fernán-Gómez, *dixit*).

El elogio de lo cutre y la casposidad plenamente aquilatada refulge en **Juan Soldado** y también, en menor y diferente grado, en **EL PÍCARO**, una serie de 13 capítulos, ansiado proyecto, donde el director/protagonista intentó realizar una magna suma (nada teológica), un condensado del concepto, ética y estética de la novela picaresca del Siglo de Oro español (...), una obra que refundiera sus principales episodios y que había llegado a proponer al mismísimo Georg Wilhelm Pabst cuando dos décadas atrás coincidieran en Roma durante el rodaje de **La conciencia justa** (*La maison du silence*, 1951). Su trabajo, solvente, atractivo, mordaz, siempre picajoso, que realza su similitud con la época (la España de los 70), reforzado por el contexto y determinadas situaciones, es un sugestivo *digest*, amén de juicioso ejemplo de serie televisiva. Fernán-Gómez reflexiona sobre la esencia del pícaro, que lo es por necesidad y por convicción, antes que por beneficio, sobre su condición de nato perdedor, abocado al fracaso, abona la constatación de que el éxito, el medrar no conducen a nada e incide en el omnipresente protagonismo temático del dinero y la supervivencia como motores de la vida (y de la narración). En la serie Fernán-Gómez refleja que “*la picaresca no es una suma de picardías*”





*acertadas, sino, por el contrario, una serie de picardías frustradas. En casi toda la novela picaresca, el que acaba siendo engañado y picardeado, es el propio pícaro y eso es lo que recogí en la serie”.*

El sentimiento de derrota existencial, el pesimismo innato, natural, el escepticismo biológico de Fernán-Gómez iluminan la serie. Su mirada desengañada se refuerza con la elección como protagonista de un hombre viejo, sin apenas ilusiones, retirado del mundo. Es un pariente cercano del cómico *Carlos Galván* presente en **El viaje a ninguna parte**. Pícaros y cómicos, no son iguales, pero están muy próximos. La estrategia, la ficción, el enredo, la mentira, la representación les unen. Y es que tanto los protagonistas de **Juan Soldado** como de **EL PÍCARO** encajan a la perfección en la galería de personajes más emblemáticos del cine de Fernán-Gómez: amargados, derrotados pero no siempre vencidos, golpeados por la vida, incómodos en la sociedad y encaminados a la (auto) destrucción. (...).

**Texto**

**(extractos):**

Ramón Freixas, “Entre la convención y la insumisión”, 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.













LUNES 20 febrero

21 h.

*Sala Máxima del Espacio V Centenario*

*Entrada libre hasta completar aforo*

## ¡BRUJA, MÁS QUE BRUJA! (1976) España 100 min.

**Dirección.-** Fernando Fernán-Gómez. **Guion.-** Pedro Beltrán y Fernando Fernán-Gómez. **Fotografía.-** Leopoldo Villaseñor (Eastmancolor - 2.35:1 Technovisión). **Montaje.-** Rosa G. Salgado. **Música.-** Carmelo Bernaola. **Letra de las canciones.-** Pedro Beltrán y Fernando Fernán-Gómez. **Productor.-** Juan José Daza y Gabriel Iglesias. **Producción.-** Laro Films. **Intérpretes.-** Fernando Fernán-Gómez (*Justino*), Francisco Algora (*Juan*), Emma Cohen (*Mariana*), Mary Santpere (*la bruja*), José Ruiz Lifante (*el juez*), Estela Delgado (*Rufa*), Carmen Martínez Sierra (*la madre*), Fernando Sánchez Pollack (*el sargento*), José Luis Barceló (*el doctor*), Pedro Beltrán (*Fulgencio*), Manuel Ayuso (*el párroco*), Enrique Soto (*el oficial*), y las voces de Paloma Pérez Iñigo, José Durán, Alfonso Echevarría, Luis Álvarez, Rosa Alonso, Vicente Martí, Evelia Marcote, Santiago de la Cruz. **Estreno.-** (España) mayo 1977.



*versión original en español*

*Película nº 18 de la filmografía de Fernando Fernán-Gómez  
(de 30 películas como director)*

*Música de sala:*

*Centenario del nacimiento de*

**WES MONTGOMERY**

*Guitarrista de jazz*

*(1923-1968)*

**“Jimmy & Wes: The Dynamic Duo” (1966)**

**Wes Montgomery & Jimmy Smith**

(...) Nota para el posible productor: No se trata de engañar a nadie. Esta película no quedará bien hecha; no resaltaré por su perfección formal, por sus valores plásticos. Se advertirán en ella ciertos descuidos y el conjunto de la obra será un tanto deslavazado. Se busca algo totalmente distinto a un musical americano, inglés o francés. El propósito de arranque es imitar ese extraño género teatral español denominado “zarzuela”, no en sus versiones actuales realizadas por expertos directores y con generosos presupuestos que posibilitan el gran espectáculo, sino en su estilo tradicional: orquesta numerosa, cantantes con perfecta escuela musical, voces potentes y bien impostadas; lo demás, relegado a segundo término. Se advertirá claramente la ruptura, el desequilibrio antiestético entre los números musicales y el resto de la acción. Se tenderá en elección de actores y lugares, en puesta en escena, hacia un desagradable realismo. Las comparsas, los coros, los bailarines (?) no serán muy expertos ni manifestarán nunca un gran entusiasmo por su oficio. Se pretende conseguir algo, como España, escaso en los medios y desmesurado en los gastos (...).

(...) Hice **¡BRUJA, MÁS QUE BRUJA!** cuando la gente veía la zarzuela como algo muy respetable. (...) Pensé que quedaría muy cómico rodar una película como el neorrealismo italiano pero en la que la gente cantara de manera tan lírica y ridícula como en la zarzuela. Un musical absolutamente contrario a los norteamericanos (...). Yo quería que fuera una película muy fea y muy mal hecha, pero que hubiera divertido mucho al espectador. Y esto, no lo conseguí. Hay, me parece, 7 u 8 personas no más a los que les parece una película magnífica y curiosísima, poco como digo, son 7 u 8, y entre ellas, 2 son franceses (...).

(...) La década de los 70 fue mi mejor verano, un poco tardío, pues me llegó en pleno otoño. Un día, durante el trabajo, [durante el rodaje de la serie de TVE, **Tres era tres** (1973)] entre los árboles de la Casa de Campo, dentro de un coche de caballos, disfrazada de antigua, encontré a la compañera de mi vida. Era joven, hermosa, alegre, pensativa. Le gustaba leer, quería trabajar en el cine, en el teatro, dirigir películas, escribir, cambiar el mundo. Quería ser libre, ser ella, y estaba sola y no quería estar sola. A partir de entonces compartimos nuestros proyectos, confundimos nuestros recuerdos, trabajamos y esperamos juntos. Llenó la casa de risas, de bromas, de juegos, de amigos. Cuanto ella podía tener de hospitalario me lo entregó, procurando, con su gran instinto, restañar las viejas heridas y, con minuciosa delicadeza, no abrir ninguna nueva. (...) Sabiéndola a ella cerca, o lejos, pero en aquella casa, o sintiéndola a mi lado, o aguardando





*que regresase de su trabajo, pero seguro de que había de llegar, escribí un drama (iniciado años antes), “La coartada”, que obtuvo el accésit del premio Lope de Vega, y luego, una comedia, “Las bicicletas son para el verano”, que obtuvo el premio en el mismo concurso. Cuando a medianoche nos comunicaron la noticia -ella cogió el teléfono, nunca había visto tanto gozo en su mirada- descorchamos una botella de champán, recorrimos la casa paseando a grandes zancadas, muertos de risa, saludándonos al cruzarnos, enhorabuena, enhorabuena, llenos los dos de la misma alegría. (...)*

**Fernando Fernán-Gómez**

*“Nuestra relación cotidiana descansa en la antirutina como elemento base. Al contrario de lo que suele ocurrir en las parejas al uso, nuestros hábitos cambian en función de los trabajos que estemos haciendo. Yo vivo en el caos, y por eso una relación como la que mantengo con Fernando me parece positiva, todo un hallazgo.”*

**Emma Cohen<sup>1</sup>**

<sup>1</sup> **EMMA COHEN** / Emmanuela Beltrán Rahola (Barcelona, 21-11-1946 / Madrid, 11-7-2016). Actriz, realizadora y escritora. Vinculada sentimentalmente con Fernando Fernán-Gómez desde comienzos de los años 70, trabajó a sus órdenes en **JUAN SOLDADO**, **EL PÍCARO**, **¡BRUJA, MÁS QUE BRUJA!**, **Mambrú se fue a la guerra** (1986), **EL VIAJE A NINGUNA PARTE** (1986) y **El mar y el tiempo** (1989), y coincidió con él en los repartos de **Tres eran tres**, **Pierna creciente, falda menguante** (Javier Aguirre, 1970) y **El rey pasmado** (Imanol Uribe, 1991). Fernán-Gómez puso la voz en *off* en el episodio realizado por Emma Cohen dentro del largometraje colectivo **Cuentos eróticos** (1979). Y protagonizó los cortometrajes de ésta **La plaza** (1976), **Quería dormir en paz** (1977), **Y yo qué sé** (1979) y **El séptimo día del sol** (1980).

**Texto (extractos):**

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

(...) Si como asegura Fernán-Gómez **El mundo sigue** es un film que se regaló a sí mismo para conmemorar su vigésimoquinto aniversario como artista, ¡**BRUJA, MÁS QUE BRUJA!**, "*una película muy mía, digamos, que tenía pensada hace diez o doce años*", supone una bocanada de aire fresco, de libertad: "*es casi una película de lujo, pese a su pobreza, porque está hecha con toda libertad*".

Entre tanto marasmo cinematográfico, entre tanto film adocenado como disciplinado artesano, un intento de entroncar con una línea cinematográfica compuesta por **El extraño viaje** y **El mundo sigue**, en otro contexto, en otra época y también con otras intenciones, que en su condición de radical exabrupto, de militante afirmación de perplejidad personal, se conforma como otro título atípico, definitivamente maldito e inevitablemente incomprendido (y curioso) del cine español. Nada nuevo y sorprendente, por otra parte, en la filmografía de Fernán-Gómez. Todo un garrotazo a una determinada tendencia del cine español, y que recoge un ajuste de cuentas con esa mecánica del espectáculo dominante diseñada de ordinario para proveer el regocijo de los necios. De hecho, cabe considerarlo como una continuación por otros medios de **El extraño viaje**. Su ubicación cronológica primitiva después de este film no era en absoluto ociosa.

¡**BRUJA, MÁS QUE BRUJA!** se presenta como un melo zarzuelero del subdesarrollo, con sus cantables, con sus segmentos narrativos, con una sucinta anécdota amorosa (un triángulo poco equilátero constituido por garrulo y garrido mozo, Juan -Francisco Algora-, desopilante cornudo, Justino -Fernando Fernán-Gómez- y atribulada esposa adúltera, Mariana -Emma Cohen-), pero a la vez desacralizada, desmitificada puesta al desnudo de su esqueleto arquetípico. La parodia es agreste y montaraz. La virulencia verbal y visual estupefaciente (y desconcertante para el espectador no entrenado o incauto): las romanzas, los aplausos, los clichés, los coros (que comentan magníficamente la insustancialidad del relato) tienen su soberbio correlato en la propia ficción, en la, por ejemplo, espléndida imagen de la orquesta vestida de frac en plena campiña. Al brutal encabalgamiento de códigos narrativos se une el deliberado exacerbamiento del carácter de representación del relato, abundando en miradas de los personajes a



cámara, en rupturas tonales, en disfunciones formales o en quiebros estilísticos... ya practicados por Fernando Fernán-Gómez desde los tiempos de **Manicomio** (1953). El melo rural es convenientemente zarandeado por Fernán-Gómez (y Pedro Beltrán, el guionista) con tanta ferocidad -aunque menos inspirada, disciplinadamente- como en **El extraño viaje** era puesta a caldo la rampante tradición negra española. Los personajes devienen simple emblema, puro signo por mor de su estilización y estulticia. El esperpento no es que se cuele entre las rendijas del sabroso humor sino que habita de pleno derecho en sus fotogramas y lo cutre cobra protagonismo en el lugar escénico. El analfabetismo, la superstición, la incultura son protagonistas de un ejercicio impagable de asumido mal gusto. (...) Y, como en tantas ficciones del autor, el problema (obsesivo) de sus criaturas es sobrevivir a cualquier precio. El dinero, su posesión, es la causa mayor de los conflictos, *leit motiv* en su obra. El dinero todo lo mediatiza. Las relaciones sociales, sexuales, se anudan alrededor del mismo. Y así sucede también en **¡BRUJA, MÁS QUE BRUJA!**, pues es la combinación de sexo y dinero, deseo y codicia, lo que conduce *Juany Mariana* al asesinato en una historia de esterilidad (definitivamente estéril) donde el personaje de la *tía Larga* (Mary Sántpere) terminará pagando los platos rotos. (...).

En la inscripción de la presencia del espectador en la función, complicidad evidenciada tan a las claras como impúdicamente, reposa la organización del texto filmico. Todo es reconocible de inmediato, pero la distancia sobre lo ilustrado, a tenor del filtro deformante empleado, se ofrece en el considerando de que el director no dibuja tanto la sociedad rural como la visión folklórica de esa sociedad conformada en modo cinematográfico. Fernán-Gómez hace espectáculo de la subcultura. Ello puede ser agradable, pero menguadamente agradecido. Y mal



comprendido. Lo cierto es que **¡BRUJA, MÁS QUE BRUJA!** no satisfizo a nadie. Y se constituye en un (otro más) fracaso en la trayectoria de Fernán-Gómez, pródiga en incomprensiones. Su manifiesta descontextualización, su voluntad inclasificable, su rareza absoluta, su condición de oasis en el cine de los 70, pero también su clarividente demostración de camino cerrado en/del cine español obligaron al director a agachar la cabeza, a volver al redil y a retomar la transitada sendera de artesano diplomado y obediente. (...) De todos modos, **¡BRUJA, MÁS QUE BRUJA!**, considerando sus fallos, admitiendo su condición de abrupto, desaliñado, imposible musical, sin alcanzar el techo cualitativo de **El mundo sigue** o **El extraño viaje** y, en otro orden, **La vida por delante**, es un film salvajemente insurrecto y encomiablemente rupturista, algo cada vez más difícil de encontrar, por no decir erradicado, en el consentido cine español de hoy en día. (...)

**Texto (extractos):**

Ramón Freixas, "Entre la convención y la insumisión", 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, "¡Bruja, más que bruja!: entre la airada insurrección y la demoledora incorrección", en sección "Críticas", rev. Dirigido, septiembre 2016.

(...) **¡BRUJA, MÁS QUE BRUJA!** fue uno de los proyectos más desconcertantes de una filmografía que de ellos atesora no pocos: nuevo intento de parodia cinematográfica que en esta ocasión se toma a pitorreo la zarzuela de ambiente rural -partitura de Carmelo Bernaola, cantables de un devoto del género como Perico Beltrán- y el drama rural "con crimen horrendo", siempre tan español

desde los tiempos de los romances de ciego. Posiblemente, dos modelos tan ajenos al espectador de 1976 como lo son al de hoy en día, lo que parece que impidió al respetable reconocer sus códigos y desactivó de este modo gran parte de su carga paródica y como tal humorística. A ello, al menos, achacó el director el fracaso que obtuvo en la taquilla una película que, qué duda cabe, mereció mejor fortuna por su tronchante reinterpretación de todos los recursos brechtianos imaginables triturados por la batidora celtibérica: el metafísico coro griego transformado en orfeón de paletos, los apartes a mansalva, los bisés materializados al instante, los avisos a los espectadores para que no pierdan la atención ante la llegada de los espeluznantes crímenes... (...).

**Texto (extractos):**

*Aguilar & Cabrerizo*, Estudio “Centenario Fernando Fernán-Gómez: en la silla del director”, rev.

Dirigido, septiembre 2021.







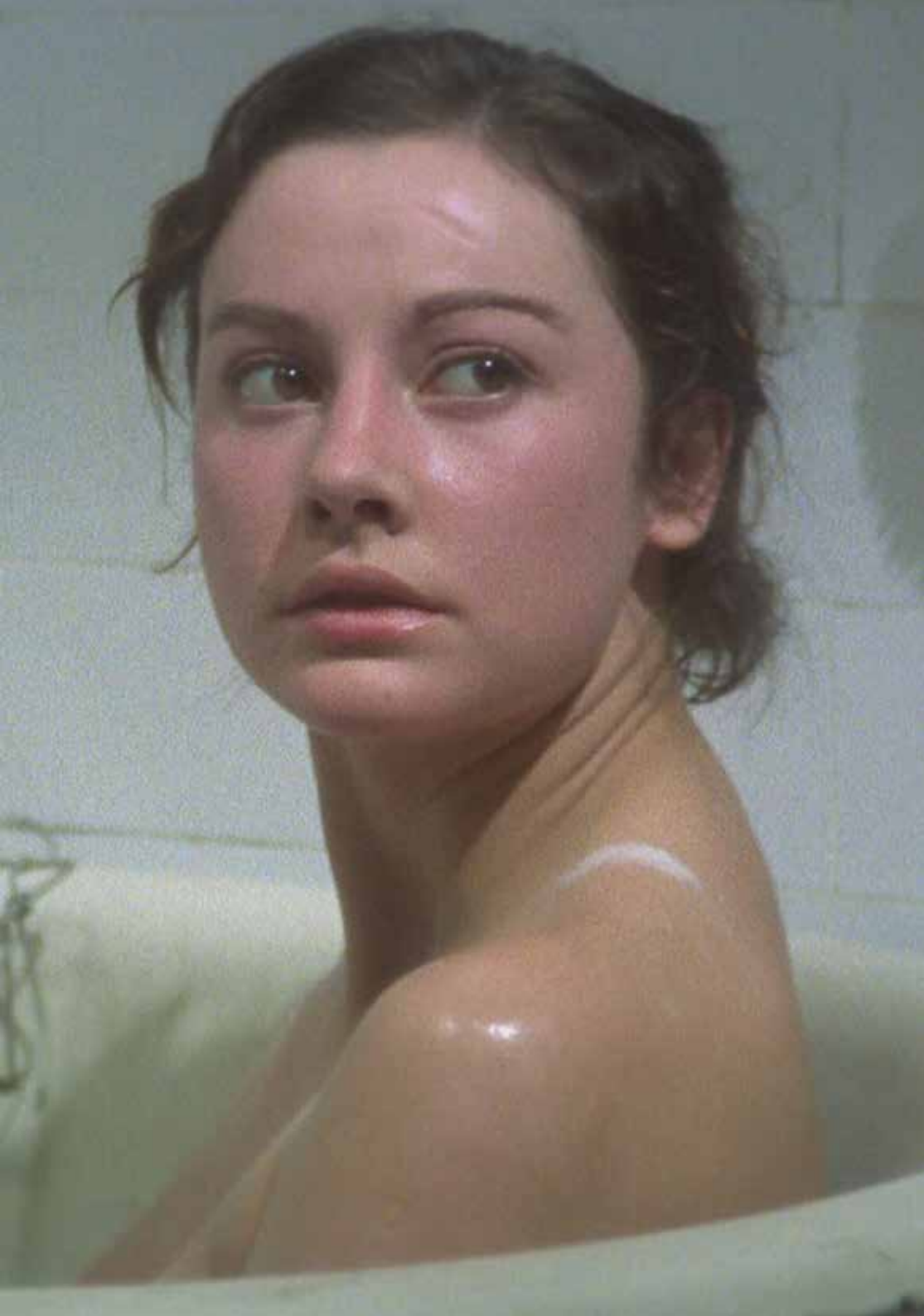




**Hildegart Rodriguez**



**Aurora Rodríguez**



MARTES 21 febrero

21 h.

*Sala Máxima del Espacio V Centenario*

*Entrada libre hasta completar aforo*

## MI HIJA HILDEGART (1977) España 109 min.

**Dirección.-** Fernando Fernán-Gómez. **Argumento.-** El libro “Aurora de sangre: vida y muerte de Hildegart” (1972) de Eduardo de Guzmán. **Guión.-** Rafael Azcona y Fernando Fernán-Gómez. **Fotografía.-** Cecilio Paniagua (Eastmancolor - 1.66:1). **Montaje.-** Rosa G. Salgado. **Música.-** Luis Eduardo Aute y Carlos Montero. **Productor.-** Luis Sanz y Alfredo Matas. **Producción.-** Cámara P.C. - Jet Films. **Intérpretes.-** Amparo Soler Leal (*Aurora*), Carmen Roldán (*Hildegart*), Manuel Galiana (*Eduardo de Guzmán*), Carlos Velat (*Lucas López*), Pedro Díez del Corral (*Villena*), José María Mompín (*el fiscal*), Ricardo Tundidor (*Álvarez*), Maribel Ayuso (*Julia*), Luisa Rodrigo (*Emilia*), Guillermo Marín (*el presidente del Tribunal*), María José Valiente, Paul Benson, José María Angelat, Xan Das Bolas, Julia Ávalos, Elena Fernán-Gómez, Santiago Ontañón. **Estreno.-** (España) septiembre 1977.



*versión original en español*

*Película nº 19 de la filmografía de Fernando Fernán-Gómez  
(de 30 películas como director)*

*Música de sala:*

Centenario del nacimiento de

**WES MONTGOMERY**

*Guitarrista de jazz*

(1923-1968)

**“Further adventures of Jimmy & Wes” (1966)**

**Wes Montgomery & Jimmy Smith**



(...) Sepultada por la amplia dinámica del Bienio Transformador (con la caída del dictablando mandato del general Berenguer y el advenimiento de la 2ª República), la historia de Hildegart Rodríguez (1914-1933), debió quedar enterrada en algún archivo jurídico; incluso los periódicos de la época no prestan excesivo interés al caso, limitándose a una mera referencia sobre la sentencia del juicio. Hace algunos años “Triunfo” resucitó el “affaire” de Hildegart Rodríguez, hija de Aurora Rodríguez Carballeira, mujer ferrolana de clase media, que a la muerte de su padre y una vez repartida la herencia familiar concibe la idea de procrear un auténtico monstruo cultural con el que liberar a la mujer de su opresión. Para llevar a cabo su “empresa” elige a un sacerdote-marino, trasladándose poco después a la capital donde nace Hildegart. Sometida desde pequeña a una dura disciplina en el estudio, termina el bachiller a los 14 años y a temprana edad habla inglés, alemán y ruso. Ingresaba entonces en la U.G.T. y empieza a colaborar en el “Socialista”, amén de ocupar un importante cargo dentro de las Juventudes Socialistas. En mayo de 1932 termina la carrera de Derecho y se dispone a iniciar la de Medicina; algunos meses después es expulsada del Partido Socialista debido a una serie de discrepancias surgidas con la candidatura de Azorín. Ingresaba en el Partido Republicano Federal y redobla sus artículos en “La Libertad y la Tierra”. A raíz de una discusión con

su madre, que no quiere admitir la decisión de Hildegart de abandonar el hogar materno, ésta la asesina mientras duerme el 9 de junio de 1933. Vista su causa en 1934 y condenada a 25 años de cárcel (la abolición de la pena de muerte por parte de la República la salvó del garrote vil), uno no deja de sorprenderse como quizá el más fascinante y estimulante caso de principios de siglo haya permanecido tanto tiempo en el anonimato, pese a que se han publicado la mayoría de los textos de Hildegart Rodríguez que, englobados bajo el título de “La Revolución Sexual de la Juventud”, son un esbozo de algunas comunes reivindicaciones recogidas casi en su totalidad por los actuales colectivos feministas: desde la necesidad de una planificación sexual a una total libertad de la mujer, que incluye la derogación de alguna normativa jurídica como el consabido artículo sobre el adulterio, que viene a refrendar la monolítica actualidad de nuestro Código Penal.<sup>1</sup>

En sus primeras declaraciones sobre el film F.F. Gómez se afana en destacar el deliberado intento de lograr una obra fría, distante, como no, “brechtiana” (haría falta saber que entienden algunos por este concepto aparte de la consabida coartada cultural que encierra traer a colación el nombre del dramaturgo alemán). Sorprende esto en un director tan afín a la distorsión próxima al esperpento, dentro de un discurso coral, que destaca a una estética que hace de la fealdad un código de representación. Si **¡Bruja, más que bruja!** Puede considerarse un intento fallido de servirse de la zarzuela como elemento detonador de un melodrama rural, no deja de ser llamativo comprobar el desprecio de toda alusión referencial a un tiempo histórico determinado al que parecen abonados la mayoría de los directores españoles. El coger el tren de los deteriorados “brechtianos” hispánicos solo puede entenderse en el caso de Fernando F. Gómez como un deseo de prolongar al cine el aséptico academicismo de sus trabajos teatrales (basta recordar sus adaptaciones de Ibsen o del propio Brecht) como cubriéndose ante una historia que escapa a sus registros habituales, llevando su labor hacia un terreno escasamente imaginativo que le acerca a aquel paupérrimo “Nuevo Cine Español”, que supuso para su excelente **El extraño viaje** un colapso de ocho años. Inspirado en la obra “Aurora de sangre” de Eduardo Guzmán (periodista que siguió de cerca la vista contra Aurora Rodríguez Carballeira), el film, como reza el rótulo inicial, se sirve de las actas judiciales y de la información recabada por el autor del libro que se entrevistó en varias ocasiones con la procesada. Incluso la película se estructura alrededor de una serie de *flashbacks* que tienen un personaje itinerante

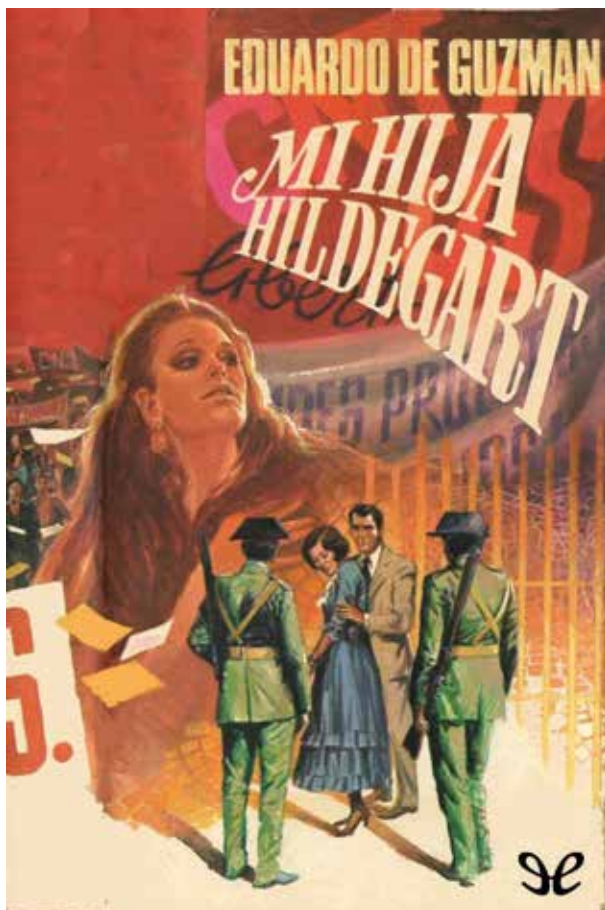
<sup>1</sup> Esta crítica está escrita en 1977.



en el propio escritor –cuyo papel encarna el siempre magnífico Manuel Galiana– que le cuenta la historia de *Hildegart* a una chica de club en la barra de un bar de alterne. Esta serie de bloques se engarzan con una parte final vertebrada en su totalidad por el juicio lo que da a la cinta un ritmo terriblemente moroso y cansino. Así la película prosigue hacia un interminable monólogo de Amparo Soler Leal (*Aurora Rodríguez*) fragmentado alrededor de sus declaraciones a su abogado defensor, al periodista y el testimonio del juicio. Operando de esta manera F.F.Gómez y su guionista Rafael Azcona (a destacar su papel invitado de piedra en las últimas producciones en las que ha intervenido) abstraen el caso del plano histórico en que éste se inscribe cuando el mismo es producto de la realidad circundante. Las referencias a los condicionamientos en los cuales se ha desarrollado la existencia de *Aurora Rodríguez* son resueltos por medio de unos oníricos planos virados en blanco y negro junto a una tonalidad granulosa que son totalmente gratuitos: *Aurora* espiando el coito de su hermana, el cura-marino que la embaraza rezando sus oraciones con anterioridad al acto, las reminiscencias freudianas a la muñeca. Pero frente a este trabajo plano y transparente destaca la búsqueda de un paralelismo forzado entre las connotaciones históricas del film y el presente: baste recordar la elemental misiva de *Aurora* sobre la mujer (la dispar secuencia en la caseta de tiro donde incluso el realizador se permite un chiste doblando a uno de los ocasionales tiradores) o la alusión soterrada a la C.I.A. por medio del Servicio Británico de Inteligencia y los consabidos guiños al momento (el inserto sobre la subida de la República o los milicianos liberando la cárcel de mujeres en la que se supone estaba recluída *Aurora*).

Como consecuencia de la prioridad que toma el personaje de la madre, las actividades de *Hildegart* siempre vendrán tamizadas por la visión subjetiva de ésta; la simbiosis madre-hija, que en algún momento intenta apuntar al film, siempre queda descompensada por el absoluto protagonismo de la primera, como en la grotesca secuencia en que *Aurora* escribe su nombre sobre el cuerpo de *Hildegart*. La parte final remite al film con juicio, montando paralelamente sobre las declaraciones de los testigos, dentro de una planificación tan vetusta como forzada que se complementa con los constantes y suaves zooms sobre el rostro de Amparo Soler Leal, verdadero aglutinador del film. A destacar el preceptivo subrayado entre “retro” y nostálgico que aletea sobre partes de la obra (el inútil movimiento de cámara sobre la cajetilla de cigarrillos de Amparo Soler que junto con el atrezzo presuntamente marxista de la casa de *Aurora* y una multitud de detalles objetales confiere un rigor pintoresco al trabajo del ambientador). Hubiera





sido interesante comprobar qué daba de sí la historia en manos de otro realizador, como por ejemplo Víctor Erice, teniendo en cuenta que el film es un encargo de Alfredo Matas y Luis Sanz (que habían posibilitado dos vehículos de menos consistencia para Amparo Soler Leal: **La adúltera** de Alberto Bodega y **Nosotros que fuimos tan felices** de Antonio Drove) para Fernando Fernán-Gómez que desde luego no era el director apropiado para el proyecto. Una verdadera lástima que el director español haya desaprovechado esta historia sobre la creación de un *Frankenstein* cultural que se revela contra su dueño. (...)

*Texto (extractos):*

Carlos Balagué, "Mi hija Hildegart", en sección "Críticas", rev. Dirigido, septiembre 1977.



(...) A la extrema radicalidad de **¡Bruja, más que bruja!** sigue el mullido conformismo de **MI HIJA HILDEGART**, tan académica que no parece un film de Fernán-Gómez. No deja de asombrar que el film utilice el dispositivo narrativo del ya defenestrado “Nuevo Cine Español” en esa búsqueda de la *qualité* perdida, acentuada por la moda de lo “retro” que envuelve al film. Una escritura impersonal, un ritmo premioso, una realización plana, contaminada de atonía narrativa determinan su categoría de celuloide rancio. En el film prevalece la tesis eyaculativa, lo discursivo frente a lo narrativo. Hay, en definitiva, un empacho de pretensiones y una sobredosis de esquematismo que no benefician la *démarche* de Fernán-Gómez.

**MI HIJA HILDEGART**, según un guion de Rafael Azcona, a partir del libro “Aurora de Sangre”, de Eduardo Guzmán, escenifica la relación-oposición entre *Hildegart* y su madre *Aurora Rodríguez*, que en su idea de liberar a la mujer de su opresión educa a su hija en la condición de “monstruo cultural”, para terminar matando a su criatura. Un tema cuya interesante raíz franquesteiniana es obviada en el film, al igual que la interconexión de los roles de víctima y verdugo. La vinculación entre la implicación y la distancia (un falaz “brechtianismo”) se resuelve en una frialdad que no permite ahondar en las contradicciones suministradas por los personajes, específicamente en el enfrentamiento de madre e hija. Fernán-Gómez se ocupa fundamentalmente de un personaje (la madre), mientras que los otros son satélites a su alrededor. El retrato de la madre es consistente frente a la debilidad de la fotografía de la hija, prontamente desplazada del centro de

la ficción. Curioso es, asimismo, observar que ciertos apuntes históricos fuerzan un paralelismo con la realidad de 1977, pero no menos “sorprendente” es la abstracción del caso del plano histórico en que éste se inscribe cuando el mismo es producto de la realidad circundante. En un film tan verbal, lleno de *flashbacks* explicativos, de monólogos y de declaraciones de intenciones, la imagen, la elaboración, tratamiento visual de la historia va a su triste remolque apoyando la decorativa asepsia del resultado. De nuevo Fernán-Gómez se contenta con oficiar de aplicado artesano de propuestas ajenas, pues por muy ácrata que se considere no se percibe un especial interés por el material en sus manos. De este modo, resulta un film errado por su afán de hacer una obra bien hecha y lustrosa pero cuyo tono es inadecuado y desafinado (...).

**Texto (extractos):**

Ramón Freixas, “Entre la convención y la insumisión”, 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.



(...) Carne de titular, bien que en años republicanos, había sido la historia de Hildegart, la muchacha concebida por Aurora Rodríguez con la idea de convertirla en una auténtica super-mujer capaz de encarnar por sí sola el movimiento de emancipación femenino y ejercer de cuña para una revolución social que se intuía inminente. Afiliada al PSOE, licenciada en Derecho y autora de varios ensayos sociológicos siendo solo una adolescente, Hildegart parecía destinada a cumplir todas las expectativas de su madre si no fuera porque esta le descerrajó tres tiros en la cabeza y uno en el pecho cuando, al cumplir los dieciocho años, anunció su deseo de independizarse. El escritor Eduardo de Guzmán realizó las crónicas de estas dos vidas trágicas en el diario anarquista “La Tierra” y las recopiló en 1972 en el libro “Aurora de sangre”, donde el productor Alfredo Matas encuentra un producto idóneo para su compañera, la actriz Amparo Soler Leal. Cuando propone el proyecto a Fernán-Gómez este no duda, ni por cercanía de época e ideología ni por la posibilidad de poder trabajar con Rafael Azcona, guionista al que admiraba profundamente. Como producto industrial, **MI HIJA HILDEGART** (1977) se inscribe en esa línea tan habitual del cine de la Transición que revisó la historia y sobre todo la sociología de la España de la primera mitad del siglo XX -**Pim, pam, pum... ¡fuego!** o **Un hombre llamado Flor de Otoño** (Pedro Olea, 1975 y 1978), **Los días del pasado** (Mario Camus, 1977), **Pascual Duarte** (Ricardo Franco, 1976)-. Como obra dramática, la cinta queda debilitada por su voluntad de ceñirse férreamente a los hechos, con continuos saltos en el tiempo para ilustrar los testimonios verbales recogidos en las actas del tribunal. Azcona y Fernán-Gómez se lamentarían también de diversos recortes presupuestarios de última hora; sea como sea, el desajuste entre la realidad y la voluntad de la cinta resulta palmario, lo que no resta interés a una película cuanto menos válida aún hoy día por su indudable determinación testimonial (...).

**Textos (extractos):**

*Aguilar & Cabrerizo*, Estudio “Centenario Fernando Fernán-Gómez: en la silla del director”, rev.

Dirigido, septiembre 2021.













VIERNES 24 febrero

21 h.

*Sala Máxima del Espacio V Centenario*

*Entrada libre hasta completar aforo*

## EL VIAJE A NINGUNA PARTE (1986) España 136 min.

**Dirección.-** Fernando Fernán-Gómez. **Argumento y Guion.-** Fernando Fernán-Gómez. **Fotografía.-** José Luis Alcaine (Eastmancolor - 1.66:1). **Montaje.-** Pablo García del Amo. **Música.-** Pedro Iturralde. **Canciones.-** “Caminemos” de Gil, interpretada por Los Panchos; “Camino verde” de Carmelo Larrea, interpretada por Alberto Pérez. **Productor.-** Maribel Martín y Julián Mateos. **Producción.-** Ganesh P.C. - TVE. **Intérpretes.-** José Sacristán (*Carlos Galván*), Laura del Sol (*Juanita Plaza*), Juan Diego (*Sergio Maldonado*), María Luisa Ponte (*doña Julia*), Gabino Diego (*Carlitos*), Nuria Gallardo (*Rosita*), Fernando Fernán-Gómez (*don Arturo*), Quera Claver (*doña Leona*), Emma Cohen (*sor Martirio*), Agustín González (*Zacarías*), Carlos Lemos (*Daniel Otero*), Miguel Rellán (*dr. Arencibia*), Simón Andreu (*Solís*), José María Caffarell (*el director de cine*), Tina Sainz (*la script*), Óscar Ladoire (*secretario de rodaje*), Nacho Martínez (*actor de cine*), Antonio Gamero (*Miguel Calleja*), Raúl Freire (*sr. Ceferino*), Carmelo Gómez (*mozo*), Helena Fernán-Gómez. **Estreno.-** (España) octubre 1986.



*versión original en español*

*Película nº 22 de la filmografía de Fernando Fernán-Gómez  
(de 30 películas como director)*

*Música de sala:*

**“Pedro Iturralde Quartet featuring Hampton Hawes” (1968)**

**Pedro Iturralde & Hampton Hawes**

(...) Jaime de Armiñán me citó en el “Parsifal”, un bar cercano a mi casa y también a la de sus padres. Me propuso algo que desde el primer momento me pareció muy bien. Que escribiera con él un guion sobre los cómicos de la legua. Pensaba Armiñán en aquellos cómicos, de los que había oído hablar cuando niño -es hijo y nieto de escritores y actrices- que iban de pueblo en pueblo, en los años veinte y treinta. Se me ocurrió que quizás se podrían narrar las peripecias de una de aquellas compañías enfrentada a los que comenzaban a llevar películas por los pueblos, también de manera itinerante.

Empecé a dar vueltas a la idea de Armiñán y el vuelo de la memoria me llevó al pueblo de Miraflores, poco más de medio siglo antes. Era cuando mis primos vivían en casa, y como no había dinero suficiente para pagar el veraneo de tres niños más sus necesarios acompañantes, veraneeé solamente yo, al cuidado de mi abuela. Lo precisaba porque estaba débil, y lo más aconsejable era un pueblo de la sierra. A mi abuela le gustaba mucho la vida del pueblo; no la de la colonia veraniega, sino la del pueblo de verdad. Siempre fue una mujer de ciudad, pero aquello debía de suscitarle nostalgias de algunos días de infancia pasados en Valdelaguna, el pueblo del que provenía su familia. También se la sentía dichosa cuando íbamos a visitar a “los del monte”, guardas de una finca de las cercanías de Madrid. En Miraflores dábamos paseos por el campo de alrededor. Ella se sentaba en una piedra y a mí me tumbaba en el suelo a su lado y me decía que mirase el cielo azul, que eso descansaba mucho. Me enseñó a mirar las nubes



y averiguar lo que eran. Una era un perrito acostado, la otra un señor narizotas, la de más allá un barco velero... En el banco de piedra, a la entrada del pueblo, frente a nuestra posada, nos sentábamos bajo la enorme copa del árbol y mi abuela sacaba las agujas y la madeja de lana y hacía ganchillo. Una faja para mí. Medio siglo después, cuando al ir a tomar un vaso de whisky nuevo el vaso para facilitar la mezcla y suenan los trocitos de hielo contra el cristal, evoco el sonido de un rebaño de ovejas que todos los días pasaba por allí a la atardecida. Cuando entrábamos en la posada, o en la vaquería, o en alguna otra casa para lo que fuera, todas umbrías y llenas de moscas, mi abuela decía siempre:

-Ave María Purísima.

y casi siempre otra voz le contestaba:

-Sin pecado concebida.

Un día nos dijeron que por la noche habría títeres en la plaza. Los que quisieran estar sentados debían llevar la silla. En la posada nos prestaron dos. La gente del pueblo había formado un corro muy grande. En el centro se colocaron los titiriteros. Estuvieron un rato haciendo equilibrios y volatines. Eran tres o cuatro, entre ellos una chica. Luego la mayor parte del espectáculo consistió en una especie de número de payasos, aunque los titiriteros actuaban con la cara sin pintar y sin vestidos de circo. Hacían algo que podía llamarse chistes escenificados casi todos chabacanos y vulgares, y la gente del pueblo reía mucho, y también reímos mi abuela y yo. Al terminar, pasaron la gorra entre los espectadores. Mi abuela echó dos perras gordas, una por cada uno de nosotros. Cogimos nuestras sillas y nos fuimos a la posada. Los titiriteros estaban metiendo en una maleta algunos trapos que habían usado para su trabajo. Se marchaban a otro pueblo. No sé si a pie o tendrían un carro, o si esperarían a la mañana siguiente para irse en un autobús de línea. Fue la primera vez que vi trabajar a cómicos de aquella clase. De ninguna manera se me ocurrió pensar que tenían el mismo oficio que mi madre. Si lo hubiera pensado, habría comprendido tiempo después por qué mi madre se consideraba una persona rica.

Pasaron muchos años, alrededor de veinte, hasta que volví a ver cómicos trashumantes. Trashumantes lo somos todos, quiero decir de los que no pisan un teatro ni un plató. Lo eran también los de algunas barracas de la verbena, las que ofrecían espectáculos de variedades, a los que veía actuar todos los años en el mes de julio, pero a mí no me lo parecían, sin duda por verlos en Madrid. Las verbenas eran para mí una especie de milagro pagano que al llegar el calor se producía de repente, que volaba entre risas, músicas, disparos, humo de churros

de un barrio a otro y que luego desaparecía al amarillear las hojas por el mismo arte de magia que había florecido.

En lo que los verbeneros armaban sus barracas, los chicos del barrio andábamos entre ellos. Nos gustaba verlos trabajar, porque no nos parecían personas como las otras. Por eso pudimos ver al que de pronto salió de la taberna, como huyendo, con toda la camisa ensangrentada por la espalda, de la cuchillada que otro le había dado. Mi calle era tan maravillosa que además de ser ancha y arbolada como un parque y haber tenido un cine al aire libre y verbena todos los veranos, tenía en uno de los extremos, nada más doblar la esquina, la casa de socorro y en el otro la comisaría. Ese fue el recorrido que los chicos del barrio hicimos aquella tarde tras el grupo de verbeneros que acompañaba al herido. Pero el resto de la vida de aquellos hombres no me interesaba, no existía.

Cuando por segunda vez vi de cerca a cómicos modestos, de vida miserable, de los que van de pueblo en pueblo, fue en una ciudad gallega, durante el rodaje de **Botón de ancla**, o el de **Tiempos felices** -no recuerdo ni la película ni la ciudad-, en un café cantante de los pocos que iban quedando. Después del rodaje y de la cena entramos en ese café y vimos unos números musicales y otros humorísticos, y luego los cómicos se sentaron a tomar una copa con nosotros. Uno de ellos, el mayor, nos explicó que no eran atracciones sueltas, contratadas por separado por el dueño del local, sino que formaban una compañía de variedades, actuaban siempre juntos, y al día siguiente salían para un pueblo cercano.

-Casi nunca actuamos en teatros, muy pocas veces. Siempre en cafés o al aire libre. Como los que conocí en Sabiote, pueblo cercano a Úbeda, cuando en 1961 rodábamos **La becerrada**, de José María Forqué. Eran un grupo familiar, de cinco o seis. En la puerta del café se anunciaba que por la tarde representarían una obra de Muñoz Seca. La llegada del equipo cinematográfico les estropeó el negocio, porque los del pueblo creían, muy equivocadamente, que iban a divertirse más viendo el rodaje de la película que la comedia. Para compensar a los cómicos y porque eran más útiles que los pueblerinos, se los utilizó como extras durante tres o cuatro días.

La siguiente vez que me reuní con Jaime de Armiñán para cambiar impresiones sobre el proyecto iba dispuesto a decirle que ya empezaba a ver claros los personajes, pero que no estaba muy seguro de que nos conviniese situar la acción de la película en los años veinte o treinta. Quizás fuera más útil una época más próxima a nosotros, que conociéramos mejor.



*Pero Armiñán tenía un proyecto distinto. Habían dejado de interesarle los cómicos de la legua, porque se le había ocurrido algo que le atraía mucho más: un esclavo en la época actual; era **Stico**. Nos pusimos inmediatamente a trabajar sobre ese proyecto y el otro se desechó. A punto de terminar el guion de **Stico**, por mediación de Eduardo Haro Tecglen me propuso Fernando Delgado, director de Radio Nacional, que escribiese una especie de folletín, un serial en capítulos breves. El tema lo dejaba a mi libre elección. Como aún no había conseguido olvidar la historia de los cómicos de la legua, que ya tenía bastante perfilada, escribí **EL VIAJE A NINGUNA PARTE**, que, en su versión para la radio, se emitió en 1984.*

*Recibí un recado del actor Julián Mateos, también afortunadísimo productor (**Los santos inocentes**), que deseaba verme para un asunto de trabajo. Nos citamos en “Parsifal”, el bar en el que acostumbraba a reunirme con Armiñán. Tenía interés en que dirigiese una película para su casa productora. Le dije la verdad: que su oferta me sorprendía. Y era cierto. Me sorprendía porque desde seis años atrás, en 1978, cuando el productor Isasi me encomendó **Cinco tenedores**, con Conchita Velasco y Saza, no había vuelto a tener proposiciones para dirigir películas. No tenía Mateos ninguna idea previa respecto a lo que quería hacer. Simplemente, me dijo, hacía tiempo que le rondaba por la cabeza la idea de producir una película que dirigiera yo. Confiaba en que se me ocurriera una idea que a él y a sus colaboradores les pareciera bien. Como Julián Mateos y yo nos conocíamos exclusivamente por nuestro trabajo y aquella era la primera conversación que manteníamos, me reafirmé más en mi idea de que la propuesta era sorprendente.*





*Sorprendente y no solo agradable, sino de lo más estimulante para mí.*

*Durante unos cuantos días traté de pensar en qué podía yo a mi vez ofrecerle como proyecto de una película. Pero nunca se me ha ocurrido nada por este sistema. Las ideas, por pequeñas que fueran, capaces de transformarse en películas, en obras teatrales, en novelas, o en un personaje, una situación, un gag, siempre me surgen cuando no tienen un acomodo inmediato, no cuando las busco. Es una de las razones de que algunos de mis trabajos, que otro profesional hubiera despachado en un mes y quizás con mejor resultado, a mí me hayan llevado años. Cuando alguien me pide un argumento, un tema, una idea, como quiera que se llame, tengo que rebuscar entre cosas que se me han ocurrido casi siempre muchos años antes. Esta puede ser una de las razones de que mi producción nunca haya estado a la moda. No tuve que pensar durante muchos días, pues muy pronto volvió a llamarme Julián Mateos para convenir una nueva cita. Había leído la novela “El viaje a ninguna parte” -adaptación del serial radiofónico, recién publicada- y creía que ahí estaba la película que yo debía hacer. No vi nada en contra de este proyecto, salvo que por mucho que procurase ceñir las peripecias al hacer el guion, quedaría una película demasiado larga para lo que se acostumbra. A Mateos no le pareció un inconveniente de peso y me encargó que cuanto antes empezara a escribir el guion.*

*Nunca en tantos años de trabajo como actor de teatro y de cine he tenido tan clara conciencia de que mi oficio era algo mágico como durante los meses de trabajo en **EL VIAJE A NINGUNA PARTE**. Absoluta dedicación a la*



labor cotidiana por parte de todos. Convivencia. Nacimiento constante de nuevas amistades. Admiración recíproca. Al recrear los cómicos el mundo de los cómicos, al sentir que estábamos dedicando un homenaje a los menos afortunados del mágico y sacerdotal oficio, todos nos sentimos infundidos de un hálito inefable que llegó a contagiar a los técnicos y a los obreros durante las diez semanas que duró el rodaje. Cada uno sentimos cómo nuestra libertad se ensanchaba y cómo nuestras realidades se acercaban, dentro de lo posible, a nuestra imaginación. Los dioses del amor de todas las religiones habían descendido sobre nosotros y nos acogían bajo sus alas.

Durante la primera proyección privada de la película estuve en el café de al lado, el viejo “Fuyma”, que también me había acogido en tardes de mi juventud. Al terminar la proyección, Eduardo Haro Tecglen y Concha Barral me felicitaron; los protagonistas de la película, José Sacristán y Laura del Sol, salían conmovidos. A los delegados de Televisión Española les hice notar que habíamos rodado la película con un encuadre muy adecuado para los televisores. Uno de ellos me contestó:

-Podía haber sido aún más adecuado.

Poco después Laura del Sol me dijo que aquellos delegados habían acogido la proyección de la película con gran frialdad.

Cuando al mes siguiente se pasó en el Festival Internacional de San Sebastián presencié únicamente los cinco minutos finales. Me quedé desolado. La reacción del público del festival, en aquellos últimos minutos, casi no existía. Parecía insensible. Nada de lo que había yo sentido al imaginar la historia, al ir conociendo a los personajes, al rodar -en aquel trance mágico- la película, había conseguido transmitirlo a los espectadores. Hubo un aplauso final, pero muchísimo menos largo y caluroso que el que había acogido años antes a **Mi hija Hildegart**, una de mis películas frustradas.

No quise ocultarle mi decepción a Julián Mareos cuando salimos del palco, aún en el teatro Victoria Eugenia, cuando la gente se acercaba a felicitarnos.

- Tengo muy mala impresión -le dije.

-¿Por qué, hombre? -me respondió sonriente y escéptico-.

Ya se sabe lo que es un festival.

En aquél se repartieron diecisiete premios. **EL VIAJE A NINGUNA PARTE** no obtuvo ninguno. Las películas españolas presentadas, entre largometrajes y cortometrajes, fueron cinco. La nuestra fue la única que quedó sin premiar.

Cuando inmediatamente se estrenó en Madrid tuvo buena acogida por parte del público y de la crítica. Ángel Fernández Santos opinó que era “una de las mejores películas de la Historia del Cine Español” y su juicio se utilizó como eslogan publicitario. Pero las malas impresiones anteriores suscitaban mi desconfianza. Por aquellas mismas fechas, la recién creada Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España convocó una votación entre sus miembros para elegir la película que debía representar a España en la elección de los Oscar de Hollywood. Algunos de mis amigos dieron su voto a **Mambrú se fue a la guerra**, otra película dirigida por mí y que es una de las pocas de las que me encuentro satisfecho. José Sacristán, por su interpretación de **EL VIAJE A NINGUNA PARTE** no había estado ni siquiera incluido en ninguna terna de los muchísimos premios cinematográficos que se repartían. Según mi criterio, Sacristán consiguió realizar en esa película una interpretación perfecta, asombrosa, absolutamente concordante con lo que era mi intención y mi deseo. Incorporó a un hombre vulgar, anodino, carente de brillantez, sin relieve. Creo que consiguió hacerlo, aunque cuando en nuestra primera reunión de trabajo, en el restorán “Lhardy”, al escuchar lo que yo pretendía dijera Agustín González:

-Eso es imposible.

Creo que José Sacristán, en el momento culminante de su carrera, consiguió hacer eso tan difícil que es pasar inadvertido, apareciendo en casi todos los planos de la película que dura dos horas y cuarto, y que ninguno de los que seleccionaban actores premiables advirtió su trabajo, porque ninguno advirtió que estaba trabajando.

En fin, se veía que, por muchas razones, aquel viaje no iba a llegar a muy feliz destino.

Mediante votación secreta y ante notario, la Academia eligió las ternas de cada especialidad que optaban a los premios. Para el de la mejor película concurrían **EL VIAJE A NINGUNA PARTE**, **La mitad del cielo** y **27 horas**; para el premio al mejor director la terna estaba compuesta por Emilio Martínez Lázaro, Pilar Miró y yo. Optábamos a los premios correspondientes al mejor actor y a la mejor actriz del año, por una parte Juan Diego, Jorge Sanz y yo, y por otra, Amparo Rivelles, Victoria Abril y Ángela Molina. Como aspirantes al premio al mejor guion del año estaban en la terna los de las películas **EL VIAJE A NINGUNA PARTE**, **Tata mía** (José Luis Borau) y **Mambrú se fue a la guerra** (Pedro Beltrán).

Informé a la Academia de que no pensaba asistir a la ceremonia, pues desde tiempo atrás había decidido no participar en esos actos en los que uno se

sabe nominado al mismo tiempo que otros compañeros y se pasa unas horas largas sufriendo de los nervios, deseando que la suerte le acaricie a uno y que los compañeros queden postergados. Muy pocas semanas antes se habían entregado, por el mismo procedimiento, los premios de la Asociación de Directores. Resultó que yo obtuve dos, pero tampoco asistí a la competitiva ceremonia. Un grupo de directores tuvo la gentileza de acercarse a mi casa a últimas horas de la madrugada, a entregarme el bello y sencillo trofeo y a compartir conmigo, recién sacado de la cama, unas botellas de champán. La tensión nerviosa que padezco en esa situación de la votación por el sistema de ternas es tan dura que ni siquiera me atreví a presenciar el acto por la televisión. Cuando mi compañera, Emma Cohen, que se había quedado frente al televisor, entró en el dormitorio para decir: -“cuatro Goyas, Fernando, cuatro Goyas”-, comprendí que era una broma de mejor o peor gusto. Insistió tanto, que, a pesar de mi duermevela, llegué a comprender que aquello no podía ser una broma, porque no tenía ninguna gracia. Mi primera reacción fue de espanto. ¿Cuatro Goyas y yo no estaba allí? Había dicho que si me concedían algún premio lo recogería en mi nombre mi hija, y ni siquiera la habían enviado invitación. No comprendía nada. ¿Cómo podía obtener cuatro premios, por votación de los académicos ante notario, una película tan despreciable y tan despreciada? Pero como llevaba ya cerca de cincuenta años en este oficio, me dormí. (...).

**Fernando Fernán-Gómez**



(...) Fernando y yo nos conocíamos porque él venía a menudo por el “Whisky Jazz Club”, con Jesús Franco u otra gente de cine. Entonces me pidió que compusiera la música de **Mayores con reparos**, y lo hice con mucho gusto, por razones tanto de amistad como de admiración por él. Fernando presume de tener mal oído musical, pero exagera por modestia, entiende más de música de lo que se piensa. (...) Mantuve la amistad con Fernando, y le compuse temas para obras de teatro. Cosas un poco locas, discordantes, que a él le encantaban, y hasta usaba durante los ensayos, haciendo que los actores fueran amoldando la interpretación a mis composiciones. Por eso siempre le agradeceré que me confiase la banda sonora de **EL VIAJE A NINGUNA PARTE**. Primero, porque es una gran película que me ha reconciliado con el cine, tanto por razones de calidad como por lo agradable que fue trabajar otra vez con él, y la libertad y la confianza que me dio. Y después, porque la película me recordó infinidad de vivencias personales, solo que sustituyendo los cómicos por músicos: yo empecé a tocar a los nueve años, en plan niño prodigio, en la banda de mi pueblo, en Navarra, y no sabes la de viajes que a partir de entonces me tocó hacer por todos los pueblos de la zona, en autocares cochambrosos que parecía que no llegaban nunca, tocando en los sitios más humildes... La música de **EL VIAJE A NINGUNA PARTE** está hecha a base de improvisaciones. Para mí, es lo mejor. Yo empuñaba el saxo mientras contemplaba las imágenes donde había que incorporar música, y empezaba a tocar, grabándolo todo. Después, lo escuchaba atentamente y escribía un tema detrás de otro. Viendo nuevamente las imágenes, perfeccionaba lo escrito y ajustaba las duraciones, y luego ya venía la grabación definitiva. Trabajar de esta manera, además de llevarte a una autenticidad puramente jazzística en el resultado, me resulta mucho más sencillo que si me pusiera a escribir cada tema. Porque la improvisación mientras tocas surge de una idea espontánea, y esta idea te conduce sin interrupciones de aquí para allá. En cambio, al escribir llega un momento en que tienes que detenerte para pensar qué conviene poner a continuación (...).

**Pedro Iturralde<sup>1</sup>**

<sup>1</sup> PEDRO ITURRALDE / Pedro Iturralde Ochoa (Falces, Navarra, 13-07-1929 / Madrid, 1-11-2020). Intérprete musical, compositor y catedrático de saxofón en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Ha grabado cuatro LP's (los tres primeros volúmenes de “Flamenco Jazz” y “Jazz Studio”) y compuesto la banda sonora de dos largometrajes de Fernán-Gómez -**Mayores con reparos** (1966) y **El viaje a ninguna parte** (1986)- y de varias obras teatrales de éste.



*Texto (extractos):*

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

(...) Inactivo desde **Cinco tenedores**, film que hacía presagiar un cierto desencanto de Fernando Fernán-Gómez como realizador cinematográfico, el autor de algunas de las películas más estimulantes e inventivas del cine español ha conseguido realizar en 1986 dos proyectos, aspecto realmente inusual en una cinematografía donde materializar un film anual ya resulta toda una epopeya. Después de la decepción de **Mambrú se fue a la guerra**, encargo asumido, no una idea personal, **EL VIAJE A NINGUNA PARTE** nos vuelve a poner en contacto con algunos de los temas, experiencias y resoluciones cinematográficas que han ido jalonando la trayectoria de Fernando Fernán-Gómez.

**EL VIAJE A NINGUNA PARTE** abarca muchas ideas, muchos conceptos narrativos, diferentes registros emocionales y estéticos. Su estructura es tan itinerante como la de los protagonistas, un grupo de cómicos que recorre pequeñas ciudades y pueblos ofreciendo sus espectáculos ingenuos y al mismo tiempo picarescos, espectáculos amenazados por la sombra de unas proyecciones cinematográficas ambulantes que empiezan a estar más solicitadas que sus clásicas comedietas. Pero el punto de partida del film -plano muy cerrado sobre *Carlos Galván* (José Sacristán) en penumbra, en un espacio indeterminado que luego se revelará un asilo de ancianos, pronunciando la frase "*hay que recordar*"- incita también a otro desarrollo dramático; **EL VIAJE A NINGUNA PARTE** es tanto

una crónica cotidiana, tierna, en muchos momentos cruelmente irónica, sobre la vida de estos cómicos de la legua, como una reflexión sobre la ficción y el recuerdo, más concretamente sobre la memoria y su poder de anular las vivencias reales para recrear las solamente soñadas e imaginadas. Y no deja de resultar paradigmático que esta reflexión se produzca en torno a unos personajes que cada día, para ganar el dinero suficiente con que trasladarse al siguiente pueblo y representar una nueva función, deben despojarse de su propia personalidad para asumir la de unos seres ficticios recreados por buenos y malos escritores. El juego memorístico, la reflexión propuesta por Fernán-Gómez, se desdobra entonces como un análisis de la mente humana y el papel que juega cualquier actor en la creación de situaciones que jamás serán verdad.

La idea motriz de **EL VIAJE A NINGUNA PARTE**, como indicaba el propio realizador, intenta evidenciar que al final de la existencia humana lo que realmente importa son los hechos recordados, al margen de que hayan sucedido o no. Este tema, el más unidireccional en el entramado dramático, toma como protagonista al personaje de José Sacristán, cómico que ha ido presenciando como, por diferentes razones -falta de dinero, falta de amor, el espectro del cine anulando su trabajo-, el grupo se desintegraba progresivamente, y ha construido en su propio cerebro una serie de experiencias que, tomando la realidad por él observada y vivida, derivan en ensoñaciones que un psicoanalista intenta desvelar desde la oscura cámara del mencionado asilo. Por ello la narración se construye mediante *flashbacks* objetivos a partir de esas vivencias y jugadas de la memoria, *flashbacks*



concienzudamente organizados en torno a los hechos que jalonan la aventura cotidiana de los comediantes. Y es aquí donde reside el mayor interés de **EL VIAJE A NINGUNA PARTE**, más allá de sus conjeturas sobre la ficción y la realidad. El periplo tragicómico del grupo de actores por una España bastante más desolada de lo normal, patética en muchos aspectos, competitiva, triste pero salpicada de sugerentes anécdotas producto de la reflexión de Fernán-Gómez sobre un medio que le es muy cercano, se convierte en lo más estimulante de la propuesta global. Este itinerario físico y moral nace en función de una serie de elementos que aportan el grado de respetable documentalización: las diferentes formas interpretativas, más afectadas o más naturalistas, que colisionan con la llegada del cine -secuencia en la que *Don Arturo* (Fernán Gómez) vocaliza exageradamente su corta intervención como extra, frente a la progresiva ira del director de turno-; el papel que juegan los cómicos en el medio competitivo -excelente secuencia, ideológicamente ingenua, en la que *Carlos Galván* convence a los hombres de un pueblo para que les dejen intervenir a ellos como extras en una película que se va a rodar en la localidad-; el peligro de extinción que corren las representaciones teatrales frente al progresivo afianzamiento del cine, lo que empiezan siendo una competencia rural y poco a poco termina por hundir el sistema de vida de los cómicos en beneficio del magno espectáculo cinematográfico; el trabajo de esos comediantes itinerantes que buscan cobijo económico actuando como extras, y la divertida reflexión/documentalización que Fernán-Gómez propone del cometido de éstos -diversos planos en los que vemos cómo los extras procuran siempre ocultar su rostro a la cámara en los breves instantes en que son filmados, porque, como asevera en un momento determinado el personaje más lúcido de la película, *Maldonado* (Juan Diego), no conviene que se les vean, las caras, así no serán etiquetados como mendigos, nuevos ricos o soldados y serán requeridos para cualquier tipo de papel-.

La multiplicidad de elementos e ideas que giran en torno al núcleo central de **EL VIAJE A NINGUNA PARTE** consiguen ocultar, parcialmente, ciertas deficiencias que, con una estructura más lineal y despojada de constantes anécdotas paralelas, serían más patentes. La primera de estas deficiencias, de la que Fernán-Gómez es absolutamente consciente, estriba en la profusión de diálogos que tiene la película, lastre que proviene de la propia raíz del producto. **EL VIAJE A NINGUNA PARTE** fue primero un serial radiofónico que Fernán-Gómez escribió en forma de folletín de carácter itinerante y episódico, donde, obviamente, la palabra tenía una fuerza específica que ha ido perdiendo protagonismo en las diversas reducciones



a que ha sido sometido el tema –después del tratamiento radiofónico se convirtió en sintética novela, finalmente en una película que ha adaptado/condensado la primera parte del guion inicial-, pero sin llegar a la depuración necesaria en beneficio de las imágenes. Este aspecto empobrece en muchos momentos la dinámica interna del film, en la que los personajes se expresan más verbalmente que mediante gestos y miradas, redundando también en una planificación mucho más estática y al servicio del actor, no de la historia en sí misma. Afortunadamente, en este sentido Fernán-Gómez ha sabido rodearse de actores tan acordes con los personajes como esporádicamente contenidos, desde un comedido Sacristán hasta un perfecto Juan Diego –que tiene a su cargo un personaje matizado, rico y sugestivo, ex-combatiente de la División Azul metido a actor y administrativo de la pequeña compañía, alcoholico irónico, el único que sabe terminar sus días con cierta coherencia-, pasando por una Laura del Sol afortunadamente apagada y el propio Fernán-Gómez trasluciendo en su rostro de actor toda la larga experiencia vivida de pueblo en pueblo, en solitarias estaciones de ferrocarril, en apretados autobuses, en bares húmedos que sirven de degradado escenario para cualquier tipo de función. Aunque poco evolutiva y más académica de lo que podría esperarse de su autor, **EL VIAJE A NINGUNA PARTE** se gesta a partir de la calidad humana, del recuerdo y la ironía. No es un viaje extraño como el que caracterizó a la obra maestra de Fernán-Gómez, pero sí una propuesta relajada y reflexiva, modélica en algunos planteamientos, que permite esperar un nuevo resurgir del veterano cineasta que, sosegadamente, va meditando sobre su propia condición de sempiterno fabricante de ilusiones escudándose en una reflexión más grande sobre la vida. (...)

*Texto (extractos):*

Quim Casas, “El viaje a ninguna parte: la memoria de los comediantes”,  
rev. Dirigido, octubre 1986

(...) La discontinuidad narrativa y el desbordamiento del naturalismo mediante su exasperación singularizan muy llamativamente a **EL VIAJE A NINGUNA PARTE** rodada inmediatamente después de **Mambrú se fue a la guerra** y estrenada en el mismo año. La primera característica es del todo evidente gracias a la estructura en *flashbacks* que preside la narración. La segunda centellea con diversa intensidad aquí y allá, en una secuencia más que en otra, como a fogonazos, a veces de modo casi imperceptible y en ocasiones a grito pelado.

Dos ejemplos pueden ilustrar esta diferencia de tono. En el primer caso, la conversación que mantienen los *Galván* (Fernando Fernán-Gómez y José Sacristán) y *Maldonado* (Juan Diego) con el cacique de un pueblo y aspirante a escritor de revistas (Agustín González); y en el segundo, la memorable secuencia en la que *Arturo Galván* (Fernando Fernán-Gómez), padre de *Carlos Galván*, protagonista y narrador, interpretado por José Sacristán, intenta hacerse actor de cine pero es furiosamente rechazado por el director de la película con gritos de energúmeno. El cine -vienen más o menos a decirle- requiere que se hable con naturalidad, no impostando artificial o exageradamente la voz, como se hace en el teatro. A menos -podemos añadir nosotros- que se quiera producir un determinado efecto, como, por ejemplo, el cómico; pero para esto -podemos concluir- ya se necesita otro artificio distinto, al que, si se quiere, se le puede llamar “voz gangosa”, que es lo que hace *Carlos Galván* para intentar conseguir trabajo en el teatro.

Mediante estos recursos, el actor desempeña así un doble cometido: cumplir con su lógica función dramática y apelar o recordar al espectador su función textual. De distintas maneras, en uno o varios momentos, a través de un personaje principal o no, nunca falta esta señalización explícita de un modo, llamémoslo anómalo, de interpretación. Los innumerables gritos que sazonan **Mambrú se fue a la guerra**; algunos de los momentos de **EL VIAJE A NINGUNA PARTE**, entre los que destaca el citado; así como el personaje que representa Rafaela Aparicio en **El mary el tiempo**, sin olvidar la menor, pero no anodina, **Fuera**



**de juego**, provocaron en el espectador ese efecto “chirriante” y “desagradable” según algunos, pero que debido a su manifiesta teatralidad trasciende la transparencia del naturalismo y rompe con la manera plácida de inscribir la mirada del espectador en el relato. Lo que directores abiertamente rupturistas consiguen alejándose radicalmente de los mecanismos convencionales de la narratividad, Fernando Fernán-Gómez lo logra sin prescindir de los elementos retóricos propios de un cine popular, pero llevando algunos de ellos, en especial la interpretación de los actores, a este extremo que apuntamos. Su apego a los códigos formales de la propia tradición no le impide moverse dentro de ellos con tanta libertad como rigor, sazónándolos con soluciones e invenciones muy ancladas en la experiencia personal.

En **EL VIAJE A NINGUNA PARTE** el teatro y el cine se funden en un abrazo evocador de la España de los años cincuenta. El pasado constituye el objeto de la narración. Un pasado tan mísero y precario como el presente de **Mambrú se fue a la guerra**, pero irónica y tristemente embellecido por las trampas de la memoria y la pasión por el éxito. Entretejiendo la realidad y los sueños, un modesto actor, ya viejo, revive ante un psicólogo, en una residencia de ancianos, lo que ha sido su vida. Y a partir de este principio retórico, la película, compuesta de diversas peripecias biográficas intercaladas con las fantasías o delirios de su avidez triunfadora, abre su ámbito discursivo no solo a una reflexión acerca del inevitable fracaso existencial, sino también a la España de Franco más paupérrima y pícaro. “*Hay que recordar*”. “*Hay que recordar*”. Estas palabras son las primeras que oímos, sobre un primer plano del protagonista, antes de dar paso a los títulos de crédito iniciales. La memoria es la exigencia que nos propone antes que nada **EL VIAJE A NINGUNA PARTE**. Una memoria sobre todo personal, pero en la que no faltan signos de una memoria colectiva.

Primero serial para la radio, texto novelado después, película por último, **EL VIAJE A NINGUNA PARTE** condensa en buena medida todas las fuentes y procedimientos, inquietudes y efectos con los que ha germinado el cine de Fernán-Gómez y adquirido su singularidad. La crudeza de la realidad para las clases populares, el afán por el dinero y el éxito para dejar atrás la miseria, la fantasía como vía de escape compensatoria, el remedio de la picaresca para salir adelante, el sexo como goce irrenunciable siempre anhelado, junto con la discontinuidad, la teatralidad asainetada y el jugueteo formal (estupenda la secuencia en la que *Carlos Galván*, el protagonista, se fantasea *partenaire* de

Marilyn Monroe en **Niágara**)<sup>2</sup> están eficazmente reabsorbidos en una urdimbre que ordena perfectamente los acontecimientos sin necesidad de responder a una férrea lógica causal.

Que no se entienda por ella que Fernando Fernán-Gómez intenta demostrar virtuosismo alguno o pretender cualquier clase de originalidad. El procedimiento narrativo a base de sucesivos *flashbacks* es ya tradicional y clásico. Lo mismo que la melancólica reflexión acerca del fracaso que subyace en su discurso tiene innumerables e ilustres precedentes, literarios y cinematográficos. Se mire por donde se mire podrían encontrarse numerosas filiaciones. Pero no por ello deja de ser una película completamente actual. Su importancia en el acartonado panorama de nuestro cine no se la otorga ninguna originalidad sino,

2 ¿Una ensoñación/variación/deseo, con estrella mítica de por medio, de esta anécdota que cuenta Fernán-Gómez en "El tiempo amarillo": (...) *Estaba una noche en Villa Rosa, no el colmado andaluz de la plaza de Santa Ana, sino el resplandeciente y lujoso no-se-qué nocturno de Ciudad Lineal, con Juan Estelrich, cuando descubrimos en una mesa un grupo en el que se encontraban, acompañados por un señor y una señora de aspecto americano, el torero Luis Miguel Dominguín, Ava Gardner, Frank Sinatra y Lola Flores. Se levantaron y Luis Miguel se acercó a nuestra mesa. Nos invitó a sumarnos a ellos y subir a un cuarto reservado en el que iban a cantar unos flamencos. Aceptamos la invitación con entusiasmo. Allí, en el cuarto, a la luz de las velas, escuchamos un poco de cante. De vez en cuando, Luis Miguel me decía por lo bajo:*

*-Espera y verás, espera y verás.*

*Alguien convenció, muy dificultosamente, a Frank Sinatra de que cantase "Stormy weather". Se decidió que fuéramos todos a casa de Lola Flores. En lo que nos distribuíamos en los coches, como quien se acerca a la pila del agua bendita, me atreví a tocar delicadamente, en escasísimos segundos, con las yemas de los dedos de mi mano derecha la piel del hombro desnudo de Ava Gardner. En lo que duró la religiosa caricia sus bellísimos ojos me miraron con absoluta inexpresividad. Cuando Juan Estelrich y yo entrábamos en nuestro taxi, Luis Miguel me murmuró al oído:*

*- Espera y verás.*

*Fuimos al piso de Lola Flores, lujosísimamente decorado. Frank Sinatra se había negado a ir, se había marchado solo, sin nadie que le acompañara, al hotel. Ava Gardner se quedó con nosotros. (Espera y verás.) Lola Flores tenía en su piso un bar americano. Empezaron a servir bebidas. Ava se quedó un instante sola en el bar americano. Me atreví a acercarme, a estar unos instantes frente a ella, que volvió hacia mí la cara. La miré con lentitud, con delectación, gozando plenamente en la contemplación de aquella belleza inconcebible en sus colores naturales y en relieve. Me sostuvo la mirada y me habló despacio, en melodioso inglés. Ante mi silencio, preguntó si entendía aquel idioma. Con profundo rencor hacia mí mismo le respondí que no. Hizo Ava una seña y se acercó a nosotros su amigo, el de aspecto americano, a servir de intérprete. Ava volvió a mirarme y repitió la frase. El amigo tradujo:*

*-Dice Ava que si tiene usted ganas de joder, ahí tiene a mi mujer, que está siempre dispuesta.*

*Ava dejó de mirarme y se volvió hacia su copa de ginebra. No había comprendido la complicada delicadeza de mis sentimientos y mis deseos. No obstante, yo seguí esperando para ver, según me había aconsejado Dominguín. Pero de pronto Ava lanzó un grito. Yo ya no estaba cerca de ella. Se formó un revuelo. ¿Qué había ocurrido? Como siempre, como casi siempre, Ava Gardner había perdido una joya. Todo el mundo empezó a buscar. Alguien llamó por teléfono a Villa Rosa. Otro bajó a mirar en el coche. A partir de ese momento se acabó la fiesta y la esperanza. Ya no hubo nada que esperar, nada que ver (...).*



por el contrario, precisamente la tradición y lo inmediatamente reconocible como propio. (...).

**Texto (extractos):**

M.Vidal Estévez, “El cuerpo del autor”, 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.

(...) “Y el gran ausente fue Fernando Fernán-Gómez, ganador de las cuatro distinciones más importantes -guion, interpretación, dirección y película-, cuyo plantón provocó una evidente, aunque disimulada, sorpresa en la organización. Pero tampoco subieron al escenario a recoger la pesada estatuilla de Berrocal el maquillador Fernando Florido, el montador Eduardo Biurrún, el director de fotografía Teo Escamilla, ni la actriz Verónica Forqué. De los quince premios entregados, apenas la mitad llegó a manos de los destinatarios. La puesta en escena fue bastante convencional; los premios, de alguna manera, se intuían y, puesto que quienes votaban eran la propia profesión cinematográfica, parece claro que quisieran galardonar a quienes en los últimos festivales no lo habían sido; esto se aplica sobre todo a **EL VIAJE A NINGUNA PARTE**. Pero el suceso de los comentarios a ese día -en la concesión de los premios- fue la ausencia de Fernando Fernán-Gómez. Exactamente: lo hizo mal. Tenía que haber estado allí. Las singularidades de cada cual no impiden ciertas obligaciones sociales o profesionales”. (Emilio Romero.)

*“Y en segundo lugar, es preciso censurar, con todo el respeto para su decisión, la actitud de Fernando Fernán-Gómez, triunfador de la noche, que no acudió a la gala sin causa justificada, lo que constituyó un desaire para sus compañeros y una notable merma en la brillantez de un acto que, en su primera celebración, debería haber contado con el apoyo sin excepciones de todos los profesionales del cine español.” (Diario 16. Editorial)*

*“La entrega de los Goya fue una horterada. Pero estuvo presidida por los Reyes, que a veces también tienen que conocer de primera mano y en directo lo mal que organizan las cosas por aquí. Casi todos los premiados acudieron, por deferencia a los Reyes y cortesía a sus compañeros, al acto en cuestión. Todos menos Fernando Fernán-Gómez, el más premiado de la noche, que como es habitual, ni se disculpó. Esa falsa humildad de no recoger los premios no es otra cosa que vanidad enfermiza. Me pregunto cómo se llama la figura de no acudir a recibir un premio otorgado por los compañeros de profesión y que se entrega, además, en presencia de los Reyes. Vanidad, grosería, chulería o despiste. Esto último no me lo creo. Un talento como el de Fernán-Gómez no debe someterse a su vulgar vanidad. Que le manden los Goya a casa, como castigo. Porque si horterera fue la organización del acto, no se queda atrás la figurilla diseñada por Berrocal. Que le llenen la casa de Goyas y le manden un libro de urbanidad. Por esta vez, Fernando, te mereces un cero y un abucheo largo y humillantemente sonoro”. (Alfonso Usía.)*







*“Lo peor del acto de los Goya fue, sin duda, que Fernando Fernán-Gómez se llevara -injustamente- los premios más importantes. Y que este personaje, tomándose por Woody Allen, demostrara un desprecio inconmensurable por sus colegas de cine que le habían votado y prefiriera quedarse en su Olimpo a dormir. Fernando Fernán-Gómez no se mezcla con el común de los mortales. Fernando Rey, en un acto de solidaridad que le honra como la persona recta, amable y vitalista que es, presentó el acto con entusiasmo, sabiduría, educación y valentía. Para el Olimpo, Fernando Rey es un gilipollas simplemente. Lo inteligente es quedarse en casa en un acto de activo desprecio hacia la profesión cinematográfica y, por consiguiente, hacia el público. La Academia de Cine Española no es Hollywood, desde luego. Ni El País es el New York Times, ni Juan Luis Cebrián es Norman Mailer, ni Fernán-Gómez es Woody Allen. Somos lo que somos y esto es lo que hay. Y lo que hay está bastante bien, y si no nos quedamos a dormir cada vez que hay que dar la cara, cada vez será más interesante. Que los del cine se ajunten, aunque solo sea por una noche, y se dediquen aplausos, ya de por sí demuestra que van hacia delante y están vivos. Algo de lo que muchos, embunquerizados en el Olimpo, son incapaces”.* (Carmen Rico Godoy, Diario 16.)

*Según mi costumbre, no leí entonces estos comentarios, pero me llegó inevitablemente su eco. Ahora me los proporciona mi documentalista y su lectura*



emborróna la que debió ser para mí una de las páginas más agradables de mi vida profesional. No creo que a ningún lector curioso le sirvan los comentarios que anteriormente he transcrito para hacerse una idea más o menos aproximada de mi carácter, mi temperamento, mi modo de ser o de comportarme. Tampoco he procurado hacer a lo largo de estas páginas un retrato mío que se pudiera parecer a la imprecisa realidad. Creo que en esta labor el autobiografiador, que supuestamente trabaja desde dentro, está tan abocado al fracaso como el biógrafo, que trabaja objetivamente desde fuera. Muchas páginas dedica Georges Simenon en sus "Memorias íntimas" a rechazar las imágenes que de él han trazado los que han intentado retratarle por medio de la escritura; y muchas más aún al mismo empeño dedica Pío Baroja, que encuentra absolutamente desacertado todo lo que de él se ha dicho. Dialogara yo con alguien que leyendo estas páginas hubiera creído llegar a contemplar mi efigie interior, y comprobaría cuánto de lo que él había deducido a mí me parecía erróneo, si no disparatado.

Tengo ya en casa las tres cabezas de Goya -la del premio a la mejor película les corresponde a los productores, Julián Mateos y Maribel Martín- y cuando las contemplo se unen en mí un sentimiento de autocomplacencia, de vanidad satisfecha, con otro de repugnancia. Hay ocasiones en que los propios defectos son útiles. En sus "Memorias" consigna María Asquerino como uno de mis defectos la frialdad; también lo consigna Carlos Saura en una entrevista de prensa. Y yo lo reconozco, y al mismo tiempo que lamento que esa frialdad me haya impedido muchas veces manifestar mi amor, celebro que en otras ocasiones me haya servido para no llegar a sentir odio.

Aquél debió de ser mi mayor momento de triunfo, sobre todo por lo que significaba para mí, inseguro, consciente de que para los demás era evidente mi torpeza, mi desconocimiento, mi falta de información profesional respecto a la actualidad, a la moda, y la carencia de fundamentos profundos de mi cultura, el reconocimiento de mis compañeros de trabajo. Pero sobre toda aquella gloria, el azar y sus mensajeros habían vertido cubos de ceniza (...) (...) Saco a colación esto de los premios, aunque sea inmodestia -que lo es-, porque aunque todos sepamos lo que tienen de lotería, de trapicheo, lo cierto es que contribuyen a aumentar la seguridad en uno mismo, que tanta falta hace en estos menesteres, y les hace sentirse orgullosos a los amigos, que tanto interesa conservar (...).

Texto (extractos):

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















VIERNES 3 marzo

Horario especial: 20 h.

*Sala Máxima del Espacio V Centenario*

*Entrada libre hasta completar aforo*

*Estreno en Granada*

## VIAJE A ALGUNA PARTE (2021)

España 107 min.

**Dirección y Guion.-** Helena de Llanos. **Fotografía.-** Almudena Sánchez (Color - 1.85:1). **Montaje.-** Helena de Llanos, Emma Tusell y Adrián Viador. **Productor.-** Jorge Pezzi, Félix Tusell Sánchez, Arturo Valls y Carmela Martínez Oliart. **Producción.-** A Contracorriente - Alguna Parte - Enrique Cerezo P.C. - Estela Films - Lacoproductora - Pólvora Films - TVE. **Intérpretes.-** Helena de Llanos (*H*), Tristán Ulloa (*Juan Soldado*), Ainara Martín (*niña*), Carmen Soler (*la abogada*), Sayo Almeida (*mujer*), Marta Belenguer, Ana Blanco de Córdoba, Raul LaVilla, Santos Mallagray, Iosu Martínez (*pelirrojos y pelirrojas*), Pedro Miguel Martínez (*hombre con sombrero*), Daniel Pérez Prada (*Van Gogh*), Adrián Viador (*joven solo*) y José Sacristán, Tina Sáinz, Juan Diego, Óscar Ladoire, Verónica Forqué, Nuria Gallardo. **Estreno.-** (España) febrero 2022.



*versión original en español*

*Con presentación y entrevista/coloquio posterior con la directora (nieta de F.F. Gómez)*

*Película nº 10 de la filmografía de Helena de Llanos  
(de 11 películas como directora)*

*Música de sala:*

**“This is...Astrud Gilberto” (1964-1969)**

**Astrud Gilberto**

(...) De espléndida factura técnica (...) un trabajo excelso en lo documental y portentoso en lo meramente artístico (...) un triunfo estremecedor cuando se vuelve “meta”, es una de las mejores que ha dado nuestra no-ficción en años (...).

*Matías G. Rebolledo*, diario La Razón.

(...) Helena de Llanos logra transmitir el espíritu libre de Fernando Fernán-Gómez con una película extraña, emotiva y singular. La directora entra en la casa que habitó su abuelo junto a Emma Cohen y se deja llevar por el torrente creativo de la pareja, por la atmósfera lúdica y por los fantasmas que habitan entre los objetos, los libros y los muebles. **VIAJE A ALGUNA PARTE** es un ensayo asombroso que se nutre de documentos, fotos, cuadernos, entrevistas y momentos cotidianos. La experimentación formal y narrativa trasciende todas las convenciones del documental: un montaje mágico hace dialogar a la protagonista con fragmentos de las películas de su abuelo, algunos archivos reales como la fiesta de los pelirrojos parecen de ficción, las imágenes se vuelven atemporales y las fronteras entre los diferentes registros se diluyen en un clima de ensueño que envuelve a esta película maravillosa (...).

*Aníbal Perotti*









**SELECCIÓN Y MONTAJE DE TEXTOS E IMÁGENES:**  
JUAN DE DIOS SALAS. CINECLUB UNIVERSITARIO/AULA DE CINE. 2023

**AGRADECIMIENTOS:**

HELENA DE LLANOS  
RAMÓN REINA/MANDERLEY  
MANUEL TRENZADO  
IMPRENTA DEL ARCO  
ÁREA DE RECURSOS GRÁFICOS Y DE EDICIÓN UGR (PATRICIA GARZÓN, LOURDES GARCÍA  
& ANA MARÍA ARAQUE)  
OFICINA DE GESTIÓN DE LA COMUNICACIÓN (ÁNGEL RODRÍGUEZ VALVERDE)  
REDES SOCIALES (ISABEL RUEDA & ANTONIO FERNÁNDEZ MORILLAS)  
ALEJANDRO ROLDÁN  
M<sup>a</sup> JOSÉ SÁNCHEZ CARRASCOSA

*IN MEMORIAM*

MIGUEL SEBASTIÁN, MIGUEL MATEOS,  
ALFONSO ALCALÁ, JUAN CARLOS RODRÍGUEZ,  
JOSÉ LINARES, FRANCISCO FERNÁNDEZ,  
MARIANO MARESCA & EUGENIO MARTÍN

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE

SÍGUENOS EN REDES SOCIALES:  
FACEBOOK, TWITTER E INSTAGRAM





## FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ

Fernando Fernández Gómez

Lima, Perú, 28 de agosto de 1921

Madrid, 21 de noviembre de 2007

### *FILMOGRAFÍA (como director)<sup>1</sup>*

**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**

<sup>1</sup> 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.

- 1966** Mayores con reparos
- 1970** Cómo casarse en siete días  
Crimen imperfecto
- 1973** JUAN SOLDADO [mediometraje para TVE]
- 1974** Yo la vi primero  
EL PÍCARO [serie de 13 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)





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 / septiembre 2022)

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

**¡Bienvenido, míster Marshall!** (1952)

**Novio a la vista** (1953)

**Calabuch** (1956)

**Los jueves, milagro** (1957)

**Plácido** (1961)

**El verdugo** (1963)

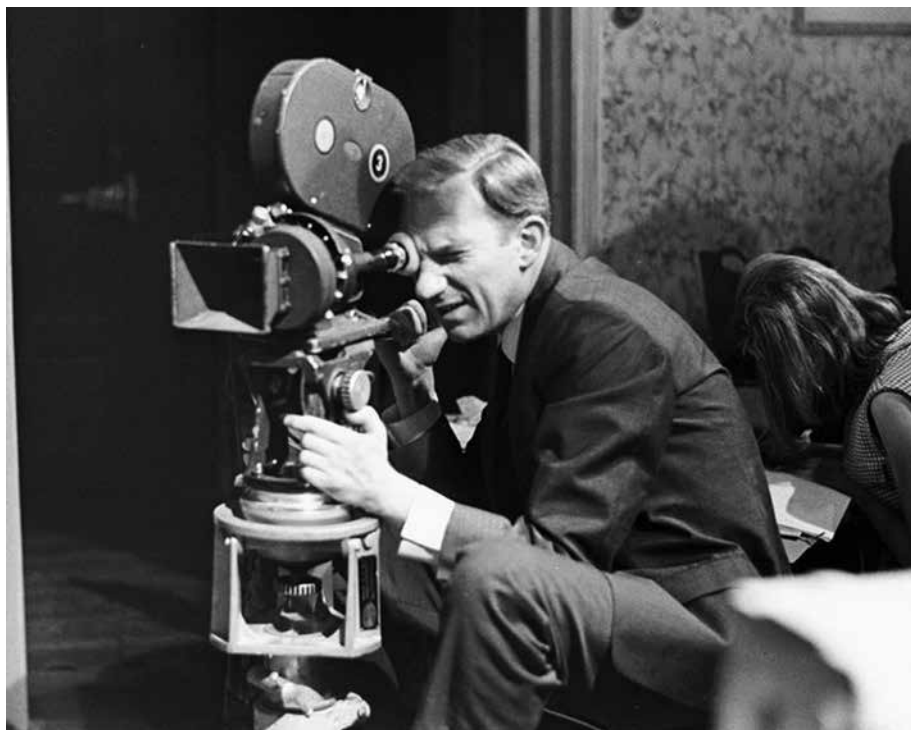
**La boutique** (1967)

**¡Vivan los novios!** (1969)

**Tamaño natural** (1973)

**La escopeta nacional** (1978)





**( III ) FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ** (febrero 2022 / febrero 2023)

**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)**

**Ninette y un señor de Murcia (1965)**

**El pícaro (1974)** [serie de TVE]

**¡Bruja, más que bruja! (1976)**

**Mi hija Hildegart (1977)**

**El viaje a ninguna parte (1986)**

**Viaje a alguna parte (Helena de Llanos, 2021)**



( IV ) JUAN ANTONIO BARDEM (diciembre 2022)

Cómicos (1954)

Felices Pascuas (1954)

Muerte de un ciclista (1955)

Calle Mayor (1956)



**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**

**MAESTROS DEL CINE MODERNO ESPAÑOL (III):  
FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ (y 2ª parte)**

**FEBRERO-MARZO 2023**