**UNIVERSIDAD DE MURCIA**

DEPARTAMENTO DE BELLAS ARTES

# UNIVERSO FÍLMICO Y VISUAL DE FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ COMO AUTOR Y DIRECTOR DE CINE

Tesis doctoral presentada por:

**Jesús de la Peña Sevilla**

Dirigida por:

**Dr. Pedro Ortuño Mengual**

Murcia, 2010

A Martina y a su abuelo Alejandro

**AGRADECIENTOS**

La Tesis Doctoral que presentamos, recoge los esfuerzos y esperanzas, no solo de quien suscribe estas palabras, sino de aquellos que colaboraron e hicieron posible su conclusión. Quiero dar las gracias desde estas líneas a todos quienes han aportado información o trabajo, ya que, sin su inestimable colaboración, esta investigación no habría visto la luz.

En primer lugar, quiero agradecer especialmente a Pedro Ortuño Mengual, director de esta Tesis Doctoral, el compromiso con el que desde el principio asumió la dirección del trabajo. Sin su ayuda tanto en los contenidos, como en el proceso de creación y su apoyo personal e incondicional, este estudio no habría visto la luz.

Agradecer a todas las instituciones y a todo el personal que me facilitó el trabajo en ellas: Filmoteca Nacional, Filmoteca de Barcelona, Filmoteca de Valencia, Hemeroteca Municipal Conde Duque de Madrid, Biblioteca Nacional, Biblioteca Regional de Murcia y a la Academia de las Ciencias Cinematográficas de España (en especial a Arturo Girón, director de comunicación y a su equipo).

A Germán Ramallo, profesor del departamento de Historia del Arte de la Facultad de Letras de Murcia, quién me lanzó a conocer a este señor pelirrojo en una faceta tan poco conocida.

Gracias a todos los amigos que habéis estado ahí, Diego Marín, María Hernández, Manuel Aguilera, Lourdes Abellán, Damián Olmo, Álvaro Bernal, Juan Manuel Ruiz, Mercedes Albacete, Julio Gallardo, Pedro Vivancos, Alfonso Moreno, Victor Jiménez, Ginés García Millán, Mar González-Conejero…sois muchos, pero sabéis quienes sois.

Quiero dar un cálido agradecimiento a Marta López-Briones, cuya orientación, apoyo, consejos y ayuda a lo largo de estos años han sido determinantes durante todo el proceso de creación de la presente tesis.

Gracias a mi familia, “los Pablos”, Luisa, Anabella, Ana, Carlos, Isabel y en especial a mi madre, por todas las tardes que hemos pasado corrigiendo, haciendo, deshaciendo, volviendo a corregir, solo ella sabe lo que me ha supuesto su ayuda para concluir este trabajo.

Por último agradecer a María, mi compañera de viaje, por el cariño y el tiempo dedicado y sobre todo la paciencia y la confianza demostrada, sin las que hubiera sido imposible concluir esta tesis.

**ÍNDICE**

| | | |
|---|---|---|
| | **INTRODUCCIÓN** | **9** |
| | Objetivos de la investigación | 12 |
| | Hipótesis de trabajo | 13 |
| | Metodología | 15 |
| | Estructura de la Tesis | 17 |
| | Nota aclaratoria | 18 |
| | Fuentes principales | 19 |
| **1.** | **LA AUTORÍA COMO ELEMENTO DEL PROCESO CREATIVO CINEMATOGRÁFICO** | **23** |
| 1.1. | ¿Qué entendemos como cine de autor? | 25 |
| 1.2. | Amplitud del concepto de autoría cinematográfica | 25 |
| 1.3. | Necesidad de un marco teórico para el cine de autor | 28 |
| 1.3.1. | La “politique des auteurs” | 37 |
| **2.** | **TEORÍAS Y ENFOQUES DEL CINE DE AUTOR** | **45** |
| 2.1. | Contextualización histórica | 47 |
| 2.2. | Situación del cine mundial después de la Segunda Guerra Mundial | 47 |
| 2.2.1 | El nuevo cine norteamericano | 49 |
| 2.2.2. | El neorrealismo italiano | 51 |
| 2.2.3. | El nuevo cine alemán | 55 |
| 2.2.4. | El nuevo cine francés: la nouvelle vague | 59 |
| 2.2.5. | El Free Cinema británico | 62 |
| 2.3. | La situación particular del cine español después de la Guerra Civil | 64 |
| 2.3.1. | 1955, el año de las Conversaciones de Salamanca | 70 |
| **3.** | **TRAYECTORIA BIOFILMOGRAFÍCA** | **79** |
| 3.1. | Inicios de una profesión | 81 |
| 3.1.1. | Su condición como actor | 87 |
| 3.1.2. | Una nueva faceta artística: el oficio de director de cine | 90 |
| 3.1.3. | Su participación en las Conversaciones de Salamanca | 92 |
| 3.1.4. | Circulos de poder y cultura: las tertulias en los cafés de Madrid | 93 |

| | | |
|---|---|---|
| 3.2. | El autor y el nacimiento del nuevo cine español | 101 |
| 3.2.1. | La crisis en el sector industrial del cine | 110 |
| 3.2.2. | Una nueva visión de la dirección: Del cine a la televisión: *Juan Soldado* y *El Pícaro* | 112 |
| 3.3. | Nuevos planteamientos industriales y cinematográficos | 116 |
| 3.3.1. | Ley de regulación de cuotas de pantalla y distribución cinematográfica. La protección del cine en la década de los 80. | 122 |
| 3.3.2. | El esplendor cinematográfico tras la "Ley Pilar Miró" | 124 |
| 3.3.3. | El nacimiento del Plan Nacional de Promoción y Desarrollo de la Industria Audiovisual y el Decreto Semprum | 129 |
| 3.4. | El fin de una carrera | 135 |
| **4.** | **FERNÁN-GÓMEZ DIRECTOR. HACIA UNA LÍNEA DE AUTOR** | **159** |
| 4.1. | Adaptaciones de obras literarias con guión compartido | 172 |
| 4.2. | Adaptaciones literarias con guión propio | 188 |
| 4.3. | Películas con argumento de otro autor | 227 |
| 4.4. | Películas con argumento propio | 264 |
| **5.** | **ANÁLISIS CONTRASTADO. EL AUTOR** | **323** |
| 5.1. | La condición política del autor: la censura | 326 |
| 5.2. | Temáticas recurrentes: aspectos sociopolíticos y discusión moral | 335 |
| 5.2.1. | El poder de las toxinas: la presencia del alcohol | 335 |
| 5.2.2. | La pérdida de la identidad: el exilio interior y exterior | 336 |
| 5.2.3. | De la pasión desenfrenada al dominio del sí: adulterio, prostitución, necrofilia, travestismo y violación | 339 |
| 5.2.4. | De lo apolineo a lo dionisiaco: la representación del miedo | 342 |
| 5.2.5. | La muerte como liberación: suicidio y asesinato | 344 |
| 5.2.6. | La representación de la Iglesia | 346 |
| 5.2.7. | La situación estratégica de la sociedad: la representación del poder | 349 |
| 5.2.8. | La reivindicación de una realidad social: el mundo laboral | 351 |
| 5.3. | Del yo masculino a lo femenino: la representación del género en su cine | 352 |
| 5.3.1. | Lo femenino | 354 |
| 5.3.2. | Lo masculino | 356 |

5.4. *Cámera-stylo*: la importancia de la técnica en la creación de su obra 357
5.4.1. La postproducción: el montaje 358
5.4.2. Artifices de la imagen 361
5.4.3. El discurso cinematográfico a través de la música y el sonido 367
5.4.4. La ambientación como recurso: del decorado teatral a la Novuelle Vague 372
5.4.5. La autodirección y la elección personal de los actores 385

**CONCLUSIONES** **405**

**RESUMEN** **413**

**BIBLIOGRAFÍA** **417**

**ANEXOS** **467**
Anexo. 1. Documentación filmográfica 469
Anexo 2. Producción cinematográfica 497
Anexo 3. Elenco de actores que trabajan con el director 511
Anexo 4. Premios y galardones 521
Anexo 5. Documentación 527
Anexo 6. Filmografía (Formato DVD) 601

# INTRODUCCIÓN

La elección de Fernando Fernán-Gómez como objeto de este trabajo de investigación, responde a que, es a mi juicio, uno de los personajes más interesantes de la vida artística española de los últimos 60 años. Actor de cine y de teatro, escritor prolífico, protagonista indudable y crítico implacable de los años en que le tocó vivir, existe una faceta de su personalidad, si no menos conocida, al menos poco estudiada por los investigadores: la dirección cinematográfica y su condición de autor.

El estudio detallado de su labor como director, nos hace ver la importancia del conjunto de la producción y su peculiar concepción artística en la que los diversos géneros y estilos se proponen con una estética diversa.

No podemos negar que una gran parte de sus películas como director son atípicas en el contexto cultural de la época en la que se ruedan. Y es que lo que caracteríza el conjunto de la obra del autor, no es esa mezcla fantástico – humorística, sino la mirada de la vida cotidiana de forma irónica, la realidad criticada en forma de sátira endulzada así como un humor particular y sutil.

El origen de la irregularidad que caracterizó a Fernando Fernán-Gómez estaría en la imposibilidad del director por dar coherencia en algo que no es de "vocación natural" y que responde en cierto modo a las servidumbres a las que se dejó, cayendo en cierto modo en la reiteración de elementos sin que existiera un elemento común. De modo que el problema quizás se nos plantea cuando pretendemos hablar de su cine con un único propósito; y es que cabría preguntarse si sus intenciones como autor, director, realizador, escritor, etc, se centran en la búsqueda constante de la autoría o en la busqueda tenaz de una producción artística con el único motivo de la experimentación o el simple disfrute de la realización.

La respuesta a esta pregunta quizás la tuvo el autor que bebió de las aguas del neorrealismo italiano, del realismo francés, del cine americano, de Salgari, y de autores españoles como Pedro Muñoz Seca, Miguel Mihura, Fernandez Flórez, Berlanga, Bardem, Nieves Conde…

Es por esto que nació la idea de abordar un estudio global de su trabajo como autor cinematográfico, aunque, por la gran cantidad de películas del director, decidimos fraccionar su trabajo realizando en un primer momento el proyecto de investigación que tiene por título "Fernando Fernán – Gómez director de Cine en la década de los años 50", constituyendo el estímulo esencial para la realización de esta tesís, que abarca su producción total y que en cierto modo intenta un acercamiento a los personajes y sus ambientes, así como el desvelar los entresijos de la autoría cinematográfica.

**Objetivos de la investigación**

Fundamentales

- Desarrollar un corpus teórico en torno a la figura del director y demostrar su coherencia cinematográfica y la consideración de autor.
- Investigar, exponer y profundizar en el universo fílmico y la poética visual del cineasta.
- Generar una escritura de ensayo con un carácter de análisis discursivo en consecuencia con lo que planteamos.
- Crear un corpus bibliográfico completo en torno a su figura como autor literario y cinematográfico.

Metodológicos

- Proponer una unidad autoral, analizando toda su obra y práctica artística.
- Aportar criterios que establezcan enlaces entre las diversas obras del autor.

Generales

- Plantear un análisis general contrastado de Fernando Fernán-Gómez en el ámbito de la autoría tomando sus películas como referencia.
- Reflexionar acerca de las interrelaciones temáticas y personales de las películas para poder demostrar que se trata de un cuerpo filmográfico único e inseparable.
- Valorar las aportaciones del autor al mundo de las artes cinematográficas.
- Analizar el marco conceptual en el que se forma el director.

## Hipótesis de trabajo

La primera de las hipótesis principales que defendemos, es la creación de un estilo cinematográfico perfectamente reconocible, constituido por una serie de constantes que se repiten a lo largo de su trayectoria. Unos temas recurrentes y un lenguaje propio que se han convertido en la rúbrica principal de su forma de entender y expresarse en el medio.

Su obra cinematográfica es tan original como coherente, en lo estético y en lo temático, como trataremos de demostrar mediante un análisis contrastado realizado sobre las veintiséis películas que componen su filmografía. Existen unas cuestiones alrededor de las cuales giran siempre sus historias: el miedo, el mundo laboral, la perdida de identidad, el género…; grandes temas comunes, vistos a través de los ojos de un creador personal. Esta selección temática forma ya parte indiscutible de su estilo personal, puesto que se repite de forma insistente en todas sus producciones. Pero nada hay más lejos de su intención de elevar el punto de vista para hablar de forma absoluta sobre este tipo de aspectos: su discurso es siempre subjetivo, personal y relativo, pues está elaborado a partir de los conflictos concretos e interiores de sus personajes, en los que proyecta muchas veces sus propias vivencias, descubriéndolas ante el espectador.

Nos encontramos ante un observador infatigable de los deseos, obsesiones y problemas cotidianos, que traslada a sus personajes la búsqueda de las respuestas a las preguntas del hombre acerca de su identidad.

Su puesta en escena, encuentra siempre el medio apropiado de expresión en la ciudad o en el campo, pero que en todos los caso, la propia sociedad que vive en ella, juega un papel trascendental a la hora de construir el relato. Las composiciones con las que construye sus escenas, encuentran también su personalidad propia dando lugar a un verdadero catálogo de encuadres fetiche que aparecen en todas y cada una de sus producciones (largos travelling y primeros planos).

Sus personajes transitan por los distintos espacios que crea en la representación, en un recorrido entre lo real y lo imaginario. Paralelo al mundo real, subyace otro mental, que tiene que ver con el subconsciente y los pensamientos de estos personajes, haciendo que estos influyan en el desarrollo de la propia historia. Pero no son solo los personajes los que ponen al descubierto su subjetividad llegando incluso a hablar con el espectador, sino que incluso el director se permite la licencia de efectuar incursiones de un narrador que se promulga como hilo conductor de la historia.

Además, la elección reiterada de equipo, directores de fotografía, elenco de personajes, montadores, músicos… hacen que el autor se sienta más cómodo en la creación de cada una de sus obras. Demostraremos que forman parte de su universo fílmico, y que sin ellos el autor se siente desnudo ante la idea de hacer una película.

Todo esto, además de muchos otros aspectos que abordaremos a lo largo de la investigación, nos sitúa en disposición de plantear la hipótesis de que Fernando Fernán-Gómez ha creado a lo largo de su carrera, un estilo personal y exclusivo, con unas características perfectamente definibles, que vamos a describir exhaustivamente en esta Tesis.

Otra de las hipótesis que desde el principio nos planteamos argumentar tiene que ver con la idea de las interferencias de la vida personal del director con su obra. Actor de cine y teatro, escritor prolífico, crítico y director cinematográfico es un protagonista indudable de la cultura española. Es innegable que Fernán-Gómez ha sido protagonista y crítico implacable de los años en los que le tocó vivir, y que su producción cinematográfica está bastante olvidada por sus investigadores.

Su obra se caracteriza por la mirada irónica de la vida, la realidad criticada en forma de sátira endulzada con humor, y una mezcla fantástico humorística en cierto modo atípica en el contexto cultural de su tiempo.

La experiencia cinematográfica se convierte para él, en algo tan íntimo y comprometido con la experiencia propia, llega a convertirse en un verdadero instrumento de catarsis individual. En sus películas, parece reflejar todas sus obsesiones y vivencias fraguando una mirada introspectiva que evoluciona en cada una de las historias.

Y esto lo podemos ver en sus personajes masculinos perdedores y "supervivientes" cuya única meta es a veces llegar a fin de mes, como el mismo los define "antihéroes" llamados por varios autores, y en los que en muchas ocasiones, él mismo se presenta como protagonista asumiendo un rol de hombre que está manejado por el destino y los personajes que le rodean. Así, cada uno de esos largometrajes, supone una experiencia intensamente comprometida con la realidad del director.

La última hipótesis, fue el considerar toda su filmografía como un corpus completo e indivisible, independientemente de que sus intenciones como director o guionista se centraran en la búsqueda de coherencia, o simplemente en la experimentación y satisfacción por disfrutar con su realización. Nos parecía que había suficientes indicios como para poder afirmar que todas ellas profundizaban de una forma u otra en determinados aspectos que poco a poco se habían ido afianzando; así los elementos que aparecen en su primer largometraje *Manicomio* sufren una constante evolución y revisión en cada nueva producción realizada por el director. Estas veintiséis películas componen un sólido núcleo con suficiente entidad para ser considerado en su unicidad, y constituyen sin duda una única obra en su producción, un ciclo cerrado no solamente por la consecuencia del tiempo, sino porque sobre todo deja unas improntas irrevocables que forman parte de una forma de hacer cine.

**Metodología**

A. Las metodologías para el análisis del universo fílmico y la poética visual de la obra de Fernán-Gómez, están enfocadas desde el método de análisis y la investigación en archivos fílmicos nacionales, así como el visionado de su filmografía completa y el estudio en la Biblioteca Nacional. El método de análisis presta atención a varias perspectivas

pero está guiado por la preocupación de una serie de cuestiones comunes: análisis del momento histórico cinematográfico en el que surgen dichas películas, estudio del equipo técnico y actoral, y sobre todo una aproximación singular a cada una de estas películas para ver la conexión formal entre ellas. Dicho análisis implica dos movimientos, que aunque se den de modo simultáneo en la tesis, abordaremos anteriormente por separado: reconocimiento y comprensión. En el apartado de reconocimiento, distinguiremos y ubicaremos los elementos individuales que aparecen en pantalla: personajes, luces y sombras, colores, sonidos, frases… En el apartado de comprensión, relacionaremos estos elementos individuales entre sí como parte de un todo más amplio: el encuadre, el plano, la secuencia y el conjunto del filme, evitando la descripción de cada una de las películas para abordar toda la filmografía en conjunto.

B. La investigación en archivos fílmicos nacionales para la elaboración de un corpus de la obra fílmica del autor.

C. La investigación en la Biblioteca Nacional y su apartado de hemeroteca, para la elaboración de un corpus bibliográfico completo en el que se pormenorice la obra del autor.

Esta investigación y el desarrollo de esta tesis plantean una reflexión de la coherencia fílmica de Fernando Fernán-Gómez, así como su relevancia como director/autor. Para ello, han sido numerosos las redes de archivos, bibliotecas, filmotecas que he consultado, entre ellas: Filmoteca Nacional, Filmoteca de Valencia, Biblioteca Nacional, Academia de las Ciencias Cinematográficas de España e Instituto Cervantes, entre otras. En definitiva, una mirada hacia la figura de Fernán-Gómez y su importancia como autor dentro de la segunda mitad del siglo XX.

## Estructura de la tesis

La tesis está constituida por cinco capítulos o bloques temáticos generales, a su vez divididos en apartados que profundizan específicamente en cuestiones concretas.

El primer capitulo, es un acercamiento al tema de la autoría como elemento creativo del proceso cinematográfico en el que se trata ampliamente el concepto de autor. Consideramos que es necesario delimitar este concepto para poder determinar si Fernando Fernán-Gómez es uno de ellos. La complejidad del término y sobre todo la facilidad con la que se utiliza, nos hace plantearnos cual es su verdadero significado.

Una segunda parte se centra en la contextualización histórica internacional y la situación particular del cine español después de la Guerra Civil, que nos ayuda a entender mejor las fuentes de las que se nutrió el autor a nivel visual. En este apartado estudiaremos los diferentes movimientos cinematográficos sobre todo en Estados Unidos y Europa. La realidad cinematográfica de países como Alemania, Francia o el Reino Unido, servirán de marco para entender las influencias del cine en la figura de Fernán-Gómez, sobre todo en determinados momentos.

El siguiente bloque es una trayectoria biofilmográfica del autor donde se estudian diferentes aspectos de su extensa carrera cinematográfica como actor y director, y en la que se hace especial hincapié en las situaciones particulares del cine español. La extensa carrera profesional del personaje desde los años cuarenta hasta prácticamente nuestros días, nos obligan a repasar la historia del cine español y la vida del mismo.

Y los dos últimos bloques están centrados en la autoría del director desde el análisis pormenorizado de ciertos aspectos de cada una de sus películas, y un análisis contrastado de todas ellas, que centra a Fernán-Gómez como autor en todas las facetas de su vida deteniendonos en su mundo artístico y en el desarrollo de sus guiones, temáticas, tratamiento de los personajes, y en general todo lo relacionado con las películas que durante estas décadas realiza: censura, equipo técnico….

Para finalizar, la Tesis posee un corpus bibliográfico y filmográfico en el que se incluyen las fichas técnicas de toda su filmografía, una bibliografía bastante completa, (aunque se tiene conciencia de que sobre todo en artículos de prensa y entrevistas, reseñar todo aquello que se ha escrito sobre Fernando Fernán-Gómez es una tarea practicamente imposible) y referencias documentales que en torno a su figura se realizaron a lo largo de su producción como director. Cierra este apartado una relación de premios y galardones que obtuvo el autor a lo largo de su carrera cinematográfica.

La globalidad del estudio por tanto tiene un carácter más bien panorámico en el que se puede observar la unidad en una de sus facetas menos estudiadas: la dirección cinematográfica.

**Nota aclaratoria**

La elección de esta faceta de Fernando Fernán-Gómez, nos ha hecho enfrentarnos a dos problemas principales. Por un lado, el amplio periodo en el que se desarrolla la investigación, prácticamente toda la vida cinematográfica del autor, desde los años cuarenta hasta el inicio del siglo XXI, y por otro, la extensa filmografía con la que cuenta el director.

Es por esto que en el capítulo tercero en el que se trata su biofilmografía, no hemos profundizado en todos los aspectos vitales que rodearon al personaje, sino que hemos trazado una línea biográfica que ayuda a entender ciertos acontecimientos históricos que influyeron en su cine.

Ante el problema de la extensa filmografía (veintiséis películas), en un principio decidimos hacer una selección de las que teóricamente resultan más representativas, pero entendimos que para hacer el análisis contrastado y demostrar nuestra primera hipótesis, era más interesante hacer referencia a todas ellas, sin entrar en un análisis detallado de planos o escenas. Así, en el capítulo podemos ver que unas películas están más desarrolladas que otras, dependiendo aspectos que hemos considerado cruciales para

entender mejor la línea autoral y la complejidad del universo fílmico de Fernán-Gómez, tanto por la forma en que trata sus temas, como la estrecha relación que existe entre los contenidos tratados y el estilo con que este director los refleja.

Por último, anotar, que en el anexo de documentación, solamente se han incluido artículos de interés por su relación directa con las películas dirigidas por Fernán-Gómez, y que en el anexo de filmografía en DVD, faltan las películas de *El mensaje* y *Bruja, más que bruja!,* por no estar reeditadas en ningún formato y por la imposibilidad de hacer una copia de las originales por su lamentable estado.

**Fuentes principales**

La fuente primaria y fundamental que hemos utilizado en esta investigación han sido los veintiséis largometrajes, en formatos de 16mm, 35mm, VHS y DVD. La reedición de muchos de estos en DVD, ha aportado gran cantidad de materiales adicionales, como making-of, comentarios del director y los actores sobre las películas, trailers, etc… que han resultado muy enriquecedores para obtener una percepción más completa de cada film.

También hemos podido disponer de guiones originales de algunas de estas películas, depositados en la Filmoteca Nacional, que han sido una ayuda inestimable a la hora de analizar estos filmes desde dentro, y también para extrapolar cuál es su proceso de trabajo y ver cómo se traducía el guión original en el resultado final.

Una de las partes más importantes de la tesis, se ha centrado en la búsqueda de documentación y referencias a través de la prensa escrita, ya que en cierto modo son los propios medios de comunicación los que ayudan a "crear" la figura del autor.

Al tratarse de un tema tan específico y de una aparición irregular en dichos medios, el periodo de tiempo de consulta ha resultado ser tan amplio como la propia vida del director para poder obtener unos resultados fiables y científicos a nivel documental.

A través de Internet, podemos encontrar mucha información sobre el autor, pero fuera de un marco tan básico para este tipo de investigación, podemos ver inmediatamente incoherencias, además de que la información digital proporciona muchas veces lo que se dijo o escribió, pero no como se dijo o se presentó, con la correspondiente connotación de la trasmisión visual, por lo que todo lo referenciado a lo largo de la tesis, se basa directamente en noticias, editoriales, reportajes, crónicas y sobre todo estas referencias a documentos hemerográficos.

En definitiva, esta investigación se justifica con el convencimiento de que es muy importante el texto periodístico de cualquiera de las épocas que se analizan para poder llegar a entender la importancia del autor en determinados momentos de su vida y que para el análisis realizado es necesaria la fuente principal, no solo por su contenido, sino por su marco dentro del propio documento.

Teniendo claros estos principios, debemos aclarar que no se trata de la elaboración de una bibliografía exhaustiva acerca del autor, pero si establecer un corpus referencial, que suponga un apoyo imprescindible para cualquier tipo de investigación que se pueda hacer posteriormente y reflejar el carácter autoral apoyándonos en todos estos aspectos.

Tal y como ha quedado apuntado anteriormente, en la figura de Fernán-Gómez, no puede observarse por separado ninguno de los elementos que conforman su totalidad: el personaje, el actor de teatro, el ídolo cinematográfico, el escritor, el articulista… Por esto, considero que es muy interesante y necesario explicar cómo a través de los diferentes textos y referencias bibliográficas y periodísticas, Fernán-Gómez adquiere la categoría de autor.

El espacio de tiempo seleccionado para esta investigación, como hemos mencionado anteriormente, es el que comprende la práctica totalidad de la vida artística del personaje estudiado. Aunque Fernán-Gómez llevaba ya algunos años inmerso en el mundo del cine y, sobre todo del teatro, ya podemos empezar a ver la incipiente faceta

articulista y escritora del autor, como el artículo *Sobre la naturalidad* en la revista *Cine experimental* (1946) o *A Roma por algo* en la separata de Poesía Española (1954).

Así en los primeros compases de los años 50, la radio y la prensa empezaron a hacerse eco de un emergente actor, muy joven, pelirrojo y con un físico singular que daría juego dentro de las artes escénicas. No resulta por tanto descabellado elucubrar que la prensa junto con los distintos productores de cine y televisión fuesen los primeros en empezar a dar forma a lo que más tarde sería considerado como autor.

Todas estas referencias, hay que verlas desde una perspectiva sociológica, en la prensa, cultura y política van cambiando según la propia sociedad del momento. De este modo, podremos ver el paso de unos medios de comunicación maniatados por el miedo a la censura, y sobre todo a las consignas nacionales, regionales y locales de la Delegación Nacional de Prensa, a pesar de que son varios los autores que coinciden en que los protagonistas del mundo del espectáculo, se alzaban por encima de todas estas presiones.

Lo que si es cierto, es que actores, cantantes, toreros y futbolistas servían de escape a esas presiones para la sociedad, y eso hizo que su engrandecimiento fuese mayor. Así, podemos ver como la prensa, no escatimó esfuerzos en tratar la figura de Fernán-Gómez y cualquier detalle que de su vida se pudiera desprender (se adjuntan en la bibliografía).

En cuanto al apartado de producción cinematográfica, se recoge las películas interpretadas por el autor. No debemos olvidar que casi todos los estudios sobre su figura, se han basado en su producción como actor y muchos han sido los listados de películas que en torno a él se han hecho (en Internet podemos encontrar cientos).

La que aquí proponemos (se adjunta en el anexo número dos), está relacionada con la base de datos de la Filmoteca Nacional, y cronológicamente van desde 1943, con la película dirigida por Gonzalo Delgrás, *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*, hasta 2006, su última película realizada junto al director Gustavo Ron, *Mía Sarah.*

En la relación, se han incluido cortometrajes, adaptaciones para televisión, y películas, actualizando y sistematizando estudios anteriores sobre el autor para posteriores investigaciones.

# CAPITULO 1. LA AUTORÍA COMO ELEMENTO DEL PROCESO CREATIVO CINEMATOGRÁFICO

## 1.1. ¿Qué entendemos como cine de autor?

Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua, el cine de autor en su primera acepción, es "el realizado por un director que además es guionista, y procura imprimir a su obra un estilo propio".

En mi opinión, la definición sería más completa añadiendo: "El cine de autor es el cine en el cual, el director tiene un papel preponderante al basarse normalmente en un guión propio, y realiza su película al margen de las presiones y limitaciones que implica el cine de los grandes estudios comerciales, lo cual le permite una mayor libertad a la hora de plasmar sus sentimientos e inquietudes en la película, por lo que normalmente son identificables y reconocibles los rasgos típicos en su obra.

## 2.2. Amplitud del concepto de autoría cinematográfica

Dada la amplitud del concepto de la autoría cinematográfica, la propia expresión de "cine de autor" trae consigo múltiples problemas de interpretación.

Primero, existe el pensamiento historicista de que el autor cinematográfico tiene un desarrollo lineal de su carrera. Esto significaría que en ese aspecto, el autor es predecible en relación a sus trabajos anteriores, y esto, a pesar de que se puede observar en ciertas carreras cinematográficas, no es necesariamente cierto, y por supuesto no se reproduce en todos los realizadores.

Por otro lado, la expresión "cine de autor" agrupa a una serie de realizadores cinematográficos fuera del sistema de las grandes empresas productoras de cine estadounidenses, convirtiendo inmediatamente en "autor" a cualquiera que pertenezca a este grupo "externo". Este pensamiento, se gestó en Europa por la innegable influencia de las diversas cinematografías asiáticas[1] que experimentaron un auge importante, en

cuanto a comercialización en todo el mundo, así como en su presencia permanente en los festivales de cine más importantes del mundo, sobre todo algunas cinematografías entre las que destacamos Japón, India, Tailandia, Corea del Sur y Sudeste Asiático, así como autores de la talla de Nagisa Oshima con películas como *Violencia al atardecer* (1966), *Historias crueles de juventud* (1960) y *El imperio de los sentidos* (1976) o Akira Kurosawa con filmes como *Rashomon* (1950), *Los siete samurais* (1954) o *Ran* (1985).

Un tercer caso en el que se utiliza esta expresión se produce cuando una película es bastante singular y posee una serie de rasgos propios que la caracterizan y que van más allá del propio mensaje que pretende transmitir, por lo que se convierte en clásico o película de culto. En ese caso tampoco se debe considerar cine de autor, ya que se asemeja más al concepto de fetichismo o fanatismo minoritario por la misma. Entre estas, podríamos mencionar entre otras *Cabeza borradora* (1977) , *The Rocky Horror picture show* (1975), *La noche de los muertos vivientes, El manantial* (1949) o *El topo* (1970), películas que conviertieron a David Lynch, Jim Sharman, George A. Romero, King Vidor y Alejandro Jodorowsky, respectívamente en grandes directores de culto.

Existe también el concepto de "cine de autor" ligado al "cine independiente", y pesar de que a priori puedan parecer términos sinónimos, son totalmente diferentes a pesar de que haya directores que haciendo cine independiente se consideren autores.

El cine independiente es aquel que se ha producido sin apoyo industrial o comercial, siendo *Easy Rider* (1969) dirigida por Dennis Hopper y distribuida por la Universal la primera considerada como independiente por representar la contracultura estadounidense, pero realmente la esencia de este tipo de cine siempre ha existido, sencillamente porque siempre ha habido lugares sin apoyo o prácticamente sin industria cinematográfica que han tratado se sacar proyectos adelante.

Dependiendo de la cultura o el país del que provenga, su idiosincrasia será diversa, pero eso no quiere decir que toda película independiente tenga un director/autor detrás o viceversa. Es cierto que el término "autor" está más arraigado en Europa, y el término "independiente" en América, pero el cine independiente existe en la India, en China o en África.

También encontramos otro problema en el concepto de autor de cine en el "cine arte" o "art film", ya que a pesar de ser un término utilizado casi exclusivamente para referirse al cine que solo tiene fines exclusivamente artísticos, tiene un carácter independiente y normalmente sin aspiraciones a un gran éxito comercial además de estar realizado por un autor/artista con una línea muy definida dentro de su libertad creativa, este tipo de cine también lo realizan a veces pequeñas compañías cuya línea de producción está más cerca del arte que de lo comercial.

Su historia se remonta a los primeros años del siglo XX y entre los autores tenemos que destacar a D.W. Griffith con *El nacimiento de una nación* (1915), a Sergei Eisenstein, con *El acorazado Potemkin,* o a Carl Theodor Dreyer, con su película, *La pasión de Juana de Arco* (1928). Más tarde, se interesarían por este tipo de cine los surrealistas Dalí y Buñuel con películas como *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930) o el grupo dadaista formado por Man Ray, Marcel Duchamp o René Clair entre otros, conocidos entre otras cosas por pertenecer al grupo vanguardista de Cine absoluto[2] nacido en París entre las décadas de 1920 y 1930.

Otra acepción de cine de autor se le otorga a todos aquellos directores que tras el paso del tiempo, pasan a formar parte de los clásicos de la industria cinematográfica de su país, a pesar de que su filmografía no haya tenido los rasgos que lo definan como autor. Por tanto, no es del todo correcto definirlos a todos como autores de cine, ya que a pesar de que muchos lo eran, otro gran número de ellos simplemente realizaron alguna película

por la que son recordados, y no un conjunto de obras con una serie de signos o elementos que los identifiquen.

Por último llegamos a la definición que más se acerca, según mi criterio al concepto de cine de autor, si bien no es aceptada por todos los estudiosos del tema. Propiciado por Bazin, Truffaut fue el que impulsó esta teoría en la que defendía básicamente que el autor, era aquel que aceptaba todas las responsabilidades de la película dirigida frente al estudio, productora, etc, siendo el el único responsable del contenido y resultado final de su dirección.

Esta postura nos lleva a la política de los denominados "cahieristas" que dio un vuelco al mundo del cine, y a día de hoy, aún se sigue poniendo en tela de juicio según qué conceptos del término ya que el mismo Truffaut, uno de sus fundadores, al final de su obra tendió hacia el academicismo.

### 1.3. Necesidad de un marco teórico para el cine de autor

> *"Se ha acabado el mito de Hollywood según el cual estandarizados y anónimos equipos técnicos asumían el trabajo correspondiente del director y le impedían a éste expresarse según un estilo propio (...) Así vemos multiplicarse los nombres de directores cuya presencia en los genéricos significa algo".* Bazin[3]

Esta frase es en cierto modo la que desencadena el fenómeno cine de autor en Francia. El cine americano se convierte en el  gran gran protagonista de las pantallas francesas junto al neorrealismo italiano, después de la Segunda Guerra Mundial[4], tras el impacto de *Ciudadano Kane* (estrenada en Francia en 1946, el mismo año que *Roma, cittá aperta*)

Tras la Liberación, las salas cinematográficas de casi toda Europa y en especial las de Francia, se llenan de cintas comerciales norteamericanas, y además de los directores consagrados de anteriorires décadas, como John Ford, Howard Hawks o King Vidor, la crítica francesa descubre a Otto Preminger, John Huston, Fritz Lang o Alfred Hitchcock, entre otros.

Junto a estas, dentro del panorama se pueden ver películas de géneros cinematográficos despreciados como el *cine noir* o el cine de serie B, producido por las minors norteamericanas.

André Bazin, uno de los críticos de cine y teóricos cinematográficos franceses más importantes del momento, fue el primero en darse cuenta que a pesar de que las historias narradas por el cine norteamericano eran todas irreales y por tanto decepcionantes, detrás de ellas había una gran puesta en escena, y entendía que al público había que darle algo más, y que el espectador podría entender el cine si atendía a su proceso técnico, como la luz, el decorado, el montaje, la música y el guión.

Para el autor, el cine caminaba estrechamente vinculado al desarrollo tecnológico y a las circunstancias sociales y políticas de cada periodo histórico, y este nacía y se transformaba (del mudo al sonoro, del blanco y negro al color) debido a la influencia de su entorno.[5]

Defensor de un lenguaje propio del cine y del cine como lenguaje, no dudaba en afirmar: «*El cine es un lenguaje*». Y será este lenguaje, más que cualquier convención social, la que determinará lo que se entiende por el "cine clásico".

Para Bazin el mito que dirige la invención del cine es el del "realismo integral", es decir la recreación del mundo a su imagen, una técnica de reproducción de la realidad como lo fueron antes la fotografía o el fonógrafo. "*Una imagen* —dirá Bazin— *sobre la*

*que no pesaría la hipoteca de la libertad de interpretación del artista ni la irreversibilidad del tiempo".* Un arte total, lo que llamará "el mito del cine total"[6]

Bazin veía en estas cintas, multiplicarse los nombres de directores, y aseguró que para poder conocer el cine hollywoodiense habría que conocer una quincena de estos, entre ellos a Orson Welles, Preston Sturges, Billy Wilder, Robert Siodmak o George Stevens.

Este fervor por el recién llegado cine norteamericano, no era aislado y se llegó a convertir en toda una tendencia que valoraba la forma y el contenido de los mismos.

Entre estas personas que practicaban o fomentaban esta nueva actitud crítica encontraban los críticos, Alexandre Astruc, Doniol-Valcroze o Pierre Kast, y cineastas y escritores como Raymond Quenaau, Roger Leenhardt, Grémillon, Breson y Cocteau que formaban parte de un cine-club llamado "*Objectif 49*", que anteponía los criterios estéticos a los ideológicos.

Además de estos, en la avanzadilla cultural del momento se encontraban la revistas "*La Revue du cinéma"* y "*L'Écran français".*

Por su parte, *La Revue du cinéma,* presentaba una estrategia más seriamente comprometida con una verdadera reflexión sobre el cine llena de encontronazos con otras revistas y autores[7], descontaminada de ideología política y siempre rozando el elitismo estético (el formalismo, el intelectualismo…) y con estudios dedicados a Griffith, Lang, Ford, Dreyer, Lubitsch, Welles o Rossellini. Dichos estudios nos llevan a afirmar que en las páginas de revista empieza a dibujarse el concepto de "autor".

Por su parte, en, *L'Écran français*[8], convivían dos tendencias críticas, la encabezada por Bazin, Leenhardt y Astruc, con su énfasis en la forma, y por otro lado

el crítico Georges Sadoul, quien considereaba al cine como un terreno propicio para el enfrentamiento entre el Este y el Oeste[9] y que por tanto el cine debía reclamar su derecho a tener contenidos y temáticas específicas.

Esta polémica de forma y fondo, es la que André Bazin tratará en mayor profundidad, centrandose en la sustitución del recurso del montaje analítico por el plano secuencia y la puesta en escena, y que genera estas preguntas, *¿qué es la puesta en escena?, ¿dónde se refugia la puesta en escena en películas concebidas básicamente desde presupuestos doctrinales realistas?*.

Para contestar a cada una de estas preguntas, Bazin dedica una artículo que serán las bases de la futura generación de nuevaolistas. El artículo en cuestión se titula "*William Wyler, ou le janséniste de la mise en scène*", que aparece en los números 10 y 11 de *La Revue du cinéma* (correspondientes a los meses de febrero y marzo de 1948). Por las mismas fechas, pero en *L'Écran français*, publica Astruc su "*Naissance d'une nouvelle avant-garde, la caméra-stylo*" (núm. 144, marzo 1948), artículo-manifiesto en el que Astruc comparaba la cámara cinematográfica con la estilográfica del escritor y que elogia un cine que por fin se atreve a abordar, como hace la literatura, cualquier idea o pensamiento, por abstracto que éste sea.

> *"La puesta en escena no es ya un medio de ilustrar o presentar una situación, sino una verdadera escritura. El autor escribe con la cámara como el escritor escribe con la pluma".*

Puesta en escena, camera-stylo, escritura, autor; en estos artículos de Astruc y Bazin, nos encontramos con los conceptos-matriz, que ayudarán más tarde a Truffaut, Rohmer y Rivette a construir su propio "estilo" de crítica cinematográfica y, a la postre, una escueta base doctrinal sobre la que fundamentar una visión compartida del cine, *la "politique des auteurs"*.

Dicha políctica se nutría de las nociones elaboradas por Bazin y Astruc bajo la inspiración del cine americano, pero no podemos decir que la mencionada *"politique des auteurs",* se gestase bajo una única cinematografía, como afirmaba Siclier en su libro *La nueva ola.* Esta noción de autor, se construyó partiendo de ese cine y del director Orson Welles, aunque no podemos quitar importancia a películas del neorrealismo italiano como, *Roma, cittá aperta* o *Paisá.*

A pesar de esto, los críticos franceses, no conseguían ver la uniformidad de criterios estéticos y estilisticos en películas neorrealistas como, *Ladrón de bicicletas* de Vittorio De Sica en 1948, *Stromboli* de Rossellini en 1949 o *Milagro en Milán* de De Sica en 1950, ya que poseían en común su realidad dramática pero eran demasiado individuales. Bazin será el primero que señale, las peculiaridades que tanto alejan, en lo ético y en lo estético a unas de otras y la personalidad subyacente de los directores[10]. Para Bazin por tanto, el neorrealismo como cualquier otra corriente cinematográfica, es el resultado de factores objetivos y subjetivos conjuntamente, de una doble huella, la de la realidad y la del autor.[11]

A pesar de esto, y que los críticos franceses, estaban centrando una de las teorías del cine más importántes del siglo, se daba la paradoja que mientras que en este periodo de 1945-50 los directores italianos salían a la calle con sus cámaras y el cine americano narraba con más vigor que nunca historias de significado universal, la industria francesa se especializaba básicamente en dos tipos de películas: filmes ideológicos sobre la Resistencia y filmes que insistían en las oscuras narraciones inspiradas en el existencialismo sartreano o en una caricatura del mismo. Las películas aisladas de directores independientes o marginales, como René Clair (*Le silence est d'or*, 1947), Jacques Becker (*Rendez-vous de juillet*, 1949) o de Cocteau (*Orphée*, 1950), ponían más en evidencia la producción francesa que se autodenominaba "*cinéma de qualité*".

Podemos decir por tanto que durante este periodo, el cine francés le da la espalda a la realidad, confinandose al plató, y entregandose a la fabricación de bellas imágenes de "iluminación rebuscada y fotografía lechosa", como escribirá Truffaut en su dinamitador artículo "Una cierta tendencia del cine francés" (*Cahiers, núm. 31, enero 1954*). Se trata de un cine, en suma, que decepciona a los jóvenes cinéfilos franceses, quienes volcarán su entusiasmo en el cine americano y en individualidades como Rossellini, Bresson o Renoir.

En este contexto tiene su raíz el rechazo del cine nacional por parte de los "jóvenes turcos" y, más explícitamente, el hostigamiento feroz e incesante al que más tarde someterán, desde las páginas de Cahiers, a una industria blindada a las novedades, hostigamiento que culminará con el mencionado artículo de Truffaut.

El anquilosamiento del cine francés, frente a la vitalidad del americano y la regeneración y el salto cualitativo del italiano, completa el panorama en el que surge la actividad crítica de los futuros nuevaolistas y su más formidable arma teórica, la "*politique des auteurs*". Pero ya hemos visto que los rudimentos conceptuales con los que elaboran esta "*politique*" proceden de la línea de reflexión fomentada por revistas como *La Revue du cinéma* y por hombres como Bazin y Astruc. Esta línea de reflexión implicaba una actitud crítica cuyos postulados pueden resumirse así:

1. En la obra de ciertos cineastas, como en la mayoría de los escritores, es posible observar una continuidad temática y estilística.
2. Temática y estilo reflejan la personalidad del autor, sus preocupaciones y obsesiones, su mundo personal.
3. La verdad profunda del relato se halla a menudo inscrita en la puesta en escena y no en la situación dramática o en la intriga.

Los denominados "jóvenes turcos" que entran en disputa con Bazin, no son otros que Rivette, Rohmer, Godard y Chabrol, liderados por Truffaut, que desarrollaran estos postulados. Los "hitchcock-hawksianos", otro de los apelativos que recibirá este quinteto, llegarán a superponer totalmente tema o temas de la obra y "temática del autor", y buscarán esta temática en la puesta en escena, en la escritura, en la forma y, a menudo, en aspectos muy particulares de la forma. Sin renegar de la "base fotográfica" del cine o de la fuerza mostrativa de las imágenes, de su raíz documental, le imprimirán a la crítica cinematográfica un nuevo giro, esta vez de signo subjetivo.

Bazin denunciará por abusiva esta práctica por dejar un margen demasiado amplio al delirio interpretativo y a la subjetividad caprichosa del analista.

Existe la tesis, de que las ideas de Bazin sobre la autoría de la obra de arte y sobre la inseparabilidad de forma y fondo proceden principalmente de Sartre y Malraux[12]. Del primero habría heredado la tesis de que en el arte en general y en el cine en particular la existencia precede a la esencia y que por tanto no es de recibo contemplar cualidades esenciales por un lado y forma sensible por otro; del segundo habría tomado prestada su teoría evolucionista sobre el surgir de las grandes formas artísticas, la presunción de que los estilos en arte constituyen una respuesta puntual a cambios radicales en el seno de las sociedades, cambios de los que el genio creativo sólo puede hacerse eco recurriendo él mismo a formas nuevas de expresión.

Así que podemos afirmar que la actitud analítica plenamente consciente de la forma como elemento primordial, se encuentra arraigada en Bazin desde sus inicios como crítico cinematográfico. Igual puede decirse de su admiración por el cine americano y de su imparcialidad para juzgarlo. Sin embargo, la descripción de la forma o el estilo de un filme en 1946, era una labor mucho más complicada que en 1943, cuando Bazin sólo tenía que enfrentarse a los estertores del realismo poético francés (a los filmes de Marcel Carné y Jean Grémillon).

La característica principal que Bazin detecta en los filmes de posguerra, en los americanos e italianos por igual, es un progreso hacia el realismo verdadero, un abandono de las formas exuberantes, del montaje, de la iluminación expresionista, del simbolismo plástico, de la manida técnica del campo/contracampo. Para el crítico, el estilo de Rossellini o de William Wyler se define, como el de Rossellini, por el despojamiento formal o la economía expresiva. Y a preguntas como, *¿dónde se refugia el autor?, ¿dónde se refugia el arte? "En todas partes*", contesta Bazin en lo relativo a Rossellini y al neorrealismo[13]. En lo que toca a William Wyler y al cine americano en general, fuertemente condicionado por la política de los estudios, por "guiones de hierro", muy deudores todavía de las convenciones dramáticas, la respuesta de Bazin es mucho más cuidadosa y matizada. Esta respuesta la encontramos en sus análisis de las películas de Orson Welles en su artículo "*William Wyler o el jansenista de la puesta en escena*[14]". El resultado de este, es la definición de un concepto de puesta en escena mucho más restringido que el tradicional, la aparición de una nueva "categoría cinematográfica", un nuevo "ser crítico", al que por supuesto le corresponde un periodo de hegemonía. Tal periodo de hegemonía abarca los años centrales de la década de los cincuenta, años en los que los discípulos de Bazin, los "jóvenes turcos", colocan el concepto de *la puesta en escena* en el corazón de su sistema.

Bazin descubre que lo más específico del cine de posguerra, del cine moderno, es una nueva dramaturgia, un tanto cabalística, en ocasiones, inscrita en la puesta en escena o, más exactamente, en ciertos elementos de la puesta en escena, por medio de los cuales el realizador modifica, refuerza, contraviene o simplemente "comenta", los significados dramáticos canalizados por la intriga y los diálogos; descubre una nueva forma de escritura cinematográfica, que adquiere sistematicidad y, por consiguiente, visibilidad, al menos para el observador agudo, en directores como Orson Welles o William Wyler, pero también en Preston Sturges, en Preminger o en Robert Siodmak.

Alguien que apuesta más en el cinema-escritura es Alexandre Astruc, que publicó "*Naissance d´une Nouvelle Avant-Garde: La Caméra – Stylo"*en *L'Écran francais* en

marzo de 1948, con sólo un mes de diferencia respecto a la primera parte del artículo de Bazin sobre William Wyler.

Astruc, por entonces crítico de cine y novelista de cierto renombre, coloca en la cabecera de su artículo-manifiesto una frase que atribuye a Orson Welles: "*Lo que me interesa del cine es la abstracción*[15]". La brevedad y la contundencia de juicios es la característica de todo el artículo, el cual condensa, la línea de pensamiento más radical en relación a la figura del "autor" y su libertad estética y moral. En suma, si desde 1943 Bazin protesta contra el protagonismo excesivo de las "vedettes" y tiende a citar al director como al principal responsable de los méritos cinematográficos de un filme, Astruc se muestra definitivamente más categórico y atrevido, hasta el punto de hablar de *"avant-garde"*: Hay vanguardia cada vez que surge algo nuevo… La novedad consiste para Astruc en que filmes como *La Règle du jeu* (Renoir, 1939) o *Les Dames du Bois de Boulogne* (Bresson, 1944), anuncian una sorprendente transformación del cine, el cual gozaría ya de la posibilidad de convertirse en un medio de expresión con las mismas capacidades que la pintura o la literatura, es decir, en una forma en la cual y por la cual el artista puede expresar sus pensamientos más abstractos, sus preocupaciones o sus obsesiones.

Astuc concluye con su artículo, que el propio guionista hace sus películas, y que este debería desaparecer, pues en un cine de esta índole no tiene sentido la distinción entre autor y realizador. La puesta en escena no es ya un medio de ilustrar o presentar una situación, sino una verdadera escritura. El autor escribe con su cámara como el escritor escribe con su pluma.

Podemos decir por tanto, que el artículo-manifiesto de Astruc gira en torno a tres ideas básicas:

Primera: el cine posee ya los medios para romper los lazos con el realismo y los géneros populares y abordar cualquier tema, por especulativo o abstruso que sea.

Segunda: estos medios son los de la puesta en escena, no los del montaje, la iluminación o la óptica deformante.

Tercera: las funciones creativas de primer rango deben recaer sobre una sola persona, el escritor-realizador, ya que, "*¿cabe imaginar una novela de Faulkner escrita por otra persona que Faulkner?*" (ibíd.).

A primera vista, ideas muy parecidas a las defendidas por Bazin, pues cabe señalar que para Astruc la estilográfica no es literalmente la cámara, sino el compendio de elementos que él mismo engloba en la noción de puesta en escena, y, de acuerdo con esto, el intérprete, sus gestos y los movimientos de cámara, que relacionan a los objetos entre sí y a los intérpretes con los objetos.

Bazin y Astruc compartirían también la convicción absoluta de que el cinema-escritura cuenta con todas las bazas para alcanzar la precisión del lenguaje escrito. A ninguno de los dos le parece una utopía que la cámara, en sus relaciones con lo real concreto, pueda aludir de manera nada vaga a otra cosa distinta de la mostrada: un agudo pensamiento, los ecos de la conciencia, los delicados matices de la pasión o el afecto. El artículo-manifiesto de Astruc representa ya un anticipo, de esa vuelta de tuerca que la *"politique des auteurs"* le imprimirá a la crítica cinematográfica cinco años después, un nuevo giro que consagrará por encima de todo los patrones de expresión del director y su mundo personal más produndo.

### 1.3.1. La "politique des auteurs"

En enero de 1949, *L'Écran français*, debido a dificultades financieras, es absorbida de nuevo por la prensa comunista y su dogmatismo se agudiza. *La Revue du cinéma* desaparece también a finales de ese mismo año; y *La Gazette du cinéma*, una pequeña publicación improvisada en mayo de 1950 por el cine-club de Rohmer, Godard y Rivette[16] también dejó de existir, por lo que a finales de 1950, las dos generaciones de críticos que

confluirán en *Cahiers* carecen de un órgano de prensa en el que teorizar, polemizar y reflexionar sobre el cine.

Nacen *Les Cahiers du cinéma*, impulsados por Bazin y Doniol-Valcroze, como un intento de paliar esta situación. El número inaugural nace en abril de 1951 y ya en el número 3 aparece el primer artículo de Rohmer. Godard es el siguiente en debutar (en enero de 1952, bajo el seudónimo de Hans Lucas); le siguen Rivette (febrero de 1953), Truffaut (marzo de 1953) y Chabrol (noviembre del mismo año).

Así, sería en *Cahiers*, donde la "*politique des auteurs*" afinará su filosofía entre el número 23 (artículo de Rivette sobre Hawks) y el número 39 (especial sobre Hitchcock), con el número 31 (Truffaut y su artículo-manifiesto, *"Una cierta tendencia del cine francés"*) como el catalizador definitivo de la línea de pensamiento de la revista. Desde luego, el artículo de Truffaut habría operado como una suerte de aglutinador de fuerzas y de señalizador de la estrategia a seguir, lo que no significa que con anterioridad al número 31, los jóvenes redactores de Cahiers no cultivaran, de manera plenamente consciente, aunque descoordinada, la actitud crítica que acabaría confiriéndole un sello inequívoco a la revista e iniciando de esta forma su disputa con Bazin sobre la figura del autor en el contenido, el cual sugería que a menudo los mensajes profundos de un filme se hallan inscritos en la forma cinematográfica.

Esto provocará la siguiente pregunta de Bazin: *¿Y el tema, al menos el tema asociado al relato, a la historia, a la anécdota, cuál es su función?* En este sentido, el posicionamiento estético de la "politique", de la continuidad de una temática y un estilo en la obra de determinados directores que podemos ver en el artículo de Jacques Rivette sobre Hawks del número 23 puede calificarse como un hito en el proceso de consolidación de la política del autor.

"*La evidencia es la marca del genio de Hawks*", comienza afirmando Rivette, en la primera línea de su artículo[17], "*Hawks filma acciones, especulando con el poder de las apariencias*". El director de *Monkey Business* en 1952, es para Rivette, no menos que Rossellini, "*cineasta de la inteligencia y del rigor*". "*Howard Hawks sintetiza las más altas virtudes del cine americano, el único que sabe proponer una moral*". Con este artículo, podemos decir, que por primera vez, un crítico cinematográfico no se limita a lo superficial de una película, sino que intenta desglosar todo su interior.

Los "jóvenes turcos", efectivamente, no pocas veces harán tabla rasa del mundo referencial de la obra, incluso del argumento y el tema, y afrontarán el objeto estético, básicamente, como un "organismo" sustentado, atravesado, vivificado, por una secreta geometría interior, siguiendo en esto a Astruc. Concentrando su atención en esa misteriosa geometría, en sus líneas, vértices y nudos, con frecuencia se jactarán de haber hallado también la moral y el mensaje de la obra y de su autor.

Asimismo Truffaut demostrará poseer, una concepción muy precisa de las claves teóricas que nutrirán la filosofía de la revista a partir de 1954. En el número 21, no tendrá ningún problema en criticar  en contra los filmes nacionales y de elogiar sin reservas una película americana (*Sudden Fear*, David Miller, 1952), realizada *"a la manera de Hitchcock",* de la cual no se puede decir que "*no contenga ningún plano que no sea necesario a la progresión dramática, ninguno que no sea apasionante y que no nos incite a pensar que constituye la clave secreta del filme*"[18].

Diez números después, en su  artículo "*Una cierta tendencia del cine francés*[19]" de enero de 1954, atacará frontal y sistemáticamente la rama oficialista del cine francés y hablará del verdadero "*cine de autor"*. Truffaut denunciará, con un lenguaje directo y casi panfletario, el inmovilismo y el genio acomodaticio de la industria cinematográfica gala, plácidamente instalada en las fórmulas del realismo psicológico y social, en un "*cine de guionistas*", dado a "*resolver por la banda sonora los problemas que afectan a la imagen*",

a preferir "*ideas literarias*" a "*ideas de puesta en escena*"; un cine "*antiburgués hecho por burgueses y para burgueses*" perpetrado por directores como Claude Autant-Lara, Jean Delannoy, René Clément o YvesAllégret, frente a los cuales coloca a Jean Renoir, Robert Bresson, Jean Cocteau, Jacques Becker, Abel Gance, Max Ophüls, Jacques Tati y Roger Leenhradt, a quienes llama "autores".

Frente a los diez o doce filmes que al año mantienen viva la "tradition de la Qualité française" y cosechan medallas y premios en los festivales, Truffaut afirma *"Yo no puedo creer en la coexistencia pacífica de la Tradición de la Calidad y de un Cine de Autor",*

En todo caso, la existencia dentro del filme de una puesta en escena original y significativa, que responda a una voluntad de estilo, de "escritura", y a una "moral", se convierte en el criterio dominante por el cual los "hitchcock-hawksianos" le otorgan a éste o aquel director los galones de autor.

Bazin reprochará a sus pupílos, los hitchcocko-hawksianos, que habían desarrollado la "política del autor" casi en su contra como reacción a su desafecto por Hitchcock, tras haberse nutrido, de sus escritos sobre Welles, Rossellini y Chaplin.

La más severa y meditada lista de objeciones la materializa Bazin en un artículo de abril de 1957, que titula "De la politique des auteurs[20]". Una embestida teórica estructurada, aunque no una impugnación completa contra ese "sistema crítico" estructurado por los "jóvenes turcos". Bazin abre su poderosa invectiva reconociendo que el resultado global de la "política del autor" ha sido fecundo, pero no sin añadir también que ha conducido a excesos y arbitrariedades. En un famoso párrafo, por su claridad expositiva, Bazin sintetiza magistralmente los puntos fuertes de la doctrina, tal y como entendida o aplicada, según él, por Rivette, Truffaut o Rohmer:

> *"La "política del autor" consiste, en suma, en elegir en la creación artística el factor personal como criterio de referencia, y después en postular su permanencia o incluso su progresión de una obra a la siguiente. Desde luego, se da por sentado que existen filmes importantes o de qualité que escapan a estos planteamientos, pero justamente se preferirán aquéllos en los que se puede leer, en filigrana, el blasón del autor, aun cuando estén basados en el peor de los guiones"*

A pesar de las críticas que suscitaron estas líneas, Bazin se sigue mostrando crítico y proclive a admitir que la fabricación de un filme está sujeta, en comparación con lo que suele ser la norma en otras ramas artísticas, a un amplio abanico de factores objetivos y contingencias. En la valoración de estos factores radica por consiguiente el primer núcleo de conflictividad con los "jóvenes turcos". Estos tienden a hacer abstracción de los condicionamientos externos y su influencia directa en la estética de un filme y a centrar la cuestión de la creación artística en la figura del director o, lo que es lo mismo, en el "factor personal".

Bazin, llegado el momento, señala la impostura o la incoherencia más grave subyacente a la metodología crítica de los "jeunes critiques", que para él, se centra en un orden de cosas que afecta ya por entero a la unidad interna de la obra, a su equilibrio y a su armonía. "De la ecuación Autor + Tema = Obra", escribe, "*ellos sólo quieren retener el primer término, el autor, quedando el segundo reducido a cero*". Es decir, para Bazin, el concepto de "autor" manejado por sus colegas de revista se opone a la distinción entre autor y tema, a favor de un hipotético universo personal al que se le concede un valor a priori, en nombre del cual se pasa por alto o se ignora totalmente la historia o el asunto concreto tratado por el filme.

Finalmente afirma, que la distancia emocional entre sus jóvenes colegas y los filmes que analizan sea la regla, y en cambio cree descubrir en sus tácticas interpretativas una tendencia a utilizar el "factor personal" como coartada para justificar las disonancias

y las insuficiencias palpables en muchas películas de sus autores favoritos. Al final del artículo podemos leer:

> *"La politique defiende algo esencial: el acto de la creación artística, que en el cine se encuentra más amenazado que en otras artes. Pero corre un riesgo: la negación de la obra en beneficio de la exaltación del autor. Autores mediocres pueden realizar un filme admirable, y un genio caer en la esterilidad más absoluta (...) Conviene otras aproximaciones que restituyan a un filme su valor de obra. No se trata de negarle al autor su papel, sino de devolverle la preposición al sustantivo, sin la cual no es sino un término que cojea: autor, sin duda, pero ¿de qué?*

Truffaut, Rohmer, Chabrol, Rivette y Godard, alineados con una idea bastante radical del concepto de genio o de la autoría individual, para ellos las "imágenes del mundo", tan exactas como verdaderas, pueden acompasar sin malograr, o con resultados más positivos que negativos - y en este punto no se separan de Bazin - , cualquier dialéctica, cualquier tensión o polaridad, cualquier amalgamiento de géneros.

[1] Cuando actualmente nos referenciamos el cine asiático, no podemos hacerlo como una entelequia, sino que ya resulta imprescindible referirnos al cine indio, chino o coreano por separado, dada la complejidad de sus respectivas historias.

[2] El término de cine absoluto (o *cinéma Pur*) fue acuñado por Henri Chomette para definir un tipo de cine que se centró en elementos puros del cine, como la forma, la composición visual o el ritmo.

[3] BAZIN, A., *Le cinema de l´occupation et de la resistance,* París, Unión Générale d´Éditions, 1975.

[4] No olvidemos que *Ciudadano Kane* se estrenó en Francia el mismo año que *Roma, cittá aperta,* en 1946.

[5] Bazin por tanto, se opueso a los estudiosos que defendía que la única forma de cine puro era el cine mudo, postulando que el sonido completaba la película y que esa era su evolución natural.

[6] BAZIN, A. *¿Qué es el cine?* Ediciones Rialp, S.A. Madrid, 2004, pág. 37.

[7] SICLIER, J., *La nueva ola,* Madrid, Rialp, 1962

[8] Vinculada a Las Lettres françaises, el órgano de prensa cultural del PC francés.

[9] La postura de Sadoul, no era otra que la resultante de las teorías de la guerra fría.

[10] La puesta en escena del filme de Rossellini, dirá, se halla gobernada por la distancia y la exterioridad, "*traducción de una conciencia pesimista acerca de la comunicabilidad entre los seres*"; de otra parte, la puesta en escena del filme de De Sica puede considerarse el equivalente de un optimismo, pues "*la fuente de su arte es la ternura y el amor*". BAZIN, A. *¿Qué es el cine?,* Madrid, Rialp, 1990.

[11] Así lo confirmarán sobre todo las obras posteriores de Rossellini, *Europa 51* (1952) y *Viaggio in Italia* (1954), que son totalmente diferentes y no se pueden encasillar en un mismo movimiento.

[12] ANDREW, D., *Las principales teorías cinematográficas,* Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

[13] BAZINn, A., *¿Qué es el cine?,* Madrid, Rialp, 1990

[14] BAZIN, A., *Willian Wyler ou le janséniste de la mise en scéne,* La Revue du Cinéma, núms. 10 y 11, febrero y marzo, 1948.

[15] ASTRUC, A., *Naissance d´une Nouvelle Avant-Garde: La Caméra-Stylo,* L´Écran français, núm. 44, marzo 1948.

[16] Solo contó con cinco números.

[17] RIVERTTE, J., "*Génie de Howard Hawks*", Cahiers, núm. 23, mayo 1953

[18] TRUFFAUT, F., *Sudden fear. Les extremes me touchen,* Cahiers, núm. 21, marzo 1953.

[19] TRUFFAUT, F., *Une certaine tendence du cinéma français,* Cahiers, núm. 31, enero 1954.

[20] BAZIN, A., *De la politique des auteurs,* Cahiers, núm. 39, octubre, 1954.

# CAPITULO 2. TEORÍAS Y ENFOQUES DEL CINE DE AUTOR

*"Aquel público escandaloso de chiquillos, criadas y menestrales no advertía la diferencia de calidad entre el cine español y el extranjero, que se evidenciaría años después. Pero mi abuela sí me hizo notar que los actores americanos eran mucho más sobrios que los españoles[1]..."*

## 2.1. Contextualización histórica

Para poder entender de una manera mejor la figura de Fernán-Gómez, consideramos hacer una contextualización histórica del momento que atraviesa el cine tras la Segunda Guerra Mundial, ya que es precisamente durante estos años, cuando el director se forma como tal gracias a las influencias internacionales. De manera breve, nos referiremos en este capítulo a los hitos más significativos que nos permitirán reconstruir de forma sintética la historia del cine mundial en diferentes etapas y su repercusión en la figura del autor.

## 2.2. Situación del cine mundial después de la Segunda Guerra Mundial

La Segunda Guerra Mundial supone una brecha en la continuidad de la historia del cine mundial en general; las industrias cinematográficas se reconvierten para apoyar la causa de su país en la guerra. Por un lado, aumenta la producción de documentales y cine propagandístico informativo, especialmente en el bando alemán. Por otro lado, las historias de ficción también se convierten en vehículos de transmisión de las ideas que cada país defendía. Incluso en los países neutrales durante el conflicto, la tendencia germanófila o aliadófila deja sentirse en la producción de películas.

En la década de los años 30, el panorama cinematográfico en Europa es amplio, disperso, heterodoxo y muy rico a nivel artístico. El nacimiento del cine sonoro y la rápida capacidad de adaptación que el cine norteamericano había demostrado requirieron la reacción de Europa para ponerse a su altura. A principios de los años treinta la cinematografía alemana era la única industria capaz de competir con el cine norteamericano. En 1933,

con el advenimiento de los nazis al poder, la poderosa industria cinematográfica alemana queda desmantelada: muchos de sus profesionales, de origen judío, se ven obligados a salir del país y emigran al resto de Europa y, sobre todo, a Estados Unidos.

Con la cinematografía alemana en crisis, el cine francés se convierte en el más importante en Europa. Aunque había perdido su inicial posición a la cabeza del cine universal tras la desaparición de Pathé-Gaumont[2], Francia seguía teniendo la industria cinematográfica más sobresaliente del *viejo continente*. Allí encontramos a directores vanguardistas y a otros que cultivan un cine más convencional; perviven y se consolidan clásicos procedentes del período mudo (Jean Renoir, René Clair, Jean Vigo…) y surgen nuevos nombres. Al público francés le gustaba mucho su propio cine, lo cual ayudó bastante al desarrollo y a la consolidación de la industria cinematográfica francesa como la única en Europa capaz de oponerse un poco al predominio norteamericano.

La cinematografía británica siempre ha sido mantenido estrechas colaboraciones con Hollywood, con un intercambio constante de técnicos, directores, guionistas y actores. En los años treinta, las figuras más importantes son Alfred Hitchcock y Alexander Korda. No obstante, la poderosa llamada de la industria Hollywoodiense acabaría por atraer a Hitchcock, quien previamente realizó películas en su etapa británica como *Treinta y nueve escalones* (1935). A demás, los treinta confirmaron que los británicos eran ya entonces unos maestros del documental y del cine informativo, con el saber hacer de directores como Robert Flaherty.

En cuanto a Italia, en un contexto político marcado por el régimen fascista de Mussolini, su cinematografía se ve marcada con un cariz propagandístico, lo que impide que florezca como en países vecinos. No ocurre lo mismo en la Unión Soviética que, a pesar de las imposiciones ideológicas del régimen, los cineastas logran desarrollar su trabajo con mejores frutos. No obstante, la presión política ejercida sobre los creadores obliga en ocasiones, por ejemplo a ensalzar la figura de Stalin.

En otros rincones del mundo la historia del cine también sigue su curso, aunque sin mucha repercusión en Europa o Estados Unidos. El cine japonés es prácticamente desconocido en Occidente en aquellos años, aunque la década de los treinta ya cuenta con autores importantes. No será hasta décadas después cuando el cine japonés u oriental comience a expandirse por el resto de culturas y a influenciar las maneras occidentales de hacer cine.

Terminada la contienda, poco a poco Europa se reconstruye, y también sus respectivas industrias culturales. No obstante, la posguerra se dejará sentir en la forma de hacer películas.

### 2.2.1. El nuevo cine norteamericano

> *"Mi intención no era ser actor de teatro, sino de cine. Había despertado mi vocación el niño actor Jackie Cooper, en aquellas películas que interpretó con Wallace Beery, Champ, de King Vidor; La isla del tesoro.. Y también, todo hay que decirlo, me atraía el cine como cálculo para un porvenir[3]…"*

El cine norteamericano de la década de los cuarenta, se ve delimitado en su producción al igual que el Europa, por la entrada del país en la Segunda Guerra Mundial; lo que hizo que impulsó rápidamente el tipo de cine propagandístico y documental sobre el cine de ficción, como *También somos seres humanos,* (1940), de William A. Wellman, *Destino* Tokio (1943) de Delmer Daves, *Treinta segundos sobre Tokio* (1944), de Mervyn LeRoy y *Objetivo Birmania* (1945), de Raoul Walsh

A pesar de que la década comienza con una nueva visión del cine desde el punto de vista visual y narrativo por un jovencísimo Orson Welles que desde la radio, irrumpió en las pantallas con *Ciudadano Kane* (1940); la creación se vió condicionada por el Comité de Actividades Antiamericanas dirigida por el senador Joseph McCarthy en la

denominada “caza de brujas”, que con la pretensión de sanear Hollywood de comunistas, persiguió a directores, guionistas y actores.

Estos años también estuvieron marcado por el cine negro; un tipo de cine nacido de las series de relato pulp[4] de género policiaco de la editorial Black Mask, con aportaciones como *El halcón maltés* (1941), de John Huston, *Casablanca* (1943) de Michael Curtiz, *Laura* (1944), de Otto Preminger, y *Gilda* (1946), de Charles Vidor. Películas de gran variedad temática que interpretaron actores de la talla de Humphrey Bogart, Ingrid Bergman, Gene Tierney, Dana Andrews, Rita Hayworth y Glen Ford entre otros.

Fueron años en los que hubo una gran diversidad argumental debido a la incorporación de directores europeos al cine americano como Jean Renoir, Alfred Hitchcock, Max Ophuls, Douglas Sirk, Fritz Lang, Robert Siodmack, Otto Preminger y Billy Wilder entre otros. Se producirá el alzamiento de varios directores en contra de la Alemania nazi, como Charles Chaplin con *El gran dictador* en 1940 o Ernst Lubitsch en *To be or no to be* (1942) en otra sátira sobre la política imperialista de Hitler. Y otros encontrarán otro tipo de historias para contar como el musical *Escuela de sirenas* (1944) de George Sydney, o westerns como *Duelo al sol* (1946) de King Vidor, *Pasión de los fuertes* (1946) de John Ford o *Río Rojo* (1948) de Howard Hawks.

Después de la guerra surgirá una nueva generación de cineastas como son Jacques Tourneur, Anthony Mann, Samuel Fuller, Elia Kazan, Nicholas Ray, Joseph Mankiewicz, Bud Boetticher, Donald Siegel, Vincent Minnelli y Stanley Donen.

Podemos decir por tanto, que el cine de Estados Unidos estaba elaborado por un país con un público diversificado, pensado como universal desde su origen. Es más, la propia industria cinematográfica no sólo debía satisfacer a un público diverso, sino que estaba compuesta por profesionales de muy distinta procedencia. Acontecimientos como la Segunda Guerra Mundial o, simplemente, la posibilidad de desarrollar una brillante carrera en Hollywood atraía a actores, directores y productores de todo el mundo, que dejaban su impronta personal en aquella industria.

El afán de Estados Unidos de exportar su *american way of life* y su modelo de hacer política, llegó a influenciar al cine europeo y al resto de países debido a razones políticas y económicas, y aunque el sistema de estudios hollywoodiense dejó de dominar paulatinamente el mercado universal, todo ese cine que había permanecido circunscrito al mercado propio de cada país comenzó a emerger al panorama internacional.

### 2.2.2. El neorrealismo italiano

El cine neorrealista italiano se encuadra en los años inmediatamente anteriores y posteriores al fin de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Si atendemos al puro concepto cinematográfico, nos hallamos ante un tipo de cine desarrollado por una serie de directores y autores en forma de acciones colectivas e individuales[5] que hacen que surja el llamado "nuevo cine italiano", que emprendió rumbos estilísticos totalmente distintos a los políticamente correctos de la época de la hegemonía fascista.

Junto al neorrealismo, aparecieron dos corrientes cinematográficas con el mismo denominador común: la oposición al cine propagandístico del régimen. La primera, es la llamada corriente de los *calígrafos,* donde destaca el director Alberto Lattuada (*Giacomo el idealista, 1943)* y cuyo rasgo principal era la adaptación de obras literarias antiguas al medio audiovisual. La segunda, es la línea de la *objetividad documental*, denominada así por su enconada crítica a la objetividad oficial (marcada con la figura del héroe) que llevan a cabo.

Sin embargo, *"il nuovo stilo"* que más repercusión tuvo en el cine extranjero y que produjo mejores largometrajes es el Realismo Nuevo ("Neorrealismo[6]" como denominación del nuevo concepto). Se denominó neorrealismo porque se trataba de un "nuevo[7]" realismo italiano que nada tenía que ver con el realismo de la época silente italiana[8]

Al contrario que en otros países como Francia o la antigua Unión Soviética, en Italia no se heredó la influencia de los grandes directores rusos como Pudovkin o

Eisenstein, sino que apareció un estilo estrictamente nacional, intransferible e italiano. Así, en cada una de sus obras se respira esa *"italianeidad"*, tanto en el aspecto formal como en el temático.

El neorrealismo cambió la visión del séptimo arte como mera forma de distracción para, haciendo honor a su nombre, convertirse en una herramienta de polémica y crítica social a la situación de posguerra que sufrió Italia durante y sobre todo tras la Segunda Guerra Mundial[9].

Para entender el contenido del cine neorrealista hay que hacer una pequeña reflexión sobre su antecedente inmediato, es decir, la cinematografía italiana del período 1930-1943, marcada por el signo del fascismo y la censura, el arte cinematográfico no podía desarrollarse debido a la atenta mirada del poder del momento. Las películas no podían mostrar la delincuencia o la pobreza y tampoco estaba permitida la sátira; se trataba de dar la imagen de una nación intachable y perfecta, al estilo del Imperio de las *Fasces Littore*. Las producciones, por tanto, debían ser constreñidas a historias sin trasfondo social, con un simple fin de divertimento y siempre utilizadas como instrumentos de propaganda del régimen "*ad maiorem gloriam duce*".

Desde 1945 (con la derrota militar y en plena guerra civil) se observa un giro en las producciones audiovisuales, donde unos se decantaron por un mero formalismo o decorativismo insustancial (como Soldati, Castellani, Lattuada, Poggioli o Alessandrini) y otros, en cambio, más radicales, como por ejemplo Lizzani tomaron el camino de la crítica social encubierta bajo un tono realista llevado más allá de una simple formulación de principios, dando un tono diferente al conocido durante la etapa fascista.

De este modo, el efecto de "ruptura" más significativo de los primeros largometrajes del nuevo movimiento, como *Roma, citta operta* (Rossellini, 1945) o *Sciusciá* (De Sica, 1946), es que en ellos se refleja con total transparencia la Italia triste, en blanco y negro y hambrienta de la posguerra, la resistencia y los caídos en la contienda. Sin embargo, esta

temática no supone, ni mucho menos, una novedad de la historia del cine. La verdadera grandiosidad de este movimiento se refiere específicamente a su estilo[10].

En este campo también se produjo una ruptura total con el cine elaborado hasta 1945; se pasó del espectáculo, las estrellas y los grandes estudios (estilo desarrollado por Hollywood -en italiano traducido por el concepto Mussoliniano de Cinecittá- y que el régimen había intentado copiar burdamente), a un "nuevo cine", que sacrificaba abiertamente la perfección técnica a favor de la eficacia de la expresión directa. En términos generales, las innovaciones que introdujeron los cineastas neorrealistas al lenguaje audiovisual fueron, entre otras y principalmente, las siguientes:

- *El sentimiento sobre la imagen*: Siguiendo la línea del cine de Charles Chaplin, el neorrealismo da más importancia a los sentimientos que a la composición icónica, pero sin despreciar ésta. Se otorgaba mucha importancia al guión como foco fundamental de expresión, por lo que el *peso de los diálogos* es fundamental. Solían utilizar el dialecto como forma de lenguaje más esencial y más auténtica, lo que conecta perfectamente con la idea de retratar la realidad tal y como la perciben. Un claro ejemplo de esto podemos verlo en la película *Riso amaro* de Giuseppe de Santis, en el que todas las trabajadoras (mondine) vienen de diferentes lugares de Italia y cada una habla su propio dialecto.

- *La muerte del actor*: Se basa en la idea de presentar la realidad sin ningún artificio. Así, no es de extrañar que uno de los "estandartes" del neorrealismo fuera el de: "*¡Abajo las estrellas!*". El cine, como ya había experimentado Frederich Murnau, no necesita de actores, sino de hombres y mujeres que narren su propia vida, que no actúen, sino que se comporten como son y que se encarnen a sí mismos. Se trata de una ecuación de base paritaria ser = parecer. El actor, no debería existir, pues cada uno debe ser el intérprete de sí mismo, y el querer que un hombre recite lo que experimenta otro es falsear la realidad.[11]

-*Dos nuevos personajes: la mujer y el niño:* El cine neorrealista, como hemos comentado, utiliza arquetipos, en vez de actores. Introdujo, además, dos no muy utilizados anteriormente en el cine. El primero de ellos fue la mujer, debido a que, durante los

últimos años de la guerra, el cine italiano apenas contaba con intérpretes femeninas; esto se ve con total claridad en producciones como: *Nosotras las mujeres* o *Roma a las once*. El otro tipo que introduce es el niño, elemento influenciado (una vez más) por el cine de Charles Chaplin (*The kid, 1921)* y perfectamente explotado en películas como *Ladrón(es) de bicicletas* (1948) o *Milagro en Milán* (1950), ambas de Vittorio de Sica.

-*El recurso de la improvisación*: Es un recurso indispensable de este estilo cinematográfico, ya que para describir la realidad hay que entender su naturaleza dinámica. Por ello, no hay rigidez, todo es flexible y cambiante. Ejemplo de ello es la película *Paisá* (1946, Rossellini), en la que el director únicamente dejó preestablecido antes de grabar, el lugar del rodaje. Después hizo transportar allí todo el equipo, reclutó actores no profesionales en el momento y realizó entre ellos encuestas para precisar el curso que debía seguir el argumento.

La mayoría de directores del movimiento neorrealista se formaron en el Centro Experimental de Cinematografía, cuyo destino era la institución *Cinecittá (*lugar a las afueras de Roma e inaugurado por el propio Mussolini con el fin de ofrecer los medios técnicos necesarios para desarrollar sus ideas a los nuevos directores que salían del Centro Experimental de Cinematografía). Paradójicamente, el centro contó con una serie de profesores (incluido su director, Luigi Chiarini) que abogaban por una orientación de cine diferente, agudizando las destrezas técnicas y, sobre todo, perfilando una serie de contenidos censurados ordinariamente por el régimen.

Así, el Centro Experimental de Cinematografía constituyó el lugar de encuentro de autores decisivos en el futuro del neorrealismo, como Rossellini, Emer, Antonioni, Zampa, Germi y De Santis; y también fue punto de contacto entre críticos, directores, operadores, decoradores, estudiantes, teóricos, historiadores, técnicos y escritores, quienes intercambiaban vivamente sus ideas sobre esta arte nueva[12].

En este punto es cuando el neorrealismo cambia el lenguaje cinematográfico realizado hasta ese momento. Se produce una ruptura con las reglas preestablecidas,

que veían la película como un producto artificial. Los verdaderos neorrealistas ponen en entredicho nociones como "personaje" o la "narración" para ser destruida[13].

### 2.2.3. El nuevo cine alemán

A mediados de los años treinta, el cine alemán entró en un período de seria decadencia en lo que se refiere al nivel de calidad de sus producciones: algunos de los directores más importantes de esa cinematografía -como Fritz Lang o Detlef Sierck- se exiliaron debido al auge del nazismo; otros -como G. W. Pabst- decidieron quedarse sin ceder a la propaganda del régimen dictatorial pero bajando el listón de su maestría; y finalmente hubo un nutrido grupo de realizadores que -encabezados por Hans Steinhoff- comulgaron con el empeño goebbeliano de llevar a cabo un cine exaltador de las "tendencias raciales puras". Fue entonces cuando vieron la luz las películas musicales y operetas de la UFA (*Noche de estreno* de Geza von Bolvary); las obras dedicadas a la fe inquebrantable de los "grandes hombres" (*Roberto Koch, el vencedor de la muerte* de Steinhoff, 1939); las historias edificantes de heroicos soldados (*Forja de héroes* de Karl Ritter, 1938); las narraciones de temática antisemita recomendadas oficialmente por "su valor político y artístico" (*El judío Süss* de Veit Harlan, 1940); o las películas históricas ejemplares que exaltaban la gloria de lo germánico (*Der grosse könig*, de Harlan, 1942)[14].

La caída del régimen nazi y la consecuente formación de la República Federal Alemana en 1949 no supondrá un alivio para la lenta agonía artística en que se había instalado el cine teutón, aunque industrialmente sí que se dio un gran paso con la organización por parte de Erich Pommer del International Film AG y los estudios Bavaria en Munich o la construcción de importantes sedes en Hamburgo y Tempelhof. Pocas obras escaparon a la insignificancia: es el caso de *El último puente* (1954) de Helmut Käutner; *Die Verlorene* (1951) de Peter Lorre; *Nachts, wenn der Teufel kam* (1957) de Robert Siodmak, o *El puente* (1959) de Bernhard Wiccki. Paralelamente, a mediados de los años cincuenta surgió "un pequeño y exitoso monstruo aséptico" que bajo el nombre de "Heimatfilm" agrupaba a una serie de películas de amor con artistas angelicales de

rizos rubios vacías de contenido, esterilizadas y lineales: la trilogía sobre Sisí Emperatriz sería el máximo exponente de esta nefasta corriente.

El 28 de febrero de 1962 un grupo de veintiséis realizadores, hastiados por el callejón sin salida en que se encontraba la cinematografía alemana, publicó un manifiesto en la ciudad obrera de Oberhausen aprovechando la celebración de un festival de cortometrajes celebrado allí anualmente. El *Manifiesto de Oberhausen* supuso el nacimiento del glorioso Nuevo Cine Alemán:

*1. La desaparición del viejo cine convencional alemán supone la aparición de un nuevo cine que tiene la posibilidad de vivir. Los films cortos de los jóvenes autores, directores y productores han obtenido gran cantidad de premios en festivales internacionales y han hallado el reconocimiento de la crítica internacional. Estos trabajos y sus consecuentes éxitos muestran que el futuro del cine alemán está en las manos que han demostrado hablar un nuevo lenguaje cinematográfico.*

*2. Como en otros países, también en Alemania el cortometraje ha sido escuela y campo de experimentación para el largometraje. Declaramos nuestra exigencia de crear los nuevos largometrajes alemanes. Este nuevo cine necesita libertades nuevas. Libertad ante las convenciones usuales de la profesión. Libertad ante las influencias comerciales. Libertad ante los grupos de presión.*

*3. Para la producción del nuevo cine alemán tenemos ideas creativas, formales y económicas concretas. Juntos estamos preparados para resistir los riesgos económicos. "El viejo cine ha muerto. Creemos en el nuevo".*

Sus firmantes fueron: Bodo Blüthner, Boris v. Borresholm, Christian Doermer, Bernhard Dörries, Heinz Furchner, Rob Houwer, Ferdinand Khittl, Alexander Kluge, Pitt Koch, Walter Krüttner, Dieter Lemmel, Hans Loeper, Ronald Martini, Hansjürgen Pohland, Raimond Ruehl, Edgar Reitz, Peter Schamoni, Detten Schleiermacher, Fritz Schwenicke, Haro Senft, Fran-Josef Spieker, Hans Rolf Strobel, Heinz Tichawsky, Wolfgang Urchs, Herbert Vesely y Wolf Wirth[15].

Además de acabar con el "Heimatfilm", uno de los principales móviles de esta unión fue la necesidad de buscar subvenciones financieras para este nuevo cine. Sin embargo, la decadencia económica y artística de la industria cinematográfica no facilitó de forma momentánea la ansiada renovación y hubo que esperar hasta el año 1965, cuando se creó el Kuratorium Junger Deutscher Film (Comité del Joven Cine Alemán) y una ley que llevó pareja, "Film Förderung Gesetz", encargada de proporcionar ayudas económicas a ese Nuevo Cine Alemán reconocido a partir del Manifiesto de Oberhausen. Además, las cadenas de televisión ARD (y su partición en WDR) y ZDF ofrecieron constantes e incluso altruistas ayudas a numerosas producciones. Sin embargo, tales subvenciones (sobre todo las gubernamentales) acabaron sirviendo para ejercer cierta censura ideológica que de ninguna forma fue aceptada por muchos de los realizadores. Así, una gran parte de las producciones del Nuevo Cine Alemán fueron posibles gracias al riesgo asumido en exclusiva por su directores, los cuales (junto a esporádicos mecenas y empresas productoras-distribuidoras independientes) acabaron financiando sus proyectos. Ejemplo de ello es Rainer Werner Fassbinder, que para su película número treinta y siete, *La tercera generación*, y tras su fama reconocida no encontró financiación[16].

En la historia del Nuevo Cine Alemán esto es solo un ejemplo; no obstante, este hecho es remarcable por la constatación de veracidad y compromiso que destilaron las películas de los jóvenes realizadores, haciendo de ellas verdaderas representaciones del cine de autor del más alto nivel con las que el espectador no puede sentirse en modo alguno traicionado. Así lo testimonia el éxito de este cine fuera de las fronteras de la RFA en este fragmento escrito por Eric Rentschler en 1988: "*Cuando se analiza la discusión actual sobre el Nuevo Cine Alemán en EEUU se evidencia que justamente las películas amenazadas por la política del ministro Zimmerman son las que interesan más a los americanos. Los autores más difíciles y rebeldes como Fassbinder o Herzog son los que han suscitado esta atención; sin extremos escabrosos no hubiera existido el Nuevo Cine Alemán*".

A pesar de esto, los autores surgidos a raíz de esta corriente fueron ignorados en su propio país y a menudo expuestos a la incomprensión de sus compatriotas: tuvo que ser una filmoteca como la francesa, eterna e ilustre defensora del cine-Arte, la que contribuyó al máximo en la propagación y reconocimiento del Nuevo Cine Alemán en el mundo[17].

Al Manifiesto de Oberhausen le precedió una atmósfera de entusiasmo y le siguieron otros encuentros como el del Festival de Knokke[18] así como otras declaraciones de apoyo como la "Declaración de Mannheim[19]", la "Declaración de Hamburgo[20]" o el "Manifiesto de las Trabajadoras de cine[21]". Toda esta serie de reafirmaciones no sirvió, sin embargo, para forjar una verdadera unidad entre los distintos autores: si hay algo que les ha caracterizado ha sido precisamente la insolidaridad temática y estilística de cada uno de ellos, las pocas afinidades y grandes diferencias existentes entre unos y otros, lo cual no es nada negativo ya que ello dio lugar a una gran multiplicidad de temas y estilos. La otra gran característica de aquella nueva generación de autores radica en que, a pesar de su empeño en hacer tabla rasa con ciertas anomalías presentes en la cinematografía que deseaban revolucionar, fueron muchas las influencias del "primer cine alemán" presentes en sus obras, dando lugar a un entrañable cóctel de clasicismo y trasgresión: ahí están las citas de Wenders a Fritz Lang; las filtraciones estéticas de Murnau en varias películas de Herzog; o las impactantes influencias que tuvo el viejo cine expresionista y el "Kammerspiel" teutón en Rainer Werner Fassbinder.

El título de una película de Werner Herzog se ha utilizado con frecuencia para definir al grupo de directores que forman parte del Nuevo Cine Alemán: *Cada cual por sí solo y Dios contra todos* (Enigma de Kaspar Hauser). Esta situación arquetípica de esta corriente fue el origen de una época dorada e irrepetible dentro del cine de autor europeo.

### 2.2.4. El nuevo cine francés: la nouvelle vague

Después de la Segunda Guerra Mundial aparecieron dos figuras fundamentales dentro del cine francés: Robert Bresson y Jacques Tati; ambos elaboraron piezas que transgredieron las ideas académicas de la disciplina establecida dentro del campo cinematográfico, y sus ideas se difundieron rápidamente y a principios de la década de los cincuenta surgieron dos revistas que entablarían un debate respecto a nociones precisas del quehacer fílmico: *Cahiers du Cinéma* y *Positif*.

La nouvelle vague se comienza a gestar en 1948, cunado el director y crítico de cine Alexandre Astruc proclama un nuevo estilo fílmico: *cámera-stylo*; el llamado cine de autor, en el que el director de cine se encontraba por encima de todo a nivel creativo.

Aunque en principio sólo se trató de una actitud crítica, en la que François Truffaut arremetía desde la revista Cahiers du Cinéma, contra el denominado "*cinéma de qualité"* francés y contra su pretendido realismo psicológico dominado por la literatura francesa, dos aspectos fundamentales harán que este primer pensamiento desencadene en la denominada Nueva Ola; por una lado, De Gaulle, presidente de la República de Francia, nombró como ministro de cultura a André Malraux, un antiguo documentalista que impulsó una legislación proteccionista al denominado cine de calidad y favorable a los nuevos realizadores; por otro lado, se promueven los cine-clubs, donde se forman los nuevos espectadores que estában dispuestos a devorar toda novedad cinematográfica.

El término Nouvelle Vague, fue acuñado por el periodista Francoise Giroud en diciembre de 1957; y posteriormente fue retomado por la crítica para designar al nuevo grupo de cineastas franceses que reaccionaron contra las estructuras que imponía el cine francés en ese momento, y que dieron un impulso intelectual, ideológico y creativo que abogaba por la libertad de expresión y la libertad técnica en el campo de la producción cinematográfica: Godard, Truffaut, Chabrol, Jacques Rivette y Eric Rohmer y su precursor Jean Pierre Melville.

A pesar de esto, la nouvelle vague, no era un movimiento en el que sus integrantes recurrían a ciertas reglas, para realizar filmes desde perspectivas ideológicas o estéticas similares. Entre las cintas de Eric Rohmer, Alain Resnais, Jacques Rivette, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard o François Truffaut no había coincidencias directas. Aunque estos autores compartieron afinidades en distintos aspectos[22] que fueron producto del contexto histórico, político y social, como de las innovaciones tecnológicas de los 60, cada uno de ellos creó una filmografía que obedecía a intereses personales tanto en el plano formal como en el del contenido.

Aunque el cine francés ya había hecho una aportación significativa a la disciplina con su idea del montaje como una estructura provista de ritmo y significado desde la primera a la última escena[23], con la Nueva Ola adjudicó al trabajo cinematográfico un alcance cercano a la actividad de un pensador. François Truffaut fue uno de los máximos responsables. En 1967 publicó el libro *El cine según Hitchcock*, una serie de entrevistas cuyo contenido expone un duelo de inteligencias donde se aventuran disertaciones en torno a la puesta en escena, el encuadre o el espacio cinematográfico, la música y el montaje. Su valoración del cine norteamericano fue una de las características más arriesgadas de la nouvelle vague, y, sin duda, una de las directrices que guiaría a la generación. De igual forma, combatió los cánones cinéticos desde la crítica escrita y puso en marcha una obra naturalista que cuestiona constantemente la línea que divide la autobiografía de la fábula. Aunque *Los cuatrocientos golpes* (1959) le ganó proyección internacional, también elaboró otros trabajos destacados como *Fahrenheit 451* (1966) o *L'enfant sauvage* (1970).

En el plano narrativo la nouvelle vague, tenía su propuesta más radical en las manos del más afamado de todos ellos: Godard. No obstante, sus relatos poco tienen de complacientes. Posicionado como uno de los máximos artistas de la narrativa, lo que incluye no sólo el cine y el video, sino también la literatura: el aporte de este director francés se basó en la utilización de los géneros convencionales con total y la incorporación en ellos de su teoría y su discurso. Sus piezas cuestionaban la forma tradicional del plano y formulaban nuevas alternativas para disponer de elementos en una escena, no obedeciendo ninguna idea académica como la teoría de los ejes, la nitidez del sonido o la

congruencia en los diálogos. Entre sus más de ochenta títulos, debemos destacar *Á bout de souffle* (1960), *Alphaville* (1965) y *Pierrot le fou* (1965).

Si con Truffaut esta corriente cinematográfica absorbió las enseñanzas de Hitchcock, con Chabrol constituyó un mundo paralelo al del autor británico: tomó como punto de partida los intereses relacionados con el suspense mientras contrastaba los paisajes urbanos con los campesinos. La dicotomía salvajismo-civilidad envuelve continuamente las piezas del director francés.

El lado menos conocido, pero no menos importante del movimiento lo constituyen Rohmer y Rivette. El primero se preocupa por elaborar una visión distante. Él mismo declaró en 1971 en La Nouvelle Revue Française: "*Yo no digo, muestro. Muestro a personas que actúan y hablan. Es todo cuanto yo sé hacer; pero ahí reside mi verdadero discurso. El resto, así es como yo lo entiendo, es literatura"*. El segundo se concentra en los movimientos de la cámara y su relación con el tiempo. Sus representaciones, en forma de planos-secuencia, deambulan entre significados abiertos a múltiples interpretaciones.

Todos los autores se involucraron activamente en la elaboración de las películas de sus colegas del movimiento: al tiempo que esbozaban conjeturas personales sobre un aspecto del cine, configuraron uno de los momentos más importantes de la historia de esta disciplina.

Frente a ellos se erigió al mismo tiempo otro movimiento, erróneamente enmarcado en la nouvelle vague llamado *Rive Gauche*, que surgió a la vera de la revista *Positiv* con cineastas teóricamente más vanguardistas como Alain Resnais, Chris Marker y los escritores Marguerite Duras y Alain Robbe-Grillet. El cine de éstos se caracterizaba por ser más retórico, literario, elaborado y cuidado que sus colegas de la nouvelle vague. Destacan los primeros films de Resnais (*Hiroshima, mon amour*, (1959), *La Jetée* (1962) de Marker, *Trans Europe Express* (1966) de Robbe-Grillet e *India song* (1974) de Duras.

### 2.2.5. El Free Cinema británico

Dada la proximidad cultural e idiomática de Gran Bretaña con Norteamérica, éste fue el país europeo que más dejó sentir la influencia del gigante americano hollywoodiense en su cinematografía, por lo que el trasvase de directores, actores, guionistas y en general equipos técnicos al completo[24].

Al igual que los jóvenes realizadores de Italia con su neorrealismo, los de Alemania con su manifiesto de Oberhausen, los de Francia con su nouvelle vague o los de España con sus conversaciones de Salamanca, Gran Bretaña, los jóvenes cineastas británicos, sentían un deseo de renovación y vuelta a la realidad que tratase la vida que se podía ver en la calle; se gestaba ya lo que más tarde se llamaría *Free cinema* que reivindicaría cambios sociales concretos y que rechazaba abiertamente la tradición monárquica, el conformismo y la hipocresía.

En 1955, la revista *Sight and sound,* publicó un artículo de la periodista Penélope Houston que llevaba por título *El país sin descubrir,* en el que se denunciaba la poca fidelidad del cine británico con la realidad, y esta fue la semilla para que el 5 de febrero de 1956[25], un grupo de jóvenes realizadores realizara un programa de cortometrajes en el Nacional Film Teatre (Instituto británico del Cine) influenciados por la corriente dominante de documentalistas en Inglaterra: el British Documentary Movement de las décadas de 1930 y 1940, y entre sus directores admirados se encontraban John Grierson, Humphrey Jennings y el director francés Jean Vigo[26].

Lindsay Anderson, una de las componentes, proyectará *O Dreamlad,* un estudio sobre diferentes personas que visitan un parque de atraciones, Lorenza Mazzeti, presentará *Together*, la historia de una pareja de sordomudos y por último Karen Reisz junto a Tony Richarson proyectarán *Momma don´t allow,* la crónica de una velada de jazz al norte de Londres.

Después de las proyecciones, el grupo leyó el *Manifiesto de los jóvenes airados*[27] (Angry Young Men[28]), en el que además del rechazo anteriormente citado, denunciaban el aislamiento del ser humano, y demandaban un cine auténticamente independiente[29].

Este primer programa resume el leif-motive de estos cineastas formados desde el documental, que más tarde se dará a conocer en la revista Sequence; publicación que junto a la Sight and sound, se convirtió en el mejor medio de defensa del movimiento[30].

Los programas de cortometrajes posteriores[31] atrajeron a otros cineastas como Michael Grigsby, Robert Vas, Alain Tanner y Claude Goretta entre otros y a partir de 1959 pasan a llamarse por fin *Free cinema* y a considerarse una corriente denominada *british social realism* (realismo social británico)

Realmente el carácter libre de todas esas películas, se debía a que muchas de ellas tenían un coste de producción ínfimo[32], y otras tantas estaban becadas por la British Film Institute´s Experimental, la Film Fund, e incluso por la Ford Motor Company.

El Free Cinema fue una importante influencia en el British New Wave de finales de la década de 1950 y comienzos de 1960, y todos los fundadores excepto Mazzetti realizaron películas asociadas con el movimiento, Reisz con S*aturday night and sunday morning* (1960), Richardson con *A taste of Honey* (1961) y *The loneliness of the long Distance runner* (1962) y Anderson con *This sporting life* (1963).

Todos terminaron siendo absorbidos por Hollywood, realizando en Estados Unidos diversas películas de ficción.

## 2.3 La situación particular del cine español después de la Guerra Civil

Una vez concluida la Segunda Guerra Mundial, y en nuestro caso, la Guerra Civil española, se abre en nuestro país un periodo de cierta expectación en la década de los cuarenta, ya que la Administración se hace cargo inmediatamente con el control del sector cinematográfico aplicando medidas de protección ideológicas y económicas y acaparando todos sus sectores. No obstante, lo que se apreció a lo largo de la década fue un interés especial por determinadas temáticas, ámbito en el que se moverán todas la productoras.

Surge así un tipo de cine encorsetado y manipulado por el régimen en el que es prácticamente imposible contar nueva historias, proliferando sobre todo, los guiones con trasfondo histórico-político que asomó en películas tan dispares como *Raza* (1941), de Sáenz de Heredia, y *Los últimos de Filipinas* (1945), de Antonio Román, aunque encontraron un hueco también películas que trataban la historia reciente (*El frente de Madrid,* de Edgar Neville (1939) y los ideales del bando nacional (*El crucero Baleares*, de Enrique del Camp (1941), *Sin novedad en el Alcázar*[33], de Augusto Genina (1940), y por otra parte las visiones subjetivas de la historia española con el fin de resaltar el valor, el espíritu religioso y el imperio hispánicos, con un diseño grandilocuente en películas de alto coste como *Inés de Castro*[34] (1944), una coproducción hispano-portuguesa, *Reina Santa* (1946), de Rafael Gil, *La Nao capitana* (1946), de Florián Rey o *Correo de Indias*, 1942[35].

Igualmente, nacieron diferentes subgéneros en el que participan todos los directores de la época: el cine de "levita", con trasfondo literario (*Marianela*[36], 1940, *Fuenteovejuna*[37], 1947), abundantes zarzuelas y un cine más cosmopolita en el que se resaltaba sobre todo, el más puro tipismo regional que se asomó con notable frecuencia en películas como *El famoso Carballeira* (1940), de Fernando Mignoni, *Castañuela* (1945), de Ramón Torrado, o *Alma baturra* (1947), de Antonio Sau.

Sólo contadas excepciones permiten concebir esperanzas de que es posible lograr estimables trabajos. En tal sentido, se realizaron, algunas producciones adscritas al género

de la comedia, o algunos títulos de Edgar Neville, José Luis Sáenz de Heredia, Antonio Román, Juan de Orduña, Rafael Gil, Luis Lucia o Carlos Serrano de Osma en películas como *El difunto es un vivo* (1941), de Iquino, *Huella de luz* (1942), de Gil o *La vida en un hilo* (1945), de Edgar Neville.

La posguerra fue por tanto un periodo de lento renacer para las compañías que habían logrado sobrevivir a la contienda recién terminada y el primer paso que dio la industria del cine español en los cuarenta fue recuperar todos aquellos proyectos inacabados y, al mismo tiempo, reestrenar los éxitos que dominaron la pantalla antes de la contienda. Así, junto con la reposición de sonados títulos del cine republicano como *Morena Clara*[38], 1936, o *La verbena de la Paloma*[39], 1935, se exhibieron nuevas películas de Francisco Elías[40] (*Bohemios* de 1937), y Eduardo García Maroto (*Cuento oriental* de 1932), *La hija del penal* de 1935 o *Los cuatro robinsones* de 1939 entre otras.

El Gobierno no dudó en arbitrar una serie de medidas conducentes a controlar al máximo la producción nacional, mediante un conjunto de textos legales que delimitaron, a partir de 1941, la vida industrial del cine español: el doblaje, impuestos, cuota de pantalla y licencias de importación.

La inversión que en los primeros años cuarenta se hizo en el cine procedía más del apoyo del Estado que de las productoras. Por lo demás, éstas encontraron en las licencias de importación y en los créditos y premios sindicales, el banco más asequible para sus negocios.

Paralelamente a este tipo de disposiciones, se reguló, en 1942, la creación de Noticiarios y Documentales Cinematográficos NO-DO, a través de los cuales el Estado pretendía poner "el mundo al alcance de todos los españoles". Surgió, cinco años después, el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (I.I.E.C.), en el que impartieron su docencia algunos de los directores más representativos de la década y del que salieron las primeras promociones de jóvenes que intentaron dar un giro a la creatividad cinematográfica en los años cincuenta.

El Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) fue creado por Órdenes Ministeriales de 18 y 26 de febrero de 1947[41], con el objetivo de atender a la mejor formación teórico-práctica del alumnado, en las disciplinas que conforman la producción cinematográfica. Permaneció activa desde el curso 1947-1948 hasta el de 1974-1975. Desde su apertura se cursaron en el centro siete especialidades (dirección, cámaras, producción, interpretación, decoración, sonido y laboratorio) que, en el año 1962, se elevaron a ocho al crearse la especialidad de guión.

A pesar de esto, la industria cinematográfica se recuperó rápidamente desarrollando una intensa actividad en tres direcciones: por parte de las productoras, abundante en firmas, algunas con una amplitud de proyectos muy llamativa; muchos directores que consolidaron su carrera y otros nuevos que aparecieron con gran fuerza en el panorama creativo; y, finalmente, un gran elenco de actores y actrices que fueron, sin duda, el motor que alentó la presencia del espectador de la época.

Por suerte, el cine nacional contará por entonces con CIFESA[42], la productora y distribuidora más importante del cine español, y que durante los años 30[43], 40 y 50, marcó las pautas de nuestra cinematografía y creó su propio "star system" a imagen y semejanza del modelo americano, siendo lo más parecido a los estudios de Hollywood. Se puede decir que la productora fue una auténtica "antorcha de los éxitos[44]" estrellas.

La llegada de la guerra civil truncó en cierto modo su desarrollo, y durante esos años se dedicó fundamentalmente a la producción de documentales y noticiarios, pero Casanova simpatizó con el nuevo régimen y reanudó su producción inmediatamente, por lo que en plena posguerra, CIFESA, alcanzó un mayor éxito que en el periodo republicano. Al estilo de los grandes estudios de Hollywood, contrataba con exclusividad a técnicos, actores y directores, a los que empezó a cuidar, pagar adecuadamente y promocionarlos en los estrenos[45].

Entre el plantel de la productora había figuras como Rafael Durán, Amparo Rivelles, Antonio Casal, Paquita Rico, Aurora Bautista, Imperio Argentina, Francisco Rabal, Juanita Reina, Alfredo Mayo, Luchy Soto, Manuel Luna, Concha Piquer, Arturo Fernández y Fernán Gómez, por nombrar alguno de ellos.

Así, contrataba a los intérpretes por un tiempo fijo. Se escogían los guiones en función de las estrellas, y se echaba mano de los mejores directores (Florian Rey, Benito Perojo, Juan de Orduña, Luis Marquina, Luis Lucia y Rafael Gil entre otros) para llevar adelante los proyectos escritos por los mejores escritores de comedia del momento, como Jardiel Poncela, Edgar Neville, Carlos Arniches y Wenceslao Fernández Florez.

La productora se destacó sobre todo por estar atenta a los gustos del público del momento, derivando en muchos casos hacia el melodrama, por el recuerdo reciente de la guerra, como por ejemplo en *Malvaloca*[46] de 1942. No obstante, el programa de producciones tuvo que sortear los fracasos de alguna de sus películas como *La marquesona* (1940), de Eusebio Fernández Ardavín, *El famoso Carballeira* (1940), de Fernando Mignoni, y *Harka* (1941), de Carlos Arévalo.

Estos traspiés no impidieron que CIFESA se consolidara como la productora más estable del cine español, la más activa y la de más prestigio. De sus estudios, salieron algunas películas que más allá de sus valores cinematográficos forman parte de la antología del cine español, por la influencia que tuvieron en la sociedad del momento, pero sus alianzas con la Alemania nazi, provocaron fuertes pérdidas económicas después de la Segunda Guerra Mundial. Para contrarrestar el fuerte revés, CIFESA optó por las grandes superproducciones históricas bajo la dirección de Juan de Orduña produjo algunos de sus títulos más emblemáticos, *Locura de amor* en 1948[47], *Agustina de Aragón* en 1950 y *Leona de Castilla* en 1951.

Los enormes presupuestos manejados solamente podían recuperarse gracias a la taquilla y a las escasas subvenciones del estado, por lo que suponía un gran riesgo para la productora que con *Alba de América* en 1951, y también bajo la dirección de Juan de

Orduña, se sumió en una profunda crisis de la que no pudo salir, teniendo que cerrar en 1956[48].

Por otra parte, Cesáreo González funda Suevia Films, la otra productora más activa de la década. Ésta, sobre todo se significó por seguir el interés de la época en cuanto a temática, intentando compaginar la producción de calidad con la más popular y promocionando especialmente sus películas, entre las que se pueden mencionar *El abanderado* (1943), de Eusebio Fernández Ardavín, *Mar abierto* (1945) y *Sabela de Cambados* (1948), de Ramón Torrado, *La pródiga* (1946) y *La fe* (1947), de Rafael Gil.

Suevia Films, logró establecer hasta la muerte de su fundador en 1968, todo tipo de colaboraciones en el campo de la producción y distribución entre España e Hispanoamérica, Desde *Polizón a bordo* (1941), de Florián Rey, hasta *La boutique* (1967), de Luis García Berlanga, su filmografía superó las 140 películas. Naturalmente, conviene matizar que fue un productor comercial, pues buscó el éxito por encima de cualquier otro interés, con una estrategia parecida a la de CIFESA, contratando a los directores más representativos de cada época, entre los que se encontraban Rafael Gil y Ramón Torrado, y contando en sus equipos con cineastas de la talla de Florián Rey, Eusebio Fernández Ardavín, Luis García Berlanga o Juan Antonio Bardem e intérpretes tan conocidos como Amparo Rivelles, Rafael Durán, Jorge Mistral y Alfredo Mayo.

Asimismo, contrató a célebres personajes de la escena iberoamericana, como la gran María Félix. Sumado a todo ello, conviene tener en cuenta el interés de Cesáreo por la comedia folclórica, un género de gran éxito en todo el ámbito hispanohablante, iluminado en este caso por artistas de la talla de Lola Flores, Paquita Rico, Ana Esmeralda y Carmen Sevilla. Sin desviarse de ese criterio popular, también se incorporaron a la cinematografía del productor vigués las dos estrellas infantiles más recordadas del cine español: Joselito y Marisol.

En aquellas fechas, Cesáreo fue el único productor español que logró abrir para el cine hispanohablante el mercado internacional[49], un propósito en el que también colaboraron Vicente Casanova, a través de la compañía CIFESA, y Benito Perojo.

Otras muchas firmas como CEA (*Fuenteovejuna,* 1946; de Antonio Román), Emisora Films (*Una sombra en la ventana,* 1945; de Iquino), Ballesteros (*Mariona Rebull,* 1946; de Sáenz de Heredia) o Aureliano Campa (*Boda accidentada,* 1942; de Iquino), trabajaron por su cuenta o asociadas para realizar algunos de los proyectos que salieron adelante.

Especial es el caso de Luis Buñuel, tan significativo como paradójico, y aunque se trata de un exiliado, no fue en modo alguno ajeno a la evolución de la dictadura; de hecho, vino a España a rodar en los años sesenta, cuando las doctrinas aperturistas empezaban a abrirse camino.

La guerra civil llevó a Buñuel a trabajar en doblajes para versiones latinoamericanas en Nueva York y Hollywood desde el Museo de Arte Moderno y en producciones de la Warner; una etapa que se alargó hasta el final de la Segunda Guerra Mundial. Fue entonces cuando Buñuel decidió instalarse en México, en donde conoció al productor Oscar Dancigers y comenzó a integrarse en la industria del cine mexicano, una industria muy poderosa en lo económico y repleta de maravillosos cineastas e intérpretes.

Películas de esta época son *Gran Casino* (1947), con Libertad Lamarque y Jorge Negrete y (*El gran calavera*, 1949), con Fernando Soler. Tras estas experiencias, Buñuel avanzó hacia el realismo social de *Los olvidados* (1950), ofreciendo su mirada más universal.

Sin duda, se debe hablar de una importante década para el cine español, por cuanto las productoras confirmaron su eficacia para moverse en el proceloso mar legislativo y financiero del Estado, al tiempo que los directores demostraron su gran capacidad narrativa y los actores y actrices su calidad interpretativa, aunque en algunos casos todavía quede patente la excesiva dramatización de algunos papeles Protagonistas indiscutibles de

muchas películas fueron José Nieto, Rafael Durán, Josita Hernán, Conchita Montes, Luis Peña, Raúl Cancio, Armando Calvo, Manuel Luna, Carlos Muñoz, Antonio Casal, Ana Mariscal, Luchy Soto, Maruchi Fresno, Juanita Reina, Mery Martin y Mercedes Vecino.

Muchos nombres para una cinematografía excelente, que deseaba ir más allá del tópico, asentada sobre unos principios de calidad muy notables, no sólo en el pulso de la narración con actores secundarios como José Isbert, Juan Espantaleón, Antonio Riquelme, Fernando Freyre de Andrade, Guadalupe Muñoz Sanpedro, Camino Garrigó, etc.) sin los cuales los grandes rostros pocas veces tendrían la réplica necesaria para construir su personaje, sino también en la calidad de la fotografía y en los decorados, parcelas en las que técnicos españoles han sabido crear escuela y ofrecer resultados de muy elevado nivel.

### 2.3.1. 1955, el año de las *Conversaciones de Salamanca*

Las conversaciones de Salamanca tienen sus antecedentes en las preocupaciones de tipo político y cultural que comienzan a aparecer en los círculos cinematográficos en los primeros años de la década de los 50.

Esta década está marcada por el encuentro de dos generaciones de cineastas; por un lado aquellos que llevaban varios años trabajado dentro de la industria cinematográfica del país, y por otro, los jóvenes que salían del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, que por entonces era el centro oficial de formación en esta material.

La historia y temática del cine español, empezaban a ponerse en evidencia, esto hizo que salvando las diferentes corrientes políticas, todos los sectores del cine concurrieran en dicha ciudad. En Salamanca se analizaron y reivindicaron ciertos puntos[50] como una mayor protección estatal y una mayor racionalización de la censura que por entonces sufría el cine español. Como conclusiones finales de las conversaciones se firmó un manifiesto en el que se decía "*El Cine español es políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo, industrialmente raquítico*"[51].

Impulsadas por Basilio Martín Patino en 1955, este encuentro entre profesionales provenientes de todos los sectores de la industria, de diferentes organismos del Estado, de la crítica e intelectuales del momento, sirvieron para conocer el enfrentamiento entre dos modos de hacer y plantear las historias cinematográficas: el cine artificial, de decorados acartonados basado en la historia, el folclore y la literatura, frente al cine realista, que plasmaba los temas de la calle y que pretendía ser más actual, crítico y testimonio de una sociedad con multitud de problemas.

En dichas conversaciones, se realizó un repaso a todo lo que se estaba haciendo en el cine español y lo que se había hecho desde la Guerra Civil, con el fin de hacer converger los distintos análisis en una propuesta que permitiera abrir nuevos horizontes creativos e industriales. Jóvenes directores como Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, ya apuntaron sus intereses e inquietudes en títulos tan representativos de esa nueva manera de mirar como fueron *Esa pareja feliz* (1951), dirigida por los dos, y ya por separado Berlanga con *¡Bienvenido Mister Marshall!* (1952) y Bardem con *Cómicos* (1953), línea que no se rompería dado que la continuaron directores como Fernando Fernán Gómez (*La vida por delante,* 1958) y Marco Ferreri (*El pisito,*1958; *El cochecito,* 1960), entre otros.

Estas aportaciones tuvieron que encontrar un hueco en la programación de las salas españolas que a lo largo de los años cincuenta se vieron invadidas por películas de tono religioso[52]; y películas de folklore apoyadas en las figuras de Antonio Molina[53], Carmen Sevilla[54] o Lola Flores[55].

Como explica Carlos F. Heredero, Salamanca fue una *"constelación de inquietudes"* donde se vio el pensamiento inconformista del cine español. Estas intenciones contestatarias serían recogidas por Altamira y UNINCI como soportes industriales, por el REC, por los cine–clubs, y por las revistas cinematográficas *Objetivo* o *Cinema Universitario*. El consejo de Redacción de la revista cinematográfica *Objetivo*, publicada entre los años 1953 y 1955 estaba compuesto por Juan Antonio Bardem, Eduardo Ducay, Ricardo Muñoz Suay y Paulino Garagorri. Por otra parte *Cinema Universitario* editada con más duración (1955-1963) por el Cineclub del S.E.U. de Salamanca, fue dirigida por

Basilio Martín Patino y Luciano G. Egido, contando con las colaboraciones habituales de Joaquín de Prada, Ricardo Muñoz Suay, Eduardo Ducay, Enrique Tierno-Galván, Juan García Atienza, Manuel Rabanal Taylor, Antonio Tovar y Carlos Álvarez[56].

Entre las películas proyectadas hay que destacar *¡Bienvenido Mr. Marshall!, Un sombrero de Paja de Italia* (René Clair, 1927), *Ladrón de bicicletas* (De Sica, 1948) y *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955) y en general, las reivindicaciones eran: un código de censura que especificara las prohibiciones, la modernización del sistema de protección, la potenciación del REC y la creación de una Federación Nacional de Cine Clubs o la incorporación de la enseñanza cinematográfica a la Universidad.[57]

Según apuntó más tarde José María García Escudero, se buscaba "un cine más metido en la realidad española, más abierto a la realidad de lo que se hacia en el mundo[58]". La repercusión de las Conversaciones no se hizo esperar, favoreciendo la resistencia cultural y política, de modo que la Administración clausuró la primera etapa liberal del IIEC; el cierre de *Objetivo,* el encarcelamiento de Juan Antonio Bardem[59] y la sustitución del Director General de Cinematografía, Manuel Torres López, tras anunciar la elaboración de unas normas orientadoras de la censura.

Sin embargo, al final alguna de las propuestas de las Conversaciones se llevaron a cabo, y en marzo de 1957 se crea el Registro Oficial de Cine – Clubs y la aparición de *Cinema Universitario y Film Ideal*[60].

[1] FERNÁN-GÓMEZ, Fernando, *El tiempo amarillo,* Debate Editorial, Madrid, 1998. Págs., 22 y 23.

[2] Pathé-Gaumont es una de las primeras industrias integrales y mayor productora mundial 1900-1910 de Francia que cambió el régimen de venta a alquiler y estructura el negocio del cine.

[3] FERNÁN-GÓMEZ, Fernando, *El tiempo amarillo,* Debate Editorial, Madrid, 1998. Págs., 139.

[4] Fundada en 1920 por Henry Louis Mencken; Black Mask era una publicación *pulp* (de edición barata e impresa en un papel pobre) que se encargaba de acoger el nuevo relato policiaco. La primera publicación de Hammett en la revista fue en 1923: *El agente de la Continental*

[5] Reacción declarada al régimen fascista de Mussolini, que Italia sufrió desde 1922 a 1945, y que concluyera con el fusilamiento de éste al norte de Italia mientras trataba de huir camuflado con soldados a la neutral Suiza

[6] El nombre de neorrealismo fue utilizado por primera vez por el intelectual Norberto Barolo, para referirse a una película francés (*El muelle de las brumas*, 1938, de Marcel Carné) que más tarde se encuadró dentro del otro realismo, el tildado de poético (descripción de la realidad utilizando la sensibilidad propia de la poesía). No obstante a quien consideramos como avanzado y que aplicó el término neorrealismo a la nueva corriente cinematográfica surgida en la Italia de la posguerra fue Umberto Bárbaro, crítico y guionista de cine que recuperó el término de Barolo en un artículo de la revista *II Film* (Roma), en 1943. Bárbaro analiza en el artículo "*El muelle de las brumas*" lo interesante que sería tratar la realidad del mismo modo que se hace en la citada película

[7] Visconti rechazaba absolutamente el prefijo "neo"

[8] Como *Assunta Spina*, de Gustavo Serena, y *Sperduti nel buio*, de Nino Mortoglio.

[9] Precisamente unos años después, Juan Antonio Bardem definió el cine español como: "*políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico*". Contra esto se rebeló el cine y los cineastas italianos con el orgullo nacional herido tras una guerra mundial perdida y una posterior guerra civil sin solución de continuidad.

[10] BRUNETTA, Gian Piero., *Cent´anni di cinema italiano,* Roma, Gius Laterza& Figli, 1998.

[11] BRUNETTA, Gian Piero., *Cent´anni di cinema italiano,* Roma, Gius Laterza& Figli, 1998.

[12] BRUNETTA, Gian Piero., *Cent´anni di cinema italiano,* Roma, Gius Laterza& Figli, 1998.

[13] FERRARA, Giuseppe: *Il nuovo cinema italiano*, Firenze, Felice Le Monnier, 1957.

[14] FERNANDEZ CUENCA, Carlos., *El cine alemán (Elementos de filmografía crítica, 1896, 1960),* Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1961

[15] STAEHLIN, Carlos., *Cine alemán, 1892.1961,* Madrid, Centro español de estudios cinematográficos, 1961.

[16] Tanto el dinero oficial como el de la cadena de televisión WDR le fue denegado en el último momento "*por motivos políticos*" según el maestro, "*ya que el redactor encargado de la WDR me dijo que en el film se sostiene una opinión que él no comparte y que la cadena televisiva no se atreve a representar*". Además, recibió una carta del jefe de la policía de Berlin que le negaba el permiso para rodar una escena en un banco berlinés, noticia que recibió el director cuando ya estaban rodando, cosa que siguió haciendo pese a endeudarse en 300000 marcos.

[17] LOSILLA, Carlos y MONTERDE, José Enrique., *Paisajes y figuras: Perplejos. El Nuevo Cine Alemán (1962-1982),* Ediciones de la Filmoteca, Festival Internacional de Cine de Gijón, 2007.

[18] Uno de los más importantes para la consolidación del movimiento.

[19] Octubre de 1967.

[20] Septiembre de 1979.

[21] Diciembre de 1979

[22] El uso de la luz, la importancia de diferenciar al cine de la fotografía, el empleo de la música, las implicaciones de la puesta en escena y el vínculo entre realidad y ficción

[23] Percepción que se oponía a la concepción orgánica de Griffith, la dialéctica rusa de Eisenstein y la intensidad motora de claroscuros del expresionismo alemán.

[24] Entre ellos podemos destacar, Julie Christie, Albert Finney, Glenda Jackson, Richard Harris, Peter O'Toole, Alec Guinness o Vanessa Redgrave

[25] Finalizó el 8 del mismo mes.

[26] A pesar de esto, la diferencia, es que los cineastas del free cinema pretendían más que informar, expresarse defendiendo la primacía de personajes, situaciones y ambientes inmersos en la realidad británica del momento, pero siempre con una fuerte carga literaria.

[27] Escrito prácticamente en su mayoría por Lindsay Anderson

[28] Un grupo procedente de las artes escénicas, encabezado por John Osborne, el fundador de la productora Woodfall Film, que daba una mayor independencia al recién creado movimiento.

[29] Anderson rodó varios documentales que recogían los principios del movimiento. Entre ellos figuran *Foot and mouth* (1955) y *Every day except Christmas* (1957).

[30] Estas, propusieron como referente el largometraje *Un lugar en la cumbre* (1959), de Jack Clayton, producido por James y John Woolf Remus, e inspirado en una novela de John Braine.

[31] Uno de esos programas se dedicó a la recién creada Nouvelle Vague y otro al nuevo cine polaco.

[32] Las películas fueron filmadas en 16mm y blanco y negro con cámara de mano y normalmente con la pista de audio sincronizada posteriormente, por lo que muchas de ellas omitieron la narración de forma deliberada.

[33] El título original de la película fue *L´assedio dell´Alcazar.* El film fue una coproducción entre España e Italia. Los vínculos que el cine español ha establecido a lo largo de la historia con otras cinematografías se han establecido por dos vías: las coproducciones y la prestación se servicios para el rodaje de producciones extranjeras en suelo español. La presencia de numerosos directores extranjeros en la industria cinematográfica española durante este período, refuerza la necesidad de colaboración en proyectos de diversa envergadura y en la que muchas veces los profesionales españoles sólo ofrecían servicios, mientras que la propiedad total de la película era del productor extranjero. El porqué de rodar películas en España era sobre todo por el clima, la orografía, la calidad de los profesionales y los bajos costes de mano de obra.

[34] Dir: J. Leitao de Barros.

[35] Dir: Edgar Neville.

[36] Dir: Benito Perojo.

[37] Dir: Antonio Román.

[38] Dir: Benito Perojo.

[39] Dirigida por Benito Perojo, esta comedia de Ricardo de la Vega y Tomás Bretón, fue dirigida en 1921 por José Buchs y posteriormente en 1963 por José Luis Sáez de Heredia.

[40] Este director realizaría en 1916 el documental, *Vistas aéreas de Barcelona,* un tipo de cine muy prolífico en los primeros años del siglo XX en España, y entre los que se pueden ver títulos como *Visita de SS.MM. los Reyes de España a Barcelona,* 1908, *Visita de SS.MM. los Reyes de España a Toledo,* 1907, *Vista de la Coruña, 1906* y *Vistas de actualidad de Manresa,* 1907, entre otras.

[41] Más tarde, en 1951, al crearse el Ministerio de Información y Turismo, el IIEC se integró en este departamento. En 1962, cambió su nombre por el de Escuela Oficial de Cinematografía

(EOC), en 1976, fueron clausuradas las actividades del centro y sus funciones se transfirieron a la Facultad de Ciencias de la Información.

[42] Compañía Industrial Film Española S.A. Creada el 15 de marzo de 1932 por la familia valenciana Trenor, que la fundó en la ciudad del Turia, con un capital de 1.500.000 de pesetas y poco más tarde fue adquirida por la familia Casanova. Es interesante la relación de las familias valencianas que habían hecho dinero con la agricultura (en el caso de los Casanova con el aceite). Fernán-Gómez en 1961 escribiría *El vendedor de naranjas* (número 1 de la colección Narradores de hoy ed. Juan Tébar, Espasa Calpe) y cuyo argumento se centra en la historia de un vendedor de naranjas que se hace productor de cine.

[43] En sus inicios contó con directores de la talla de Benito Perojo y Florián Rey, y con las estrellas del momento, Miguel Ligero e Imperio Argentina.

[44] El logotipo de esta firma, una estilización del Miguelete de Valencia, fue apodado así.

[45] La productora repartía programas de mano en las puertas de los cines, colegios y tiendas, con primeros planos de las estrellas, y sus nombres solían ocupar más espacio que el propio título de la película.

[46] Una adaptación del director Luis Marquina, que previamente había realizado Benito Perojo en1926 y que posteriormente realizaría Ramón Torrado en 1954.

[47] La película había sido realizada anteriormente el director Manuel Villar en 1926 con el apoyo de la Asociación Cinematográfica Valenciana.

[48] En ese año, la empresa cerró como productora, a pesar de que siguió con la distribución hasta 1964, desapareciendo por completo en 1967.

[49] Suevia Films fue llamada *la marca del triunfo*, ya que llegó a distribuir películas propias en lugares como Japón, Corea y la Unión Soviética.

[50] Aunque no obstante los objetivos de unos y de otros no eran los mismos, como explica con bastante criterio crítico Román Gubern en su libro *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936 – 1975),* Barcelona, Península, 1981

[51] Este pentagrama formulado por Juan Antonio Bardem no puede desligarse del conjunto de escritos anteriores del autor, ni tampoco es ajeno al *espíritu* de Salamanca; Cerón Gómez, Juan Francisco, en su *El cine de Juan Antonio Bardem,* Murcia, Universidad de Murcia, 1998.

[52] *La señora de Fátima* (1951) y *La guerra de Dios* (1953), ambas de Rafael Gil, y *Marcelino pan y vino* (1954), de Ladislao Vajda

[53] *El pescador de coplas,* 1953; *Esa voz es una mina,* 1955.

[54] *La hermana San Sulpicio,* 1952,

[55] *La niña de la venta,* 1950; *Morena clara,* 1954; *La faraona,* 1955

[56] DELGADO CASADO, Juan., *La Bibliografía cinematográfica española,* Madrid, Arco / Libros Colección Instrumenta Bibliológica), 1993. Págs., 45-46.

[57] Román Gubern sintetiza estos términos de la situación creada "Portavoces visibles de las nuevas tensiones en el campo intelectual entre los cineclubs, con frecuencia adscritos al falangista y obligatorio SEU, pero en lo que se evidenciaba cada vez más claramente la voraz apetencia del público joven por conocer películas celebres que no gozaban de franquicia censora, como ocurría con los títulos clásicos del cine soviético".

58 José Maria García Escudero a Santiago Pozo en *La Industria del Cine en España,* Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 1984, pág. 133. Tomado de C.F. Heredero, Las huellas…pág. 352

[59] En mitad de su rodaje de *Calle Mayor* en 1956.

[60] El primer número de *Film Ideal* fue publicado en Octubre de 1956 bajo la dirección de José María Pérez Lozano junto a Féliz Landáburu, Félix Martialay, Juan Cobos y José Antonio de Sobrino en el Consejo de Redacción. Datos de la Filmoteca Española.

# CAPITULO 3. TRAYECTORIA BIOFILMOGRAFÍCA DE FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ

*"Me hubiera gustado ser un director creador, al estilo de Fellini, Chaplin o Bergman, pero no se cómo se consigue. Yo soy lo que tanto fastidia a la crítica: un humilde ilustrador". Fernando Fernán-Gómez.*

Aunque podría considerarse inútil recordar la biografía de Fernando Fernán-Gómez, publicada total o parcialmente en numerosas ocasiones, considero oportuno repetir algunas notas interesantes relacionadas con su vida que ayuden a comprender mejor este aspecto de su trabajo.

Fernando Fernán-Gómez nació en Lima (Perú) el 28 de Agosto de 1921 durante una gira de su madre, la actriz Carola Fernán Gómez aunque fue inscrito en el registro de Buenos Aires[1] y muchos años después en un lunes de Septiembre de 1984 le fue concedida la nacionalidad española[2].

Cuando apenas tenía dos o tres años, su abuela Carola Gómez López lo trajo a España en barco[3]. Llegó al puerto de Vigo y de allí se trasladó a Madrid, donde comenzó a vivir con ella, debido a que su madre era actriz de la compañía Loreto Prado-Enrique Chicote[4], y se desplazaba continuamente. Este es el motivo por el que él mismo confiesa que fueron su abuela y las criadas quienes más influyeron en su formación personal[5]. En cualquier caso, el actor afirma que el teatro ha estado en su vida desde el mismo momento en que vio la luz.

### 3.1. Inicios de una profesión

En 1931 comienza el bachillerato y dos años después cuando contaba con apenas doce años, interviene por primera vez en una función para aficionados: *El padrón municipal,* comedia de Vital Aza[6]. Sus comienzos artísticos fueron en este tipo de grupos amateurs, pero su carrera sufre un parón debido al estallido de la Guerra Civil Española en 1936. Estudiaba entonces sexto de bachillerato en el Colegio de los Maristas, aunque

no sentía gran interés hacia los estudios[7]. La citada guerra truncó dichos estudios cuando solo le quedaba para acabar el bachillerato la asignatura de Química[8].

En ese año, y por consejos de su madre fue a estudiar declamación con Carmen Seco, en una escuela de arte dramático que acababa de organizar la CNT. Al cumplir 17 años, una vez adquirido el derecho a trabajar, se afilió a dicha central sindical.

En 1938 ingresó en una compañía de teatro profesional. La primera obra en la que actuó se llamaba *Consejo de guerra*, y su papel en ella era de comparsa, *atesorando* su primer duro de sueldo (nunca cobró un sueldo superior de 18´50 pesetas, que era lo obligado por entonces). Las compañias de Laura Pinillos, Bonafé y Ana Adamuz le dan cobijo, y descubre su verdadera vocación, el teatro[9].

Terminado el conflicto bélico, su bachillerato, y aprobado el ingreso en la Universidad, en 1940 Fernán Gómez se matricula en el SEU, en la Facultad de Filosofía y Letras[10], aunque más tarde la abandona[11].

Prosigue el desarrollo de una intensa actividad teatral[12]. Guillermo Marín le presenta a Maria Massó y Nicolás Navarro, en cuya compañía entra a su vez de meritorio[13]. Abandonará dicha compañía a principios de los años cuarenta para dedicarse de lleno al cine, como actor y también como director.

En esos momentos su amigo Francisco Loredo lo introduce en la tertulia del gran Café Gijón, acercándolo un poco más al panorama cinematográfico que se vivía en el Madrid de los años cuarenta.

Sus comienzos en el cine se datan en 1943. Delgrás hace ese año *Cristina de Guzmán,* uno de los grandes éxitos del cine español. Fernando Fernán-Gómez debuta ante las cámaras cinematográficas con un papelito corto, revelando la verdadera personalidad del protagonista.

En 1944 interpreta por primera vez el personaje protagonista de la película *Empezó en boda*[14] . Y a partir de entonces el cine le absorbe durante varios años, realizando un gran número de películas siendo en la mayoría de ellas protagonista y trabajando con casi todos los directores del panorama nacional y gran número de extranjeros.

Su labor teatral no quedó interrumpida por ello. Aparte de salidas esporádicas en teatros de cámara, algunas de ellas muy notables, a él se deben importantes ciclos patrocinados por el Instituto de Cultura Italiana[15], donde aparte de protagonista, fue director. A él hay que agradecer la representación de obras de Maquiavelo, Pirandello, Farsi, Betti, Bocaccio y por excepción en este ciclo de teatro italiano, Casona y Valle-Inclán.







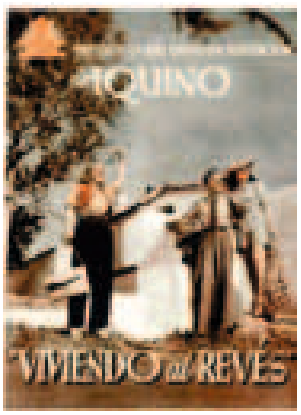








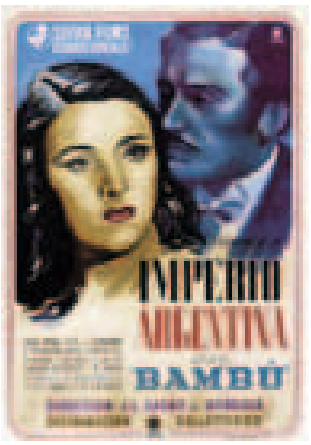



VIVIENDO al REVÉS


contigo yo


TURBANTE BLANCO


MAMO
CRINN
LAMAR
MORAN
El Turuleo de
BABEL


IMPERIO
ARGENTINA
BAMBÚ


ES PELIGROSO
ASOMARSE AL EXTERIOR








TROPEZÓN en BODA


Ese CASO


QUE VIVAMOS


LOS MERITANTES DE LA CASA DESHABITADA


ALIAS LA JUVENTUD




BOTÓN DE ANCLA


Lola
FLORES
Manolo
CARACOL

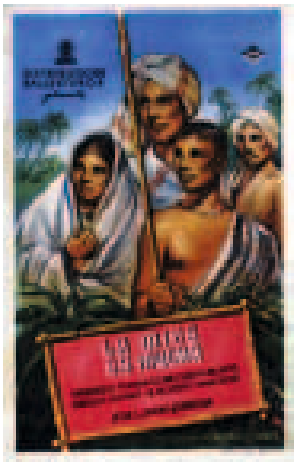


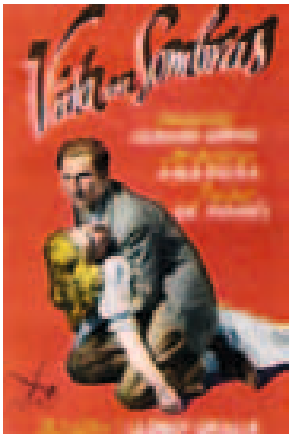

NEGRA


NOCHE
SIN CIELO


HOY NO
PASAMOS LISTA







### 3.1.1. Su consolidación como actor

Podríamos calificar la década de los años 50 como una década inestable, en la que el autor sufrió al igual que todos sus "colegas" de trabajo una época de desarrollo variable y con grandes altibajos. Aún así, estos años fueron bastante prolíficos para nuestro personaje que realizó cuarenta y dos películas. Su faceta de actor le llevó a conocer a las grandes personalidades del teatro entre las que podrían destacarse nombres como Carlos Serrano de Osma, Jardiel Poncela, Edgar Neville… que le hicieron participar en proyectos como *Botón de ancla*[16]*, La mies es mucha*[17] y sobre todo un gran éxito comercial que lo lanzaría al estrellato *Balarrasa*[18].

> *"Igual que me ayudó Jardiel Poncela en mis primeros pasos teatrales, me ayudó José Luis Sáez de Heredia en cine. Con este último llegaría a hacer cuatro películas en muy pocos años. Era el director más importante de aquella época, como en teatro Jardiel Poncela era el autor más solicitado. Ésa fue mi suerte, porque si me hubieran admirado, intentando ayudarme, otras personas menos situadas, mi carrera hubiera sido distinta".* Fernando Fernán-Gómez[19].

Este tipo de cine de tinte nacional-católico *"impuesto"* en cierto modo por la administración franquista, contaba ya con importantes antecedentes a mediados de los años cuarenta con *Misión blanca* de Juan de Orduña en 1946[20], y esta fue la causa de que se le encasillara en este tipo de papel.

> *"Tenía la idea de que para alcanzar el éxito lo mejor era que le confiasen a uno un personaje cómico con ribetes de drama, que en una escena se emborrachase y en otra se muriera. Si el personaje era cura o militar, miel sobre hojuelas, ya que la película ofrecía más garantías de éxito".* Fernando Fernán-Gómez[21].

En 1950, Fernán-Gómez participaría en el rodaje de *El último caballo* de Edgar Neville[22]. El Círculo de Escritores Cinematográficos le concedió el Premio al mejor actor

y también al Argumento Original y se presento finalmente[23] al Festival de Cannes de 1951 siendo una de las películas más aclamadas por el público[24].

Sería exactamente 1950 cuando Fernando Fernán-Gómez estrenara en el Teatro Gran Vía de Madrid su obra *Marido y medio* dando a conocer su faceta como autor teatral por primera vez, ya que su "opera prima" *Pareja para la eternidad,* no llegó a estrenarse en ningún momento.

Este hecho unido a su asistencia diaria a las tertulias de los cafés (especialmente el Café Gijón junto a Camilo José Cela, José García Nieto, Ruiz Iriarte, Gerardo Diego…), contribuyeron a que pronto fuese considerado como un autor intelectual. Durante esos años, cómicos, poetas, escritores…acudían a los Cafés de Madrid para discutir de temas de actualidad.

Pero su faceta de autor teatral no ensombreció la de actor cinematográfica; la popularidad que alcanzó el personaje de *Balarrasa* hizo que Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga (dos jóvenes directores recién salidos de la Escuela de Cine), le propusieran protagonizar *Esa pareja feliz* en ese mismo año.

> *"Creo que el papel de protagonista de "Esa pareja feliz" se me ofreció porque en aquel momento era un actor de moda. Pero se equivocaron, pues la mecánica actor – público en nuestro cine es muy distinta a la de otros países, sin que nadie haya sabido explicar por qué. El que "Esa pareja feliz" estuviera protagonizada por "Balarrasa", por "el que muere en Botón de Ancla" no sirvió de nada. Costó trabajo encontrar una distribuidora que se interesase por la película, costó trabajo estrenarla, y la verdad es que cuando se estrenó pasó sin pena ni gloria, aunque hoy ocupe un puesto de honor en la historia del cine español".* Fernando Fernán-Gómez[25].

Pedro Beltrán señalaba con respecto a la película *Esa pareja feliz* que tenía gran parecido con *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* pues fueron proyectos que terminaron

convirtiéndose en comedias por imposición de los productores, a pesar de que en ellas hubiera aspectos dramáticos. Esto se debía sobre todo a la situación política, económica y social por la que estaba atravesando España.

En agosto de 1951 fue nombrado Director General de Cinematografía y Teatro José María Escudero, que con su carácter reformista, hizo que se desarrollara en cierto modo el cine que hasta la fecha había estado aislado de los ámbitos internacionales, permitiendo por ejemplo las coproducciones con otros países.

Es por esto que se podría decir que Neorrealismo italiano llegó tarde a España. En un primer momento (lo situamos entre los años 1945-1950), cuando el neorrealismo está de moda internacionalmente en todos los círculos internacionales, no es aceptado como modelo cinematográfico, sin embargo en el año 1951 podemos decir que comienza una segunda etapa en la que el neorrealismo pasa a ser una propuesta que se acerca bastante al cine realista que pretendían directores noveles como Bardem, Berlanga y sobre todo Nieves Conde con su película *Surcos*[26]*,* considerada como la película más representativa del neorrealismo español de ese momento.

Pero no podemos hablar de la misma definición de neorrealismo en España como en Italia, ya que, a pesar de que en el fondo se trataban los mismos temas sociales y las mismas realidades políticas, en el cine español se aprecia un humor que no existía en el neorrealismo que se centraba, tal y como afirma el profesor Gian Piero Brunetta, en las ambiciones ideológicas y espectaculares y en la vocación épica de la historia colectiva[27].

El cine neorrealista trajo a España sobre todo una fuente de inspiración en los temas de la vida cotidiana, aunque fuese de manera sainetesca. En ningún momento (exceptuando *Surcos*[28]), se dio un neorrealismo de tipo dramático como *Roma, cittá aperta, La terra trema, Paisá o Riso amaro,* sino que la comedia se impuso pues la censura se hacía inevitable para mostrar la España más dura[29]. A pesar de esto, y como afirma José Enrique Monterde hay una "escisión entre neorrealismo rosa y neorrealismo duro en el cine español con su propio contexto histórico". Y es que no se puede comparar

el neorrealismo de la primera etapa con el de la segunda protagonizado en gran número de ocasiones por la actriz Sofía Loren. Se podría por tanto considerar que España "bebió" más de ese segundo neorrealismo como podemos observar en el guión de *Esa pareja feliz* que inicialmente es dramático y después se transforma en comedia.

En 1951 Fernando Fernán-Gómez intervendría además en otros proyectos como *Me quiero casar contigo*[30] o *El sistema Pelegrín*[31] *(*guión de Wenceslao Fernández Flórez), y tras esto se le ofertaron papeles más secundarios en dos películas coproducidas por España, Italia y Francia, ambas rodadas en Roma; *La conciencia acusa* y *Los ojos dejan Huellas*.

> *"La aspiración de la mayor parte de nosotros era – y sigue siendo – conseguir unas películas que se proyectasen habitualmente en el extranjero, pero parece poco menos que imposible.. Una, "Los ojos dejan huellas", de Sáenz de Heredia, protagonizada por Raf Vallone, y otra "La voce del silenzio" (se llama en España "La conciencia acusa"), dirigida nada menos que por uno de los genios del cine, G.W. Pabst"*. Fernando Fernán-Gómez[32].

El 1953 volvió al teatro comercial, teniendo gran éxito sobre todo como autor cómico destacando *La vida en un bloc*. A esto hay que añadir la formación de una compañía teatral propia que creó junto a Analía Gadé y que mantendría hasta 1970. Y al año siguiente, 1954 repite la experiencia con idéntico éxito con *El caso del señor vestido de violeta y La torre sobre el gallinero*[33] de Vittorio Valvino.

### 3.1.2. Una nueva faceta artística: el oficio de director de cine

> *"Quiero aclarar que la intención fundamental por la que hacía estas películas e invertía mis ahorros en estas, era la de aprender el oficio, ya que por mi circunstancia de actor, no podía hacerlo de una manera normal o matricularme en la Escuela o empezar como ayudante de dirección"* [34]

Debemos señalar que las primeras películas del director son como señala su autor "películas para aprender", y teóricamente es un cine no convencional, no comercial y sin aparente atractivo.

> *"...guardo un buen recuerdo de aquellos días: el trato con Carlos Serrano de Osma y con Pedro Lazaga, de los que procuré ir aprendiendo la técnica cinematográfica con un papel y un lápiz sobre las mesas de los restoranes y los cafés, con la gran ventaja de poder contrastar la teoría con el trabajo de plató[35]".*

Hay que destacar que Fernando Fernán-Gómez comienza en estos años a interesarse por el "oficio de director de cine" y realiza *Manicomio, El mensaje* y *El malvado Carabel.*

El hecho de dirigir su primera película fue en cierto modo circunstancial, ya que fue a su regreso de Roma cuando Fernando Fernán-Gómez debía ponerse a las ordenes de Luis Lucia para la película *Aeropuerto*[36]. La paralización de ese proyecto hizo que se pudieran aprovechar los escenarios ya montados en los estudios Roptence de Madrid y de este modo comenzar su andanza como director cinematográfico.

> *"La película "Aeropuerto", que en principio iba a dirigir Luis María Delgado, se aplazó cuando ya estaban construidos algunos decorados, y decidimos rodar en ellos, dirigida por los dos, "Manicomio", para lo cual aportaría yo mis escasos ahorros, el imprescindible Cayetano Torregrosa su crédito y unos cuantos, entre técnicos y actores, el resto por ir en cooperativa. Como el cine español acababa de salir de una crisis y ya había entrado en otra, grandes figuras estaban dispuestas a trabajar en condiciones miserables".* Fernando Fernán-Gómez[37].

Sin embargo, según afirma Carlos F. Heredero, a pesar de la opinión de Fernando Fernán-Gómez, en esta obra primaba una intención algo más inocente, pues a pesar de ser la *opera prima*, el largometraje resulta de una complejidad considerable, "no sólo por su perturbadora metáfora sobre la locura y la cordura, sino también en lo que se refiere a estructura descriptiva, una extraña modalidad de esquizofrenia narrativa a múltiples bandas, y su deliberado alejamiento de toda representación naturalista"[38].

### 3.1.3. Su participación en las Conversaciones Cinematográficas Nacionales de Salamanca.

Podemos decir que en 1954 Fernán-Gómez es el actor de moda, y comienza a compartir papeles protagonistas como el sereno de *El guardián del Paraíso*[39], *La otra vida del Capitán Contreras* o con Lola Flores en *Morena Clara*[40], y se hace una figura habitual en muchas películas.

En mayo de ese mismo año, Fernán-Gómez participa en las Primeras Conversaciones Cinematográficas celebradas en Salamanca y que supusieron un punto clave dentro del movimiento cinematográfico del país. Este acontecimiento se produjo pocos años después de que Fernando Fernán-Gómez realizara su primera película como realizador, *Manicomio* en el año 1953. La participación del director en estas jornadas fue bastante activa, ya que estuvo desde el principio, y aunque no estuvo el último día cuando se produjeron las conclusiones finales, intervino en todos los coloquios, incluso llegó a presidir alguna de las asambleas que acontecieron[41].

Pese a formar parte de las Conversaciones, el director no llegó a involucrarse de una manera más práctica (y política) por falta de convicción[42]; de hecho su ponencia resulta bastante desligada de los temas principales de las conversaciones, y habla del actor[43].

Las consecuencias finales para Fernando Fernán-Gómez de estas ponencias no resultaron precisamente ideales para el cine del momento, pues la crítica que dirigía el gusto de las minorías tenía un exceso de politización en los dos sentidos: derecha e izquierda. Aquellos que realizaban una película independiente a estas líneas, no eran subestimados, sino directamente ignorados, por lo que era muy difícil hacer un buen cine de género.

Además el actor durante esta época trabajó en algunas de las mejores películas españolas, aunque estas no alcanzaran trascendencia alguna, como por ejemplo la película dirigida por Edgar Neville y Guy Lefranc en 1954, *La ironía del dinero*[44]

Son destacables un año más tarde, su inclusión como actor en la producción de Chapalo Films para Suevia Films de *Faustina*[45], basada en un libro de Sáenz de Heredia, así como su intervención un año más tarde en *El inquilino*[46].

En 1956 protagoniza *El fenómeno*[47], *El soltero*[48], *Viaje de novios*[49], y un año más tarde protagonizó de nuevo junto a Analía Gadé, *Las muchachas de azul*[50]. En 1958 protagoniza *Ana dice sí*[51] y *Luna de verano*[52]. De nuevo en 1958, Fernán-Gómez se lanza de nuevo a realizar otra película titulada *La Vida por delante,* que será la que lo reafirme como director dentro del ámbito nacional, Un año después y como continuación dirige *La vida alrededor.*.

### 3.1.4. Circulos de poder y cultura: las tertulias en los cafés de Madrid

A finales de los años 50, comenzarían a surgir nuevos creadores motivados por el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), contando con el regreso de José María Escudero a la Dirección General de Cinematografía, siendo Florentino Soria el subdirector, y con un recién incorporado Manuel Fraga Iribarne al Ministerio de Información y Turismo.

La costumbre de tomar café en lugares públicos comenzó en la Viena del Siglo XVIII, y rápidamente se extendieron por el resto de las capitales de Europa. Sería a finales del siglo XIX cuando en Madrid comenzaron a extenderse los cafés y asumieron el rol de punto de encuentro, convirtiéndose en refugio de conspiradores y albergando diversos círculos de todos los ambientes culturales. A este fenómeno se le comenzó a llamar tertulia, y fueron precisamente estas tertulias las que hicieron que los propios cafés alcanzaran una consideración especial y alcanzaran un gran prestigio.

Las tertulias estaban dirigidas por notorios personajes de las diversas ramas de las artes, de los toros, de la intelectualidad y de la cultura.

Entre los cafés más destacados de la época por sus diferentes tertulias[53] habría que destacar el Café de Oriente, La Flor y Nata, Café Rigat, Café Gaviria, Café Montestoril, el Café de Pombo y el Gran Café Gijón. Todos ellos acogieron una o varias tertulias, sobre todo en los años 30, los años de la llamada *bohemia madrileña*. De todas estas tertulias tendríamos que destacar sobre todo las organizadas por diversos escritores como Valle - Inclán en el Café Ateneo y en Café La Flor y Nata, o la de Ramón Gómez de la Serna[54]en el café de Pombo, cuyo sótano se denominaría La Cripta de Pombo debido a las reuniones que allí se organizaban. Ya en los años 50, también fueron destacadas las tertulias centradas en el mundo de la tauromaquia, en la que intelectuales y artistas discutían acaloradamente de las faenas realizadas por Bienvenida o Miguel Báez el Litri[55].

*El café Rigat*

La primera vez que Fernán-Gómez fue a este café lo hizo de la mano de Luis Peña. Allí se podía ver a escritores, directores de teatro como José Rivero[56], a Félix de Pomés (la primera figura del Rigat), a José María Lado, al campeón de esgrima Bebé Daniels[57], pero a ninguna mujer porque por la noche, el Rigat daba un espectacular cambio[58], pues había una sala de baile y se transformaba en un opulento cabaret donde se dejaban ver chicas de compañía[59].

En el Rigat, solo se podía hablar de trabajo (dejando siempre a un lado el valor artístico del mismo), en ningún momento de política solamente cuando había acabado la tertulia se podía hacer alguna confidencia, pero siempre dos o tres personas.

*El café Montestoril*

Su dueño era Arturo González[60] y estaba situado en la céntrica avenida de José Antonio, en las proximidades de San Bernardo, se encontraba cerca de varias productoras y distribuidoras. Por estas razones fue quizás el café donde más tertulias de cine habían; directores, actores, técnicos[61]… solían ir a tomar el café a las cuatro, y según palabras del

propio Fernán-Gómez "…hasta la hora del vermú de la noche". Fue este uno de los cafés que más visitó el actor, y de los que mejor recuerdo guarda.

*El café Gaviria*

Este café era sucursal de otro café de San Sebastián[62] era de un directivo de Atlético Aviación llamado Fernando Gaviria. Fernán-Gómez entró a este café movido por la invitación que le hizo su amigo Eduardo de la Fuente, (en esos momentos jefe de producción de *El Camino de Babel*[63] una película en la que intervenía el actor).

El Gaviria era un café para hablar sobre todo de fútbol y en él se reunían Fernando Rey, José Isbert, Tony Leblanc (que por entonces empezaba a ser uno de los actores revelación), entre otros.

*El Gran Café Gijón*

Entre todos estos café tenemos que destacar el café Gijón[64], situado en el Paseo de Recoletos, que alcanzó nuevo esplendor entre los años 40 y los 60, cuando la mayoría de los populares cafés se habían desvanecido reorientando su función. El café Gijón comenzó a ser célebre gracias a las tertulias de los afamados intelectuales de posguerra. Escritores como Jardiel Poncela[65], Camilo José Cela, Alejandro Casona, actores como Fernando Guillén y Guillermo Marín, poetas como Pepe García Nieto y Pepe Hierro y dramaturgos como Buero Vallejo y Víctor Ruiz Iriarte amenizaban los coloquios con animadas discusiones artísticas más que políticas. Pronto se sucederían después aquellas tertulias con nombres más jóvenes. Éstos acudían y observaban a cierta distancia a sus pintores, poetas y actores; pocas veces se les permitía acercarse, y si lo hacían debían limitarse a escuchar a los oradores y bajo ningún concepto se les concedía la palabra. Entre estos se encontraban el propio Fernando Fernán-Gómez y muchos de sus compañeros y colegas del cine que se reunían para hablar de trabajo, de política, de aspectos artísticos, o simplemente para divertirse[66] después de los estrenos teatrales y otros eventos culturales.

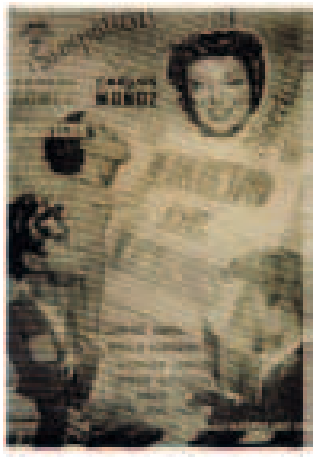
Los inicios de Fernando Fernán-Gómez en el café Gijón[67] se deben a su amigo Francisco Loredo, que lo llevó a la tertulia de la autodenominada Juventud Creadora.[68]

*Premio de Novela corta Café Gijón*

El premio *Café Gijón* de novela corta fue creado en el año 1948 por el actor Fernando Fernán Gómez[69] y su dotación económica inicial era de 1.500 pesetas[70]. Este premio, reflejó durante años las sucesivas tendencias y generaciones de la narrativa española de posguerra[71].

El domingo 7 de mayo de 1950 a las diez y media de la noche, un grupo de escritores[72], ofrecieron en el mismo café Gijón una cena homenaje[73] a Fernando Fernán-Gómez, por su labor artística y por su mecenazgo[74]. En su trayectoria, el Premio de Novela *Café* Gijón ha dejado el testimonio de los diversos escritores de diversas generaciones. Algunos de ellos de renombre, como el ganador del primer certamen en 1950, Eusebio García Luengo con su novela *La primera actriz*, o el periodista asiduo del café, César González Ruano, premiado el siguiente año (1951[75]) por su libro *Ni César ni nada*. Otros escritores noveles iniciaron su andadura literaria al recibir el premio como por ejemplo la premiada Ana María Matute[76] en 1952 por la *Fiesta al Noroeste*, Fernando G. de Castro, en 1953, por *Las horas del día* o en el año 1954 Carmen Martín Gaite[77] por su novela *El balneario*. El abogado José Carol, seria el que cerrara la década con *La riada* en 1959.

La importancia del Premio de Novela Café Gijón es relevante pues durante más de dos décadas originó un aliciente para los jóvenes autores a la vez que un reconocimiento dentro de la literatura española[78].





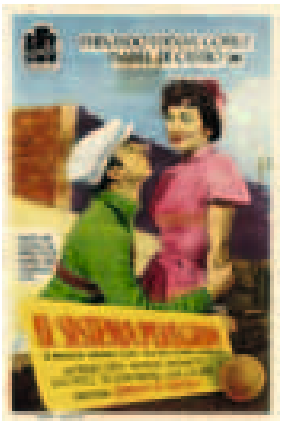




EL ULTIMO CABALLO
FERNAN GOMEZ
MONTES

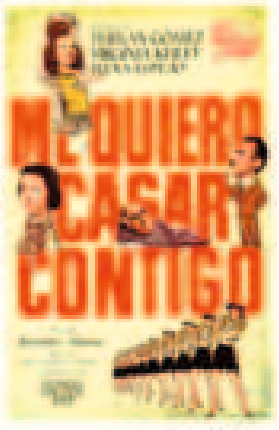

MARIA FELIX


Tiempos felices




ESA PAREJA FELIZ


JORGE MISTRAL
FERNANDO FERNAN GOMEZ
ANTONIO CASAL
LA TRINCA DEL AIRE


ME QUIERO CASAR CONTIGO

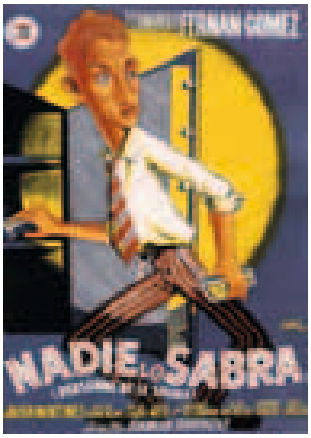

LOS OJOS
DEJAN HUELLAS


LA
CONCIENCIA ACUSA


Manicomio


AEROPUERTO


Fernando FERNAN GOMEZ
"El MENSAJE"


FERNAN GOMEZ
NADIE LO SABRA


CAMINO FERNAN GOMEZ
REBELDIA


FERNAN GOMEZ
CONTRERAS


Morena
Clara

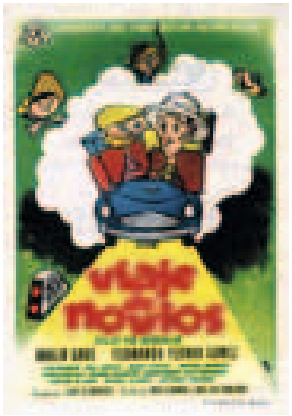

El Caballero del Paraíso


Congreso en Sevilla
Antonio Román


Fernando Fernán Gómez
María de la Luz Galicia
El Malvado Carabel


La fiesta del dinero


Soltero

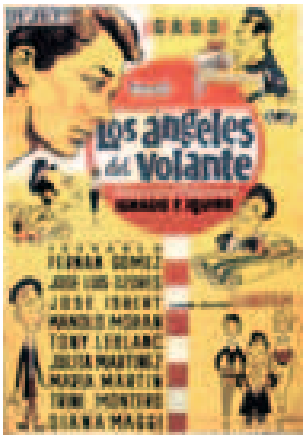

Viaje de novios


Faustina


Las Muchachas de Azul


Fernando Fernán Gómez
El Fenómeno


EL INQUILINO


Los angeles del Volante


UN MARIDO de IDA y VUELTA


Ana dice Sí

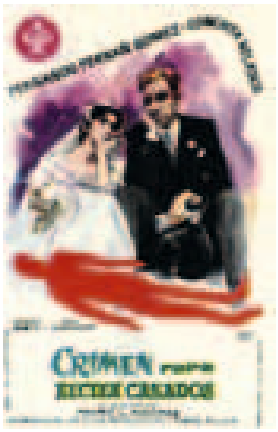

BOMBAS PARA LA PAZ

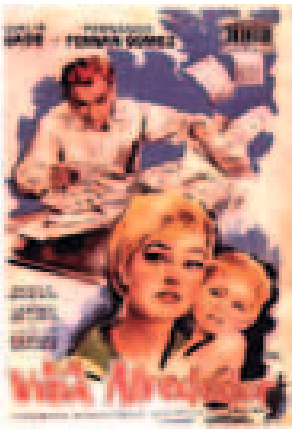

LA VIDA POR DELANTE


Luna de Verano


SOLEDAD


FANTASMAS EN LA CASA






### 3.2. El autor y el nacimiento del nuevo cine español

En los años sesenta el cine español se encuentra en una nueva etapa más avanzada y renovadora. La aparición del llamado "*Nuevo cine español*" y las medidas legales impulsadas a mediados de la década ayudarán al crecimiento general de la industria.

Desde la Dirección General de Cinematografía, José María García Escudero[79] crea una nueva política cinematográfica que hizo aumentar considerablemente la producción de cine en España alcanzando de esta forma índices impensables en toda su historia; además favoreció la apertura de nuevos mercados y el incremento de las coproducciones con otros países, lo que elevó el nivel del cine español y favoreció el nacimiento de una nueva generación de directores que se identificaron rápidamente con las vanguardias europeas de la época.

El Nuevo Cine Español de la recién creada Escuela madrileña, empezó a contar con directores como Mario Camus, Francisco Regueiro, Fernando Fernán-Gómez, Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga, Francisco Rovira-Beleta, Antonio Isasi-Isasmendi, Manuel Summers, Miguel Picazo, Basilio Martín Patino, Claudio Guerín, Víctor Erice y Saura que como discípulo directo de Buñuel, se convirtió rapidamente en un referente del cine de calidad.

Por otro lado, y en paralelo, surgió otro grupo creativamente más experimental e innovador: la denominada Escuela de Barcelona. En este último caso, predominaban la tradición formal, la influencia lingüística publicitaria y la preocupación por la estructura visual; entre ellos Vicente Aranda, José María Nunes, Jacinto Esteva, Joaquín Jordá, Carlos Durán, José María Forn, Jaime Camino, Pere Portabella, Jorge Grau y Gonzalo Suárez.

Aún exiliado, Luis Buñuel rodó *Viridiana* (1961) en una España franquista, convirtiendose en un símbolo de aperturismo. La presentación de la película en el Festival de Cannes y la obtención de la Palma de Oro provocaron un gran escándalo pese a tener el beneplácito institucional española, de modo que fue considerada para la distribución internacional como una producción mexicana.

La comedia continuaba siendo uno de los valores seguros en taquilla. Corresponden a este género títulos tan celebrados como *La gran familia* (1962), *La familia y uno más* (1965), *Operación secretaria* (1968), *Las que tienen que servir* (1967) y *Pecados conyugales* (1966).

En sus repartos estaban presentes José Luis López Vázquez y Gracita Morales, indiscutible pareja cómica, a los que se sumaba la presencia de actores tan formidables como Alfredo Landa, Alberto Closas, Analía Gadé, Amparo Soler Leal, Concha Velasco, Tony Leblanc, Rafaela Aparicio, Julia Gutiérrez Caba, Manuel Alexandre, Laly Soldevilla, Laura Valenzuela.

La otra línea de producción que explotaba con inusitada alegría el cine español fue el cine con niño, siguiendo la estela de las películas protagonizadas por Joselito. El recambio, en este caso, apareció de la mano de una niña encantadora y llena de talento: Marisol (*Un rayo de luz*, 1960, *Ha llegado un ángel*, 1961). Tras ella, llegaron dos gemelas, Pili y Mili, y la admirable Rocío Dúrcal.

Así, Francisco Rovira-Beleta (*Los tarantos*, 1963, *El amor brujo*, 1967), Luis García Berlanga (*Plácido*, 1961, *El verdugo*, 1963) y Antonio Isasi-Isasmendi (*Estambul 65,* 1965, *Las Vegas 500 millones*, 1968), entre otros muchos, continuaron ofreciendo grandes títulos a una industria que pasaba por uno de sus mejores momentos.

A la sombra de su maestro y paisano Luis Buñuel, Saura va a ser el realizador más activo con carácter internacional, y Narciso Ibáñez Serrador, demuestra por su parte el buen hacer del cine español de género en campos como el misterio y el terror con *La residencia* (1969)

No obstante, desde finales de esta década y principios de la siguiente, el cine español se convierte en el triste heredero de una situación de fiasco económico, provocada por una política de medidas proteccionistas carente de una mínima coherencia en su aplicación.

El resultado es una industria progresivamente deteriorada, que va mermando sus posibilidades de producción. Lo cual supone, obviamente, una disminución de las oportunidades profesionales para aquellos jóvenes que intentan incorporarse al sector.

Durante esta época tenemos que destacar también la labor de cineastas, estudiosos y críticos que trabajaron en dos revistas *Nuestro Cine, Film Ideal, Cinema Universitario* entre otras, sucesoras de revistas como *Objetivo*[80].

Nuestro Cine, se llamaba así, según palabras de Roman Gubern[81] por Ricardo Muñoz Suay, que había puesto este nombre en referencia a "Nuestro Cinema de anteguerra" que dirigió el crítico comunista Juan Piqueras, fusilado por Franco en 1936, y que defendió la causa del llamado "cine proletario". La revista, no tardó en nutrirse de gente joven y en la mayoría de casos, estudiantes de cine, pero también gente relacionada directamente con la productora UNINCI[82].

Cinema Universitario continuaba viva tras su nacimiento en las Conversaciones de Salamanca, editada por el Cine-Club Universitario por una iniciativa de Basilio Martín

Patino y Joaquín Prada junto a un equipo formado básicamente por Luciano González Egido, José Mª Gutierrez, José Francisco Aranda, Eduardo Ducay, Juan G. Atienza, Ricardo Muñoz Suay y Alfonso Vicente Zamora. Sus páginas se llenaron rápidamente con aportaciones de Cesare Zavatiini, Guido Aristarco, Jean-Paul Sartre, Joris Ivens o George Sadoul, tras la desparición de Objetivo.

A través de este tipo de publicaciones, se fue asentando un nuevo modo de abordar el cine como arte. Ni que decir tiene que a ello contribuía la influencia de la crítica francesa, cuyas conclusiones no tardaron en cruzar los Pirineos.

En el campo industrial, hay un personaje de enorme interés: Samuel Bronston, un productor ruso de origen estadounidense que quiso rodar en España superproducciones al estilo del Hollywood clásico.

Por medio de su compañía Internal Films, e invirtiendo enormes sumas de capital de la firma Du Pont, Bronston rodó en nuestro país *Rey de Reyes* (1960), dirigida por Nicholas Ray, que relataba la pasión y muerte de Jesucristo. En dicho largometraje quedaron claros los ingredientes de este tipo de producciones: grandes estrellas norteamericanas, directores de prestigio, descomunales decorados y una amplia presencia de técnicos e intérpretes españoles.

La siguiente entrega de Bronston fue *El Cid* (1961), maravillosa cinta de Anthony Mann protagonizada por Charlton Heston y Sophia Loren. Con *La caída del Imperio Romano* (1964) comienza el declive del Imperio Bronston, que llegó a su fin por culpa del irregular resultado económico de *El fabuloso mundo del circo* (1964), de Henry Hathaway, con John Wayne, Rita Hayworth y Claudia Cardinale en los principales papeles.

Numerosos profesionales españoles alcanzaron su madurez en los equipos de Bronston. Ello, sumado a las facilidades gubernamentales y a la variedad de escenarios, propició una corriente de rodajes internacionales. Con todo, esta afluencia no era algo nuevo: por estas fechas ya se habían filmado en España superproducciones como *Doctor*

*Zhivago* (1957), *Espartaco* (1960), *Lawrence de Arabia* (1961) *y Cleopatra* (1963). No obstante, la calidad de nuestros equipos técnicos y la pujanza de esa industria que ahora vemos con nostalgia permitió que, durante unos años, fuese constante la producción destinada al mercado internacional.

Aprovechando esa circunstancia, Sergio Leone, el director italiano, inventó en España el subgénero del *spagheti-western*: es decir, *westerns* rodados por equipos italoespañoles en Almería. Inauguraron esa corriente *Por un puñado de dólares* (1964), *La muerte tenía un precio* (1965) y *El bueno, el feo y el malo* (1966), protagonizadas por actores como Clint Eastwood y Lee van Cleef.

> *"En esta época, casi nunca fui llamado para una película que se pudiera considerar en España como un empeño importante. O bien en cuanto a ser gran cine en lo económico, como podrían ser entonces las de Amadori o las de Sara Montiel, y que pudieran tener una difusión popular; y tampoco para las películas que pudieran ser significativas por tener una mayor preocupación estética o intelectual, como pudieran ser las de Bardem, las de Berlanga, las de Ferreri o las del Saura que se iniciaba….*[83]*"*

El estrepitoso fracaso (económico y profesional) con su última película de la década de los años 50, *La vida alrededor,* hizo que el autor se planteara de nuevo su situación de director de cine; este cambio lo podremos ver ya en el primer año de la década de los años 60.

1960 sería el año en que el autor dirigiera *Solo para hombres*, basada en la comedia *Sublime decisión* de Miguel Mihura. Resulta al menos anecdótico el contraste que se produce con Carlos Saura, que en ese año dirige *Los golfos*[84], una película ambientada en el Madrid de los años sesenta que retoma en cierto modo varios elementos del cine neorrealista italiano, pero donde se comienzan a ver tintes del cine europeo más cercanos a la *nouvelle vague*. En ese mismo año trabaja también para Luis Marquina, director de *Adiós, Mimí Pompón.*

1961 resultaría más prolífico que el anterior año ya que trabaja en otras dos películas; una de José María Forn , *La vida privada de Fulano de Tal,* y otra de Pedro L. Ramírez, *¿Dónde pongo este muerto?*

Entre 1961 y 1962 recibe el Premio Nacional de Interpretación Dramática, por su trabajo en la obra teatral *Mi querido embustero,* de Bernard Shaw.

Ya en 1962, realizará *La venganza de Don Mendo* e interpretará a uno de los personajes de *La becerrada,* dirigida por José María Forqué, justo en el mismo año que García Escudero regresa a la Dirección General, y asume las anteriores reivindicaciones de las Conversaciones de Salamanca: la reorientación del sistema proteccionista y la elaboración de un código de censura.

Como ya hemos adelantado, en 1963 surgiría el llamado Nuevo Cine Español, impulsado por personas e instituciones que permitieron la renovación del cine en España. Este denominado Nuevo Cine Español fue promovido por la misma Administración que sobre todo en el año 1964 con las nuevas ordenaciones de protección cinematográfica lanzó realmente al cine. Al mismo tiempo se renovó el Instituto de Experiencias e Investigaciones Cinematográficas con la nueva Escuela Oficial de Cine; se puso en marcha la Filmoteca Nacional, se abrieron los cine – clubs y se crearon salas especializadas[85].

Será en este año 1963 cuando Fernando Fernán-Gómez se adentre en otro mundo totalmente diferente hasta el ahora realizado dirigiendo dos de las películas que quizás son de las más emblemáticas del cine español: *El mundo sigue (1963)* y *El extraño viaje (1964).*

> *"…Tuve un error, el mismo de "El mundo sigue" y que afectó a "El extraño viaje"; un puro error de organización del negocio: todas estas películas están hechas a la caída del ministerio de Arias Salgado, cuando subió Fraga, con García Escudero como Director General de Cine. Entonces había una sensación de apertura y de ayuda y estímulo a un determinado tipo de cine, pero era más bien a un indeterminado tipo de cine. Creyendo lo primero hicimos estas películas que, repito, pensábamos*

*era el tiempo de cine que García Escudero quería promocionar. Sin embargo, nos encontramos con todo lo contrario.*[86]*"*

Fernando Fernán-Gómez se refería al Nuevo Cine Español, que se desarrolló en un panorama político diferente, en el que el desarrollo económico nuevo se añadió a las tesis reformadoras del Opus Dei, que se habían impuesto en el Plan de Estabilización de 1959 y que acabó favoreciendo en último término a la apertura parcial desde el misterio de Información y Turismo.

Es entonces cuando el cine español fue empujado por García Escudero en cuanto a directores noveles surgidos del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas se trataba.

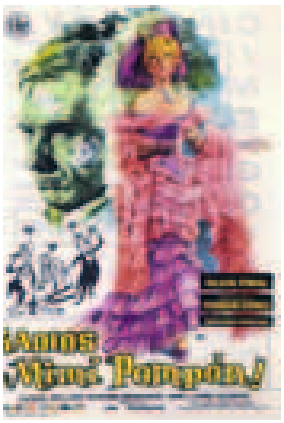
Carlos F. Heredero habla en su libro *Las huellas del tiempo, Cine Español 1951-1961:*

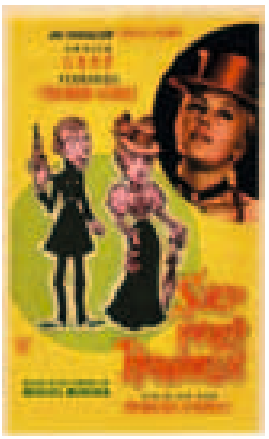
*"En aquel momento, las desarticuladas rupturas fílmicas de finales de los cincuenta (Ferreri, Fernán-Gómez, Films 59, UNINCI) acaban por desfallecer bajo el acoso de la represión y a expensas de sus propias contradicciones, mientras que - en paralelo – comienzan a agruparse los nuevos efectivos que salen de la escuela. Las aulas de REC son el semillero de los creadores que, al tropezar con el impulso administrativo de García Escudero (y la tolerancia tan relativa como interesada de Fraga Iribarne, recién llegado al Ministerio), habrán de dar cuerpo, a partir de 1963, al nacimiento del Nuevo Cine Español".*

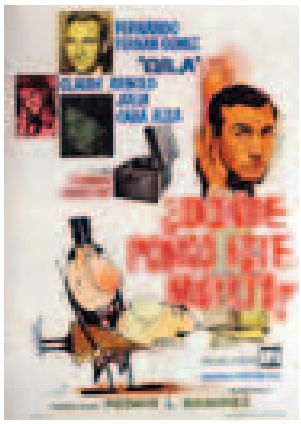
Además de *El Mundo sigue* trabajará ese año de 1963 en *La mujer de tu prójimo (El noveno mandamiento)* de Enrique Carreras, *Se vive una vez (Benigno, hermano mío),* dirigida por Arturo González y *Rififi en la ciudad* de su amigo Jesús Franco.

Si tenemos que determinar épocas poco favorables para nuestro autor, este año es una de una de ellas, ya que no trabajó en ninguna película como actor y únicamente dirigió *El extraño viaje* y *Los Palomos,* en un año 1964, en el que se hacen efectivas las nuevas ordenaciones de protección cinematográfica,

Entre los años 1965 y 1968 solo trabajará en *Un vampiro para dos* (1965), dirigida por Pedro Lazaga; *Ninette y un señor de Murcia* (1965) y *Mayores con reparos* (1966), ambas dirigidas por él. *Del dicho al hecho* (1966), serie de TV, dirigida por Jaime de Armiñan; *La vil seducción* (1968), dirigida por José María Forqué y *Fábulas (I)* (1968), serie de TV, dirigida por Jaime de Armiñan.

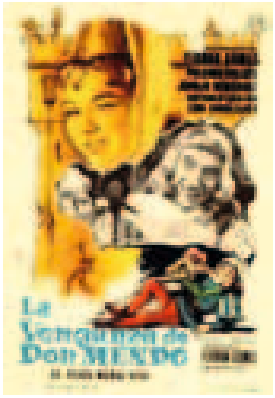


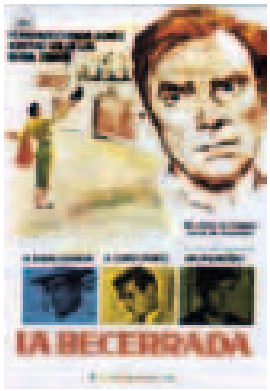



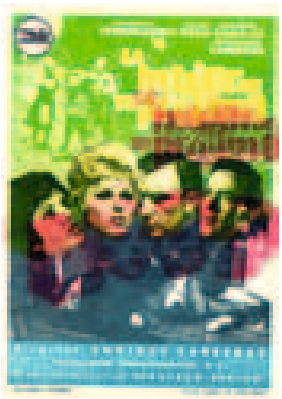


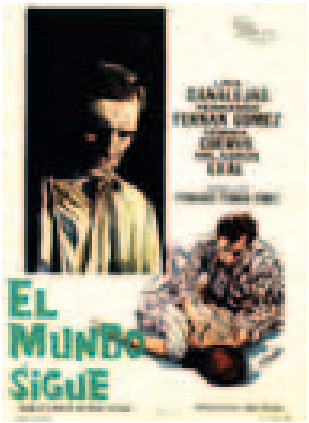




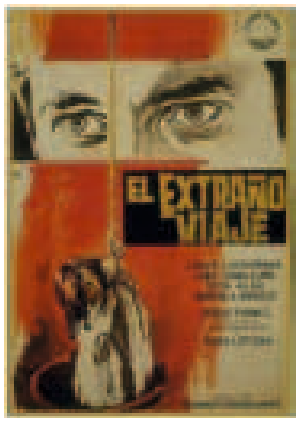


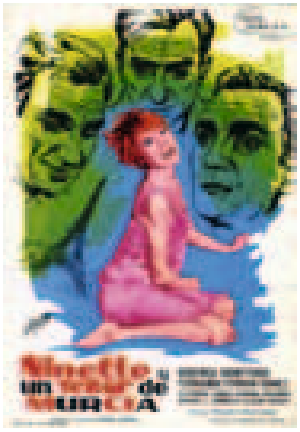






EL EXTRAÑO VIAJE


¡SE VIVE UNA VEZ!

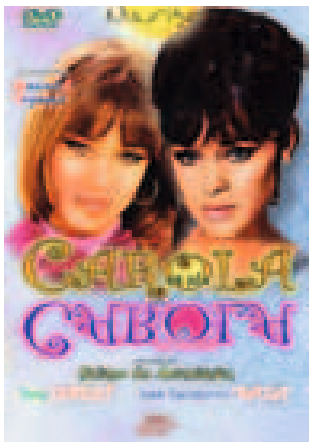

LOS PALOMOS





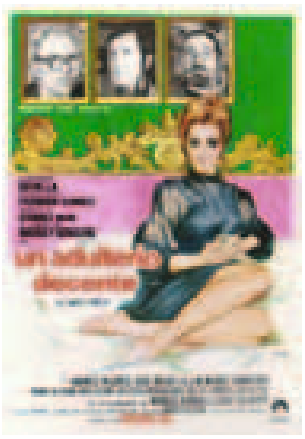

Mayores reparos









### 3.2.1. La crisis en el sector industrial del cine.

La década de los setenta presentaba ya los síntomas de una industria que comenzaba a enfermar, y que se veía amenazada por una profunda crisis del sector industrial en España. Cada vez se producía menos, la distribución estaba pasando lentamente a manos multinacionales y la asistencia del público a las salas disminuía.

Durante estos años, el cine español se equipara al resto del cine europeo manteniendo sus constantes vitales y mostrando sus inquietos deseos de renovación tras el fiasco económico heredado de finales de los años 60.

Por este motivo se potencia sobre todo un cine de carácter comercial que llene las salas de espectadores, aunque no por ello se dejen de hacer películas de gran calidad artística como *Pascual Duarte* o *El espíritu de la colmena*[87], o existan magníficos directores de fotografía como Néstor Almendros[88] o Luis Cuadrado[89].

Después de cuatro años sin dirigir nada, el director realiza en 1970 *Como casarse en siete* días y *Crimen imperfecto*

En general, durante la década de los setenta, Fernán-Gómez trabaja en un gran número de propuestas; en el inicio de la década, lo haría en tres proyectos de Javier Aguirre, realizando sendos personajes en *De profesión sus labores* y *Pierna creciente,*

*falda menguante,* además de ser la voz en off de su cortometraje *Van seis.* Ese mismo año participaría en un proyecto cinematográfico de Pedro Lazaga: *¿Por qué pecamos a los cuarenta?* y para televisión con Luis Calvo Teixeira en *Duque de Pórtland* y con Jaime de Armiñan en la serie *Fábulas (II).*

Por esta época, nacen en muchos lugares de España los festivales cinematográficos, pero todavía sin los resultados esperados. También alcanzó el éxito la comedia sexy, conocida como landismo[90] en alusión a ese excelente actor que es Alfredo Landa. El subgénero, arraigado previamente en Italia, tuvo su punto de partida fue *No desearás al vecino del quinto* de Ramón Fernández en 1970 y que fue origen[91] del llamado destape..

En 1971, el director vuelve a trabajar a las ordenes de los directores de cine más reconocidos del momento: José María Forqué (*El triangulito),* José Luis Sáenz de Heredia (*Los gallos de la madrugada),* Pedro Masó (*Las ibéricas F.C*). Con Jaime de Armiñan haría la serie de televisión *Del dicho al hecho*[92], y con Jesús García Dueñas, volvió a poner la voz en off de el filme *El Humo Mantiene las casas.*

Un año más tarde, participa en otras tres producciones para la televisión con *La leyenda del Alcalde de Zalamea* de Mario Camus, *Las doce caras de Eva.”Piscis”* y *Tres eran tres* ambas de Jesús Yagüe. Con Roberto Galvadón participará en la producción de cine de *Don Quijote cabalga de nuevo* y a su vez recibe el premio al Mejor Actor Principal en el Círculo de Escritores Cinematográficos, por su interpretación en *Ana y los lobos*, de Carlos Saura.

Esta propuesta mantenida por Elías Querejeta como productor, dio entrada a nuevos directores como Victor Erice en *El espíritu de la colmena* en 1973, que también obtuvo el premio del Círculo de Escritores Cinematográficos y con el que también trabajó Fernán-Gómez además de con Josefina Molina Reig en *Vera, un cuento cruel.*

### 3.2.2. Una nueva visión de la dirección. Del cine a la televisión: *Juan Soldado* y *El pícaro*

*Juan Soldado*

Tras su fracaso taquillero con *Crimen imperfecto,* el director necesitaba algo nuevo para intentar cosechar algún éxito[93]; así, en 1973, Fernán-Gómez hace su primera intervención en la pequeña pantalla según el relato Juan Soldado de Fernán Caballero, basado en la leyenda de "Juan sin miedo[94]" y con guión de Lola Salvador Maldonado. El resultado, un cortometraje de 32 minutos[95] producido por Televisión Española en el que Fernán-Gómez recurrió a algunos habituales de su equipo técnico como Cecilio Paniagua en fotografía y Carmelo Bernaola en el apartado de la música.

El argumento se centra en la figura de Juan Soldado (Fernando Fernán-Gómez[96]), que después de veinticuatro años sirviendo al rey, solamente ha ganado un pan y seis maravedíes, bienes que comparte generosamente con Cristo y San Pedro cuando éstos le piden limosna. A cambio, le conceden el don de que todo lo que Juan desee quede inmediatamente preso en su zurrón. Con esta original arma, Juan Soldado gana curiosas batallas contra las fuerzas del mal (Lucifer y la Diablesa), terminando por meter en el zurrón al mismísimo San Pedro, que intentaba cerrarle la estrecha puerta del cielo. Una canción infantil introduce y va dando un melancólico contrapunto a la jocosa figura del soldado, personaje mítico y lleno de cualidades populares.

Una vez más, Fernán-Gómez presenta un personaje que lucha por la supervivencia en un mundo destartalado y sin esperanzas al que critica de nuevo con está sátira contra estamentos militares y creencias religiosas.

> *"...se pudo rodar con arreglo a la idea que yo tenía de que fuera todo más bien mediocre que lujoso, y también que estuviese conseguida la mezcla de realidad y fantasía. De fantasía siempre a un nivel popular, como de cuento. Y también que*

> *tenía un mensaje – como decíamos entonces- que rea el realidad opuesto a los pilares del régimen de aquel momento, y como yo lo veía, porque tenía un sentido anti-religioso y antimilitarista. A mi me extrañaba que aquello hubiera pasado inadvertido en el guión, ya que era muy claro. Y vista la película en conjunto me parecía que era evidente[97]".*

Con fecha de emisión de 24 de octubre de 1973, el cortometraje ganó el X Festival Internacional de Televisión de Praga de ese mismo año a la Mejor dirección.

Un año más tarde, y también bajo la producción de Televisión Española, Fernán-Gómez reflexiona sobre la esencia del pícaro, que lo es por necesidad y por convicción con guión propio basándose en autores de la picaresca de los siglos XVI y XVII: Miguel de Cervantes, Francisco de Quevedo, Vicente Espinel, Salas Barbadillo, Alain René Le Sage y el autor anónimo de *Estebanillo González.*

*El pícaro*

> *"Como tenía, desde hacía muchos años la idea de hacer una película sobre la picaresca española, y más que sobre la picaresca española, sobre la figura del pícaro, que me parecía muy adecuada para mí, como actor con la edad que tenía entonces, al hacerme aquella oferta TVE, pensé que más que para una película – por la índole que tiene de fragmentaria la novela picaresca, de episodios sueltos- era muy apropiada para la serie de televisión. Lo propuse, fue aceptado y se hizo sin mayores problemas[98]"*

La serie *El pícaro,* narra el día a día de la vida de Lucas Trapaza, personaje que toma la picaresca como forma de vida mientras recorre toda la geografía española. El paso del tiempo hacen de él, todo un maestro de la profesión. En su largo camino encontrará un acompañante, Alonso, un joven inquieto al que toma como aprendiz.

La serie constaba en su formato inicial de seis capítulos de una hora, pero una decisión de última hora, hizo que se quedaran en capítulos de media hora, por lo que al final, la serie contó con trece capítulos.

El primero de ellos, se titula *"Lucas desea un traje y un amo y encuentra las dos cosas",* y en él, se nos presenta a Lucas Trapaza, un pícaro perseguido por un posadero hasta el palacio del cardenal Oria, donde será contratado como pinche de cocina.

El segundo capítulo es *"En el que se narran los dolores y pesadumbres que le vinieron a Lucas durante las fiestas y alegrías de un carnaval".* La trama se desarrolla en plena celebración del carnaval; Lucas recibirá el encargo de divertir a un duque que visita el palacio y éste montará una farsa. El tercero lleva por nombre*"En el que Lucas Trapaza conoce a un mozo barbero que esquila a un pobre y a un rico".* Lucas, se tendrá que refugiar en una barbería tras descubrir que mendiga ropas y luego las vende; la única solución es enrolarse en el ejercito español, donde será nombrado cocinero.

En el capítulo cuatro, "*En el que se relata la llegada de los dos pícaros al Patio de Monipodio y la acogida que tuvieron",* se narra la llegada de Lucas y Alonso a una venta donde descubren el engaño de una mujer que se hace pasar por embarazada y donde recibiran el encargo de pedir la mano de una señorita adinerada en el patio de Monipodio. El quinto, lleva por título *"De cómo Lucas Trapaza conoció a Isabel la toledana y a su amiga Manuela",* y en el que Lucas y Alonso se hacen pasar por adinerados para cortejar a unas damas, la sorpresa vendrá más tarde cuando descubran que estas son también pícaras, y sean denunciados por el criado de una de ellas.

El capítulo numero seis se titula *"En el que Lucas persigue una fortuna y también le persiguen a él".* En él los dos pícaros llegan a una posada, cuya dueña viejísima y llamada Apolonia se insinua a Lucas, que está pretendiendo camelarla. El capítulo séptimo es el *"De los sucesos que presenció Lucas una agitada noche en casa de un doctor".* En él, Lucas entrará al servicio de un médico cuya esposa se enamora rápidamente de Alonso; las dificultades puestas por el marido darán al traste con el romance.

El octavo se titula *"Influencia de la luna en las partidas de naipes".* Lucas, jugará varias partidas de naipes, creyendo que tendrá buena suerte; lo único que conseguirá es perder lo poco que tiene, además de las ganacias de la venta de un vaso de plata robado, por lo que además tendrá que huir de la posada. En capítulo noveno Lucas decide dejar la vida de pícaro. Se titulará *"Lucas encuentra a dos viejas amigas que hacen una trapisonda y huyen de Pedraza"*

En el capítulo diez, titulado *"De cómo todos los caminos no van a Roma, pero sí los allana el dinero",* Lucas, llegará a Cáceres donde después de una redada, es conducido a la cárcel. El undécimo titulado *"De cómo la vanidad es mala compañía para andar por caminos y posadas",* Lucas y una bella joven fingen ser cantaor ciego y una vieja mendiga.

El capítulo doce *"Engaño que Lucas hizo a un mercader y el engaño qué resultó de este engaño",* narra como Lucas se acoge a la sopa boba de unos frailes a quienes cuenta sus aventuras. El último capítulo titulado *"En el que todo llega a su final si es que algo tiene final en la vida,* se desarrolla en una noche lluviosa en la que el pícaro vuelve al convento y reflexiona sobre su vida.

La serie fue un éxito, ya que el propio Fernando se tomó la serie como una película más, pero no volvería a la dirección en televisión hasta pasados prácticamente veinte años.

### 3.3. Nuevos planteamientos industriales y cinematográficos

España se enfrentaría a una nueva alternativa con diferentes planteamientos industriales que surgían de las producciones independientes realizadas por directores como Iván Zulueta, Paulino Viota, Emilio Martínez-Lázaro, Antoni Padrós, Ricardo Franco o Jaime de Armiñan, con quien precisamente Fernán-Gómez trabajaría en *El amor del Capitán Brando*. A lo largo de estos años, se confirmaría la convivencia de las diferentes generaciones de directores que ofrecian propuestas tan dispares como complementarias de cara a la marcha industrial del cine español.

En 1974, Fernando Fernán-Gómez se enfrenta de nuevo a la dificil tarea de dirección y propondría la comedia cinematográfica *Yo la vi primero*.

1975, sería otro gran año para Fernando Fernán-Gómez, ya que de nuevo estos directores volvieron a contar con el en películas como *Pim, pam, pum… ¡Fuego!* (Pedro Olea); *Imposible para una solterona* (Rafael R. Marchent); *Yo soy fulana de tal* (Pedro Lazaga); *Sensualidad* (Germán Lorente), !*Jó, Papá!* (Jaime de Armiñan) y *Las cuatro novias de Augusto Pérez (Niebla)* (José Lara).

En este momento tenemos que mencionar la línea impulsada por José Luis Dibildos, que se situó entre la comercialidad y la calidad. Fue una alternativa en la que mejoró la apuesta creativa del populismo para acceder a unas historias que tenían mucho que ver con un grupo social conservador y a la vez progresista[99]. Y es aquí cuando en 1976 Fernán-Gómez apuesta por un tipo de cine algo folclórico con la realización de dos producciones nuevas; una con Rocío Jurado como protagonista: *La querida* y otra con un extraño esperpento dificil de clasificar[100] *¡Bruja, más que bruja!*.

Estamos ya en los primeros momentos de la transición democrática, en la que mantuvieron su nivel en la industria intérpretes que venían del cine de los sesenta, como Alfredo Landa, José Luis López Vázquez, José Sacristán, Agustín González y Concha Velasco. Pero ese año sin duda alguna este sería el año de Fernán-Gómez; sería Juan

Estelrich quien le daría el papel protagonista de mayor importancia en su película *El anacoreta* y por el que se le otorgó el Oso de Plata en el Festival de Berlín en 1977. Ese mismo año, el director realizará una nueva película, *Mi Hija Hildegart*.

En estos últimos años de los setenta, participará en varios cortometrajes como *Rafael Alberti en Roma y España* de Francisco Rabal, *La plaza* de su pareja Emma Cohen y de nuevo la voz en off de un cortometraje que por primera vez, lo *desnudaba* biográficamente, *FFG, un retrato* de Jesús García de Dueñas.

En esos momentos Fernán-Gómez probará su capacidad de actor con el director italiano Flavio Mogherini, en *La ragazza del pigiama gallo*[101], además de trabajar en España con Jesús Yagüe en *Más fina que las gallinas,* con Gonzalo Suárez en *Parranda,* con Ramón Fernández en *Chely* y con Alfonso Ungría en *Gulliver.* Además lo podremos ver de nuevo en otro cortometraje de su pareja Emmna *Quería dormir en paz* y poniendo la voz en off para la serie de telévión *Manuel de Falla: Siete cantos de España* de Jesús García de Dueñas.

En 1978, el Ayuntamiento de Madrid le concede el Premio Teatral Lope de Vega por su texto *Las bicicletas son para el verano;* un año lleno de interpretaciones magistrales, en el que destaca la cesión de su voz para una de las series de dibujos animados más famosas del momento, *Don Quijote de la Mancha* de Cruz Delgado, además de hacerlo para *Una historia,* un cortometraje de Álvaro del Amo. Cerrará el año con sus interpretaciones en *Reina zanahoria* de Gonzalo Suárez, *¡Arriba Azaña!* de José María Gutierrez y *Les épaves du naufrage*[102] de Ricardo Franco.

Un año más tarde Fernán-Gómez iniciará la que sería la última película de esta década como director *Cinco tenedores.* Y es que en 1979[103], Fernán-Gómez es ya la figura reconocida que todos celebran, y su imagen de autor está consolidada y por lo tanto disfruta de una mayor libertad para realizar sus proyectos personales, pero aún así sigue recibiendo encargos de productores para realizar películas.

El mismo año de la realización de esta película, su pareja Emma Cohen requerirá sus servicios en un tercer cortometraje que llevará por título *¡Y yo que sé!*, convirtiendose en la directora que más veces ha contado con una interpretación de Fernán-Gómez.

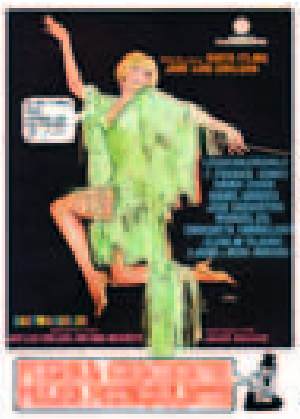
*Golfos de postín (Madrid al desnudo)* de Jacinto Molina, *Milagro en el circo* de Alejandro Galindo y la serie dirigida por Mario Camus *Fortunata y Jacinta,* completarán la filmografía de la década junto a una nueva colaboración con Carlos Saura en *Mamá cumple cien años.* Antes de finalizar la década, será de nuevo galardonado con el Premio Mayte de teatro por su interpretación en *El Alcalde de Zalamea.*



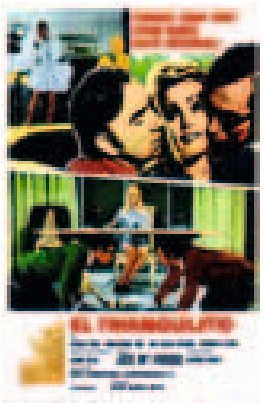




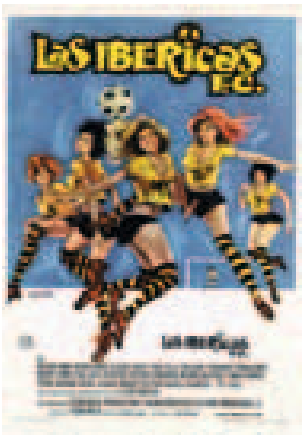


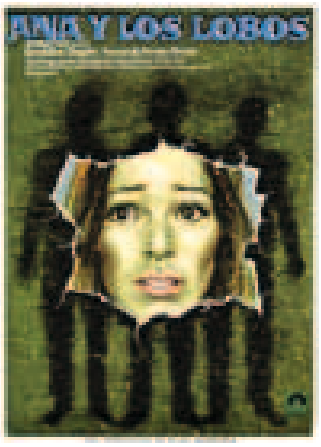


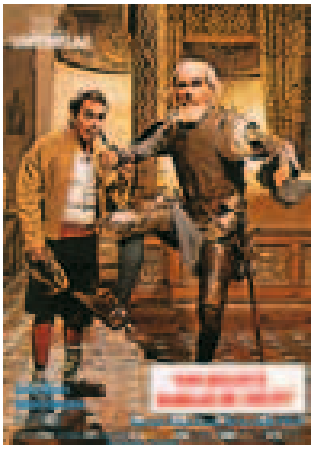





LAS IBÉRICAS F.C.


ANA Y LOS LOBOS




La leyenda del Alcalde de Zalamea
Francisco Rabal Fernando Fernán Gómez


Vera


EL ESPÍRITU DE LA COLMENA

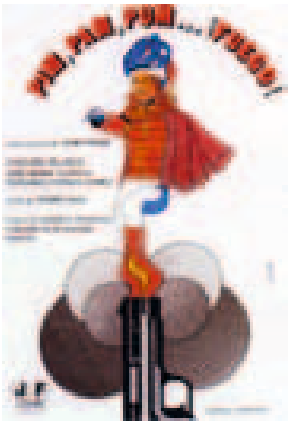

EL AMOR DEL CAPITÁN BRANDO


MANUEL SUMMERS
YO LA VI PRIMERO

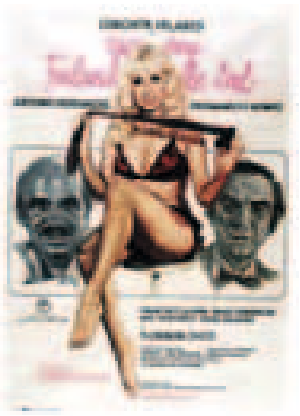



¡JO, PAPA!



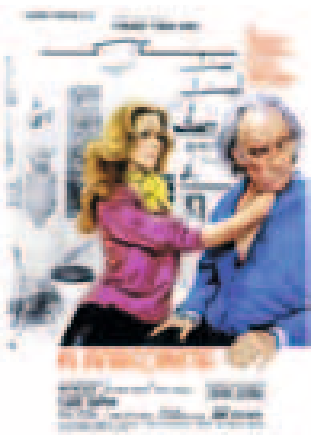


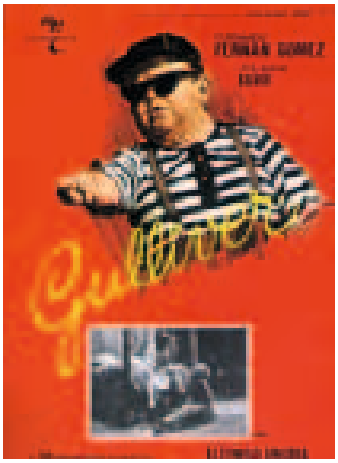

SENSUALIDAD

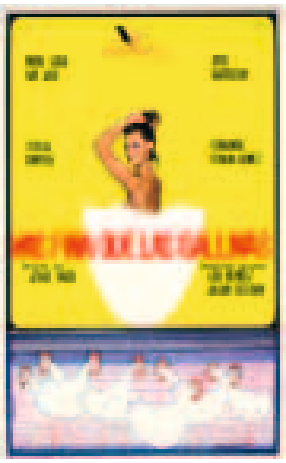


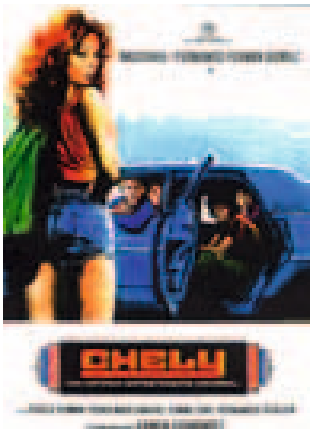

LA QUERIDA


BRILLA, MAS QUE BRILLA

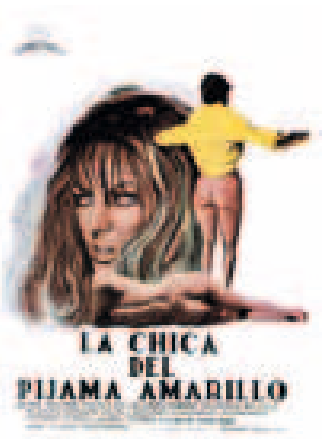


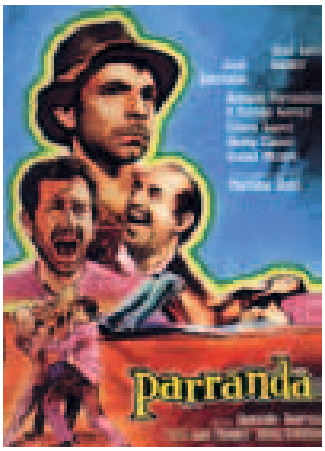


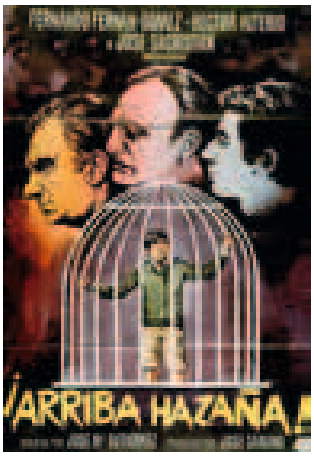


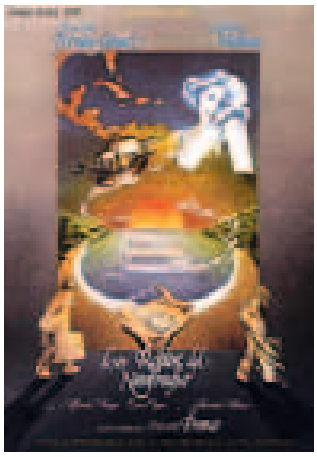

CHELLY

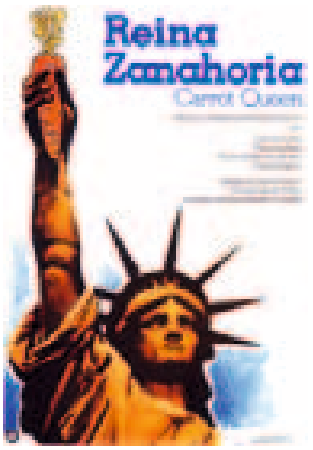

AURORA
MI HIJA HILDEGART


LA CHICA DEL PIJAMA AMARILLO


parranda


ARRIBA HAZAÑA




Reina Zanahoria
Carrot Queen









### 3.3.1. Ley de regulación de cuotas de pantalla y distribución cinematográfica. La protección del cine en la década de los 80

> *"Don Juan Carlos I, Rey de España.*
>
> *A todos los que la presente vieren y entendieren, sabed:*
>
> *Que las Cortes Generales han aprobado y Yo vengo en sancionar la siguiente Ley:*
>
> *La Cinematografía Española, que atraviesa actualmente una situación crítica, es una industria de gran interés cultural que necesita de medidas de protección y de fomento. Afianzar la industria del cine y hacer propicias las circunstancias para la producción de películas de calidad son propósitos que guían la legislación de los países de nuestra misma área cultural y respecto de los cuales no faltan antecedentes en nuestro ordenamiento jurídico[104]".*

El cine español de la década de los ochenta nace arrastrando la crisis de los años setenta en todos sus campos.

A pesar de esto, la década de los años 80 será una de las etapas más productivas y reconocidas de Fernán-Gómez sobre todo como actor, director[105] y autor literario a nivel nacional.

Fernán-Gómez participa en una treintena de películas entre las que encontramos, *El séptimo día del sol (1980),* cortometraje, *Maravillas (1980), Apaga y vámonos (1980), 127 millones de impuestos (1981), Copia cero (1981), Bésame, tonta (1982), Interior rojo (1982), Las pícaras. "La garduña de Sevilla" (1982), Soldados de plomo (1983), Juana la Loca…de vez en cuando (1983), Los desastres de la guerra (1983), Feroz (1984), Los Zancos (1984), La noche más hermosa (1984), Una conversación con España (1984), De hombre a hombre (1984), Stico (1984), Marbella, un golpe de 5 estrellas (Hot Spot) (1985), Luces de Bohemia (1985), Requien por un campesino español (1985), La corte del Faraón (1985), Monte tallado (1985).* Cortometraje. Voz en off, *Mambrú se fue a la guerra (1986), La mitad del cielo (1986), El viaje a ninguna parte (1986), Delirios de amor (1986), Cara de acelga (1986), Mi general (1986), Pobre mariposa (1986).* Argumento, *El gran Serafín (1987), Moros y Cristianos (1987), Esquilache (1988), El río que nos lleva (1988)* y *El Mar y el Tiempo (1989).*

Trabaja también en diferentes series televisivas como *Don Quijote de la Mancha*[106] *(1979-1981),* serie de dibujos animados de Cruz Delgado*, Ramón y Cajal (1981), El Jardín de Venus (1983),* ambas dirigidas por José María Forqué. *Cuentos imposibles. "Nuevo amanecer" (1984)* y *Juncal (1988),* series realizadas bajo la dirección de Jaime de Armiñan para TVE. Por último en *Historias del otro lado. "Mnemos" (1989).* De José Luis Garci y *La mujer de tu vida. "La mujer perdida" (1989)* de Ricardo Franco.

En 1980 Fernando Fernán-Gómez continua con su colaboración con TVE con una obra titulada *Las Grandes Batallas Navales,* que nunca fue emitida.

Durante esta década, Fernando Fernán-Gómez continúa con su labor periodística participando en revistas con contenido cinematográfico.

> *"11 de Junio de 1980. Su Majestad el rey de España, don Juan Carlos*[107]*, me estrecha la mano. Sonríe abiertamente, sin que su sonrisa llegue a romper el protocolo, y mi imaginación me lleva a pensar que quiere significarme en silencio un afecto especial. El rey estrecha la mano de un cómico. El nieto del último rey de*

*España estrecha la mano del hijo de la cómica. Estamos en un salón del Museo del Prado. Me hace su Majestad entrega de un estuche que contienen la medalla de oro al Mérito de las Bellas artes".*

En agosto de 1980 se estrena su obra *Los domingos, bacanal* en el teatro Maravillas de Madrid.

En 1981 se publicó una breve autobiografía titulada *El olvido y la memoria*[108] en la revista Triunfo[109] en la que Fernán-Gómez recapitulaba su vida[110]; mientras su colaboración con Televisión Española continuó e hizo el programa *Fiesta de amor y de celos*, basado en textos del escritor Calderón de la Barca y en colaboración de Jesús García Dueñas, pero que nunca se emitió.

En este mismo año, en el VII Festival de cine Iberoamericano de Huelva[111] se le homenajeo junto al realizador Glauber Rocha que recientemente había muerto.

Entre los días 7 y 13 de diciembre se proyectaron cerca de cincuenta películas de los dos directores, siendo Manuel Hidalgo quien se encargó de la obra filmográfica de Fernán-Gómez. Su libro *Fernando Fernán-Gómez*, analizaba su trabajo como director de manera crítica, revelando facetas de su obra y de su trayectoria como realizador, y enjuiciando negativamente algunas películas.

### 3.3.2. El esplendor cinematográfico tras la "Ley Pilar Miró"

A partir de 1982 el cine español comienza a vivir unos años de esplendor después de superar la crisis de finales de los años setenta (dada por la inexistente política cinematográfica). Es en esto momentos cuando la Dirección General de Cinematografía cambia con la realizadora Pilar Miró[112], que favorece a la industria del cine en el país, incrementando el apoyo a nuevos realizadores, regulando las subvenciones y estimulando la difusión general del cine español en el extranjero.

El 25 de febrero de 1982, protagonizó la emisión de un ciclo televisivo de trece semanas que presentaba todas las películas[113] que se proyectaron durante su ciclo-homenaje. El 24 de Abril de 1982, *Las bicicletas son para el verano*[114], obtienen un gran éxito a raíz de su estreno en el Teatro Español de Madrid.

En el año 1983 se le homenajea en la última edición de la Semana de Cine de Valladolid[115]. El 22 de Agosto de ese mismo año presenta en el Teatro Palacio del Progreso de Madrid, la obra de teatro inédito, *Del Rey Ordás y su infamia.*

En el año 1984, el Ministerio de Cultura le otorga el Premio Nacional de Teatro[116]. En 1985 la Universidad Internacional Menéndez Pelayo le concede la Medalla de Oro que reconocía su apoyo a la cultura española.

En 1986, Fernán-Gómez presenta con éxtio su novela *El vendedor de naranjas*[117], pero este será el único reconocimiento del año; tras un año intenso de trabajo, ven la luz dos de sus grandes películas: *Mambrú se fue a la Guerra y El Viaje a Ninguna parte.* El 9 de Julio de 1986, presentará en la Plaza de la Almudena de Madrid, dentro de la programación "Los Veranos de la Villa" la obra que tiene por título "*Ojos de Bosque"*. También publicará ese mismo año en literatura infantil *Los Ladrones*[118], que significaba el primer acercamiento del autor hacia el público infantil.

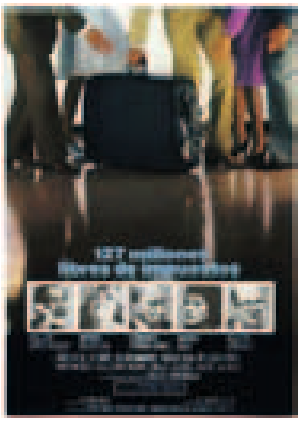
En 1987 presenta su novela *El mal amor*[119] y comienza el rodaje por encargo de TVE de la serie televisiva *El Mar y el Tiempo,* que serían emitidos en enero de 1987. Será este mismo año en el que quede finalista en la XXXVI edición del Premio Planeta con su novela *El Mar Amor.* En la Sociedad General de Autores de España, presentará el libro[120] *El Actor y los demás*[121] y publicará *Impresiones y depresiones*[122] donde recoge una selección de artículos publicados en *El País Semanal* desde enero de 1986 a junio de 1987. Un año más tarde publica en literatura infantil *Retal*[123], inspirado en el protagonista de su anterior relato *Los Ladrones.*

El libro *Historias de la Picaresca*[124]. (Editorial Planeta), sale a la calle en 1989, el mismo año en el que el autor, cierra su producción cinematográfica de la década con otra historia de perdedores; esta vez tratando el tema del exilio: *El mar y el tiempo.*

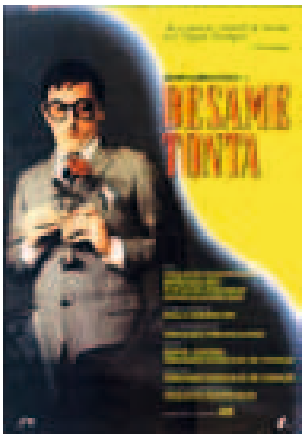












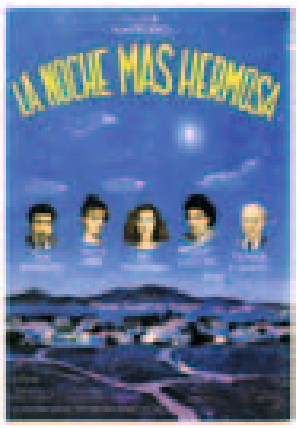




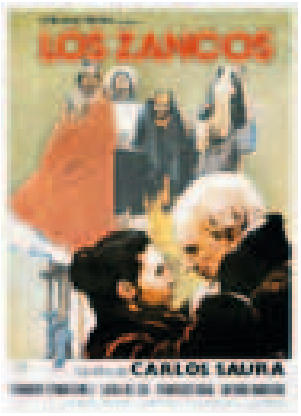




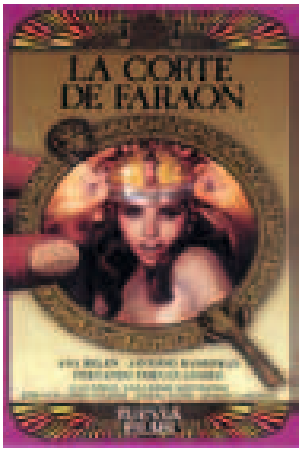



LA NOCHE MAS HERMOSA

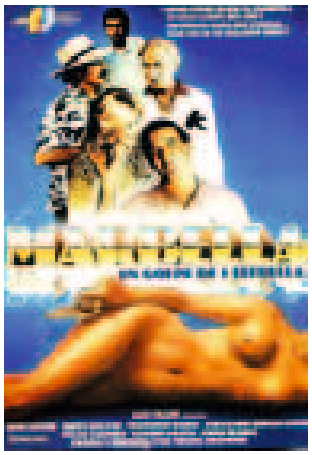

DE HOMBRE A HOMBRE


LOS ZANCOS
CARLOS SAURA

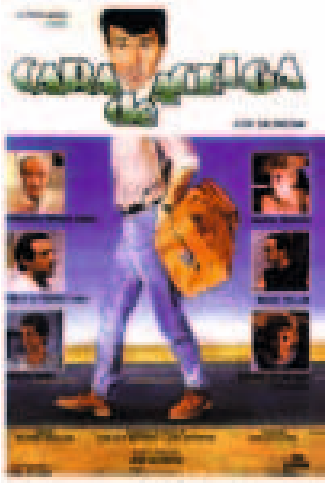

STICO
CARTONAJES
FERNANDO F. GOMEZ AGUSTIN GONZALEZ
CARMEN ELIAS

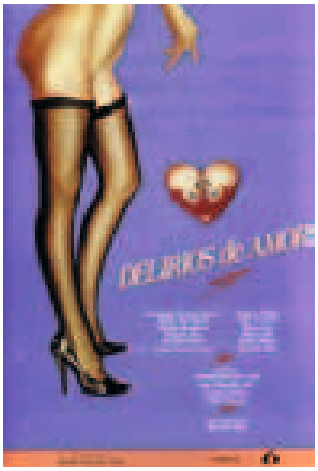

LA CORTE DE FARAON



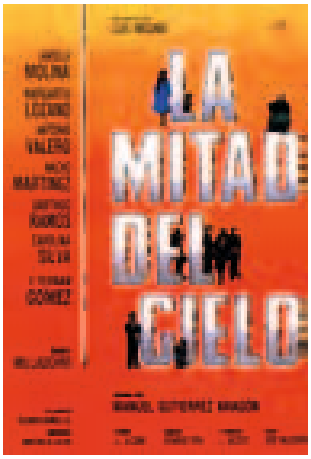



REQUIEM
POR UN CAMPESINO ESPAÑOL



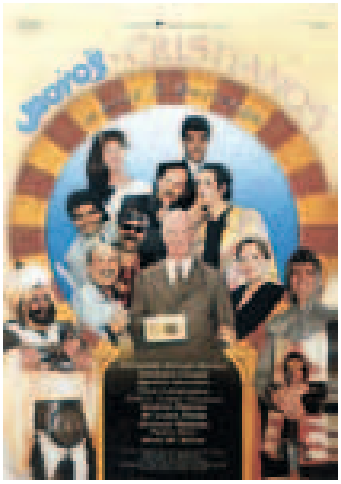

DELIRIOS DE AMOR


EL VIAJE A NINGUNA PARTE

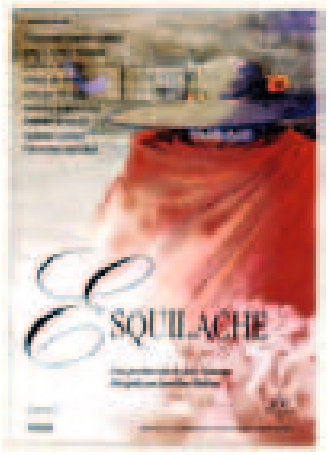

LA MITAD DEL CIELO


MAMBRU
SE FUE A LA GUERRA


MI GENERAL
LA PELICULA ESPAÑOLA CON MAS ESTRELLAS




EL GRAN SERAFIN


ESQUILACHE


El río que nos lleva




### 3.3.3. El nacimiento del Plan Nacional de Promoción y Desarrollo de la Industria Audiovisual, y el Decreto Semprum.

Es en el año 1990[125], cuando se publican las memorias de Fernando Fernán-Gómez, *El Tiempo Amarillo*; el libro recogerá a modo de autobiografía las andanzas, aventuras y desventuras del azaroso director.

Nada más comenzar esta década, el gobierno hace público el texto del "Plan Nacional de Promoción y Desarrollo de la Industria Audivisual", una medida que ampliaba las miras del cine español y le abría las puertas a nuevos campos de distribución que se estaban implantando, como la televisión codificada, privada, el DVD, etc; sin embargo la producción española tardó en reaccionar y un gran número de proyectos se pararon por la falta de inversión de TVE; si además sumamos que la producción norteamericana tenía una presencia desmedida en Europa, podemos ver como el mercado nacional se resintió a pesar de los intentos de defensa por parte del Estado Español.

La crisis de público obligó a reforzar los sectores de distribución que trataban más a las multinacionales que a las empresas independientes, por lo que el número de salas empezó a disminuir y se empezó con la reconversión de los grandes cines urbanos y salas pequeñas haciendo desaparecer a la gran mayoría de ellas, potenciando los multicines en áreas comerciales fuera del centro de las ciudades.

Esta extraña situación hizo que directores de cine con una dilatada carrera no obtuviesen los resultados esperados, mientras que películas realizadas por directores noveles generasen la mayor parte de ganancias del cine español.

Así, directores como Luis García Berlanga, Bigas Luna, José Luis García Sánchez, Jose Luis Cuerda y el propio Fernán-Gómez entre otros, obtuvieron menos éxito que Medem, Patricia Ferreira, Isabel Coixet, Juanma Bajo Ulloa o Gracia Querejeta entre otros.

En 1991, Fernán-Gómez realizará su primera película de la década *Fuera de Juego*, y ese mismo año actuaría en *El rey* pasmado de Imanol Uribe, en *Marcelino Pan y Vino* de Luigi Comencini y poniendo su voz en la serie de Juan Tebar *No se bailar.* En ese año debemos destacar entre otras *Don Juan de los Infiernos* de Gonzalo Suarez, *Tacones Lejanos* de Pedro Almodóvar, *Alas de mariposa* de Juanma Bajo Ulloa, *Vacas* de Julio Medem y *Salsa Rosa* de Manuel Gómez Pereira.

A pesar de esta insólita circunstancia producida entre los directores más consagrados y los primerizos, será Fernando Trueba quién consiga el segundo Oscar para una película española con *Belle Epoque* (1992); película en la que por cierto trabajaría Fernando Fernán-Gómez y por la que obtendría ese mismo año el Premio Goya al Mejor Actor de Reparto de la Academia de las Artes Cinematográficas de España.

Pero sobre todo 1992, fue el año del Fernán-Gómez más televisivo ya que solo trabajó en otra película de Álvaro Sáenz de Heredia titulada *Chechu y familia*, frente a las diferentes apariciones en las series *Farmacia de guardia* de Antonio Mercero, *Querídos cómicos*[126] de Diego Galán, *A su servicio*[127] de Enrique Brasó, además del episodio dirigido por él para *La mujer de tu vida* en un capítulo que se tituló *Las mujeres de mi vida.*

*Las mujeres de mi vida*

Episodio de la segunda parte de *La mujer de tu vida* tuvo el origen en un proyecto frustrado anterior, en el que el director quería hacer una película con recortes de otras, utilizando a un actor que tuviera una larga trayectoria cinematográfica, y que por lo tanto se le pudiese ver en diferentes épocas.

En ese guión anterior, estaban involucrados Berlanga y Pedro Beltrán, pero por diversas circunstancias no vio la luz. Cuando Trueba le comentó que quería que él hiciese un capítulo de la serie, Pedro Beltrán le hizo un esquema de la historia para ver si le gustaba, y lo que le trajo en realidad fue un argumento, argumento que es al que está sujeto la película, pero con guión del propio Fernán-Gómez que parece una autobiografía enmascarada (el encarna al protagonista), pero que en realidad no lo es.

1992, también fue el año de Julio Medem que estrenaría *La ardilla roja* mientras que José Luis Cuerda haría lo mismo con su película *La marrana.* Un año más tarde Luis G. Berlanga haría *Todos a la cárcel;* el prolífico Manuel Gómez Pereira *Todos los hombres sois iguales;* José Luis García Sánchez su versión de *Tirano Banderas;* Juanma Bajo Ulloa su inquietante película *La madre muerta* y Pedro Almodóvar desde su productora independiente recién creada, *Kika.*

Fernán-Gómez por su parte trabajaría con Antonio Artero en *Cartas desde Huesca* y con Tito Fernández en la exitosa serie *Los ladrones van a la oficina.* Ese año ganaría el I Premio Espasa de Humor por su novela *El ascensor de los borrachos*[128].

En 1994, La Ministra Carmen Alborch mejora los pasos del decreto Semprun[129] permitiendo de esta forma revitalizar cierta parte de la industria cinematográfica, lo que desencadenó con los años una euforia desmedida que no se justificó en el conjunto de la producción anual[130], en la que habría que destacar la apuesta por la renovación en las tramas de Emilio Martínez-Lázaro con L*os peores años de nuestra vida* y Montxo

Armendáriz con *Historias del Kronen.* Ese año, Fernán-Gómez no trabajaría en ninguna producción[131].

El 12 de Mayo de 1995 Fernando Fernán-Gómez recibirá el Premio Príncipe de Asturias de las Artes en reconocimiento a su labor artística y cultural de toda una vida[132]; un año más prolífico que el anterior en el que trabajará con José Luis Cuerda en *Así en el cielo como en la tierra* y con Juan José Porto en *La hermana.*

Este año la industria cinematográfica española, contará con obras de gran madurez y riqueza expresiva como *El dia de la Bestia* de Alex de la Iglesia, *La flor de mi secreto* de Pedro Almodóvar y *¿Hola, estás sola?,* obra de la directora Iciar Bollaín que triunfará en taquilla. Un año más tarde, el director se embarcará en una nueva película: *Pesadilla para un rico.*

Ese mismo año, podemos ver también grandes títulos como *Mi nombre es sombra* de Gonzalo Suarez; *Bambola* de Bigas Luna; *Cosas que nunca te dije* de Isabel Coixet o *Airbag* de Bajo Ulloa, pero la gran revelación vendrá de la mano de José Luis Cuerda; un joven director llamado Alejandro Amenabar presentaba su opera prima *Tesis.*

Por su parte Fernán-Gómez actuará bajo las ordenes de Sergio Román y José Luis García Sánchez en El *suelo de los héroes* y *Tranvía a la Malvarrosa* respectivamente[133]. Al año siguiente volverá la sequía cinematrografíca y solo podremos verlo en *Pintadas* con Juan Estelrich Jr.; un año en el que Amenabar afianzará su maestría dentro del suspense con *Abre los ojos* y podremos ver películas como *Siempre hay un camino a la derecha* de José Luis García Sánchez y *El amor perjudica seriamente la salud* de Manuel Gómez Pereira.

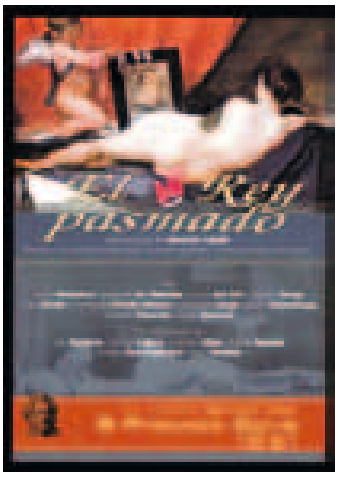
1998 será sin duda el año de Fernando Trueba que realizará *La niña de tus ojos* una película que tenía como fondo las producciones del cine español que se realizaban en los estudios berlineses de la UFA y que rompió todos los pronosticos de permanencia en cines. La película consiguió siete Goyas en total, y a pesar de ser una de las más vistas del cine español, no pudo desbancar a un recien llegado al mundo de la dirección

cinematográfica que con su película *Torrente: el brazo tonto de la ley* batió todos los récords de taquilla de la historia del cine español.

Pero 1998, también fue el año de un recién descubierto Benito Zambrano con su película *Solas,* Julio Menen con *Los amantes del círculo polar* y por supuesto de Fernando Fernán-Gómez que se alzó con el Goya al mejor actor principal por su trabajo en *El abuelo* de Jose Luís Garci, que además estuvo nominada a los Oscar como mejor película de habla no inglesa. También su trabajo con José Luis Cuerda en *La lengua de las mariposas* fue muy aplaudido coincidiendo con su elección como Miembro de la Real Academia Española de la Lengua, en la que ocupó el sillón B hasta su muerte.

1999 fue el año de Pedro Almodóvar con su película *Todo sobre mi madre* que consiguió el tercer Oscar a la mejor película para España, película en la que trabajó Fernán-Gómez haciendo un papel bastante corto pero intenso. Ese año, Fernán-Gómez trabajaría también a las ordenes de Manuel Iborra en *Pepe Guindo* y con Imanol Uribe en la que sería su última película de la década *Plenilunio.*

El Premio Donostia del Festival Internacional de Cine de San Sebastián fue el broche final para un actor que empezaba a tener papeles más pequeños en el cine español, al igual que le sucediera a actores de su generación como López Vazquez o Aleixandre.















7000 días juntos

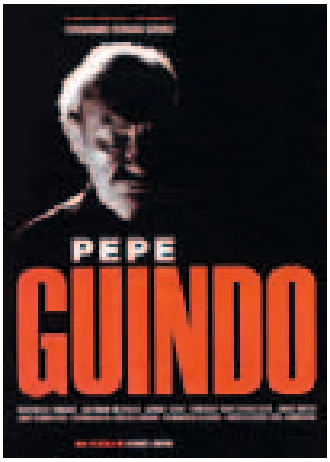

ASI EN EL CIELO
COMO EN LA TIERRA


CARLOS LABRADA
PERDIDOS PARA UN RICO


El sueño de los
HEROES

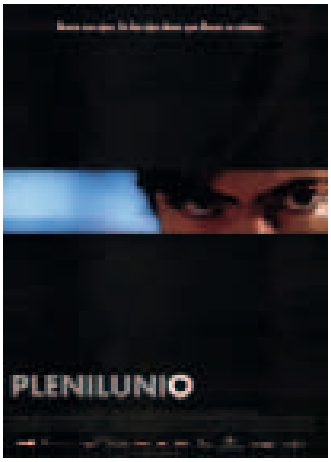

EL ABUELO


LA LENGUA
MARIPOSAS










### 3.4. El fin de una carrera

Del año 2000 en adelante se van incorporando a la industria cinematográfica una nueva generación de realizadores, dando un nuevo giro al cine español diversificando los géneros y temas, pasando de la comedia al drama de manera inmediata. Pese a las constantes concesiones al gusto oficial, lo cierto es que se empezaron a atisbar nuevas posibilidades.

Fernando Fernán-Gómez comienza el siglo de manera increible, participando en el año 2000 en dos películas *Voz* del director Javier Aguirre y *Visionarios* de Manuel Gutiérrez Aragón, y dirigiendo *Lázaro de Tormes*[134] junto a su amigo José Luís García Sánchez. La idea según contaba el propio director surgió de "El Brujo", cuando le preguntó si sería capaz de hacer de su monólogo teatral de "*El Lazarillo de Tormes*" una película, pero entonces no fue posible. Años más tarde Rafael Álvarez consiguió ponerlo de nuevo en marcha, con otro productor pero sobre el texto de Fernán-Gómez. Sin embargo, el director tuvo que abandonar por enfermedad, siendo sustituido por José Luís García Sánchez[135].

Parecía que el cine español comenzaba el cambio de siglo con buen pie, ya que Alejandro Amenabar, obtiene un éxito arrollador con el thriller *Los otros* (2001); pero a pesar de que el cine cuenta con el beneplácito institucional, cuando al español medio se le

pregunta por su cine, éste señala que nuestras películas son aburridas, repetitivas, que no hay originalidad, que les falta frescura.

Ese mismo año, Fernán-Gómez trabaja para Antonio Hernández en la película *En la ciudad sin límites* y para Fernando Trueba en *El embrujo de Shangai;* e incluso Tito Fernández cuenta con él para una serie de TV que lleva por título *Cuéntame.* Cerrará el año con la Medalla de oro de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas. En 2002, el autor intervendría en *Zero/Infinito* de Javier Aguirre.

Durante estos primero años, muchas voces en el sector destacan serios problemas que atañen a la exhibición y a la promoción de las películas. En consecuencia, se solicitan nuevas medidas protectoras, que aíslen a las cintas nacionales de la avasalladora competencia anglosajona y fijen a los distintos Gobiernos, nacional y locales, como auténticos y permanentes mecenas. Además, se habla de *excepción cultural*, sin comprender que ese concepto, muy usado en Francia, va acompañado en ese país de medidas que fomentan la comercialidad y evitan el clientelismo político.

En 2003, directores noveles y ya consagrados siguen aportando su granito de arena para competir dentro de este desalentador panorama cinematográfico; así, nos encontramos películas tan dispares como *Hable con ella* de Pedro Almodóvar, *Los lunes al sol* de Fernando León de Aranoa o *La gran aventura de Mortadelo y Filemón*, de Javier Fesser; Fernán-Gómez, trabajará a las ordenes de Marcos Moreno en *Bibliofrenia.*

En 2004[136] se reestrena *El espíritu de la colmena* de Victor Eríce, con motivo de su treinta aniversario; el film que supuso el comienzo de la carrera de la actriz Ana Torrent que interpreta el papel de una niña que bucea en los misterios de su familia a través del mito de Frankestein, obtuvo por primera vez para una producción española la Concha de Oro de San Sebastián, además de cosechar un gran éxito tanto de público como de crítica. Ese mismo año[137] trabajaría a las ordenes de José Luis Garci en *Tiovivo c.1950* y un año después para Patricia Ferreira en la película *Para que no me olvides*[138]

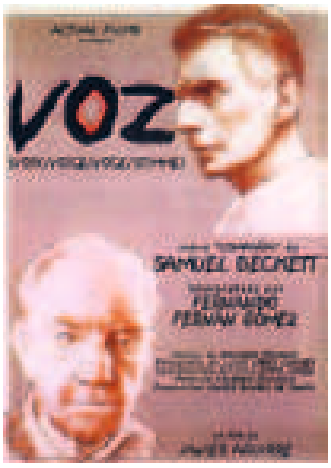
El 27 de enero de 2005[139], Fernán-Gómez recibía una gran noticia; la dirección del Festival Internacional de Cine de Berlín le comunicó que recibiría el Oso de Oro de Honor. Con motivo de la entrega del galardón, se proyectó la película protagonizada por el actor español *Para que no me olvides*[140]

El premio se entregó el 15 de febrero, pero el director que ya había logrado en dos ocasiones el Oso de Plata al mejor actor por su interpretación en *El anacoreta* y *Stico*, esta vez no pudo asistir por problemas de salud. En su lugar fue la actriz Emma Vilarasau quien leyó en su nombre, un discurso de agradecimiento al festival incidiendo en las críticas que afrontaba en ese momento el cine español[141]. El malestar al que se refería el actor de 83 años está provocado por los comentarios de la prensa española sobre la baja calidad del cine español, como «es malo en su conjunto» «los guiones son simples y reiterativos y los actores, sobreactuantes y patológicos». «Al leer esto –confesaba Fernán-Gómez[142]– no pude evitar darme por aludido, quizás impulsado por la vanidad inherente al oficio de actor».

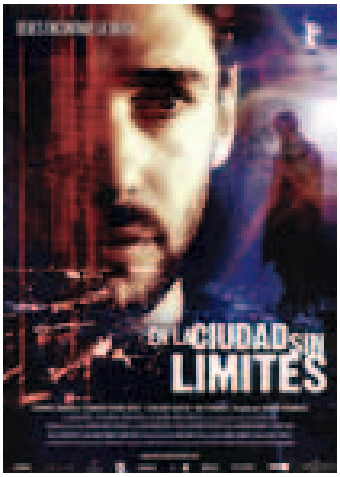
En 2006, Arantxa Aguirre le dará un papel en *Hécuba, un sueño de pasión,* y los cineastas David Trueba y Luis Alegre le hacen un homenaje en forma de celuloide[143] en el documental *La silla de Fernando*[144] donde se mostraba su vertiente más humana, divertida e ingeniosa a través de una larga conversación grabada en su propia casa[145]; "un excelente documental y una impagable entrevista"[146] cuyo montaje final dura 85 minutos, extraídos de más de 20 horas de grabación, y que se inicia con un espectáculo compuesto de poemas y lecturas que Fernando Fernán-Gómez protagonizó en 1992, la última vez que actuó en un teatro, y un aficionado tuvo el acierto de inmortalizar.

Con el director Gustavo Ron realizaría su último trabajo[147] *Mia Sarah*[148] dejando atrás la gran frase la película de Pepe Guindo dirigida por Manuel Iborra: "*Hay muchos actores en España y muy buenos, y luego está usted"*.


VISIONARIOS


VOZ
SAMUEL BECKETT

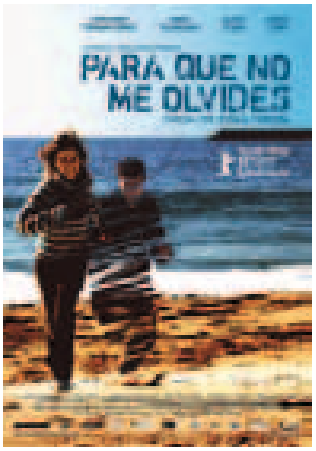

LAZARO DE TORMES


LA CIUDAD SIN LIMITES


EL EMBRUJO DE SHANGHAI


ZERO INFINITO


Tiovivo
c.1950


PARA QUE NO ME OLVIDES


LA SILLA DE
FERNANDO




De nuevo el silencio mediático ocultó al actor, director, escritor y académico hasta que la noticia saltaba a todas las radios, televisiones y medios escritos: *Fernando Fernán-Gómez permanece ingresado en un hospital madrileño desde el pasado 31 de octubre por problemas respiratorios, dolencia de la que evoluciona favorablemente, según fuentes cercanas al veterano intérprete*. Sin embargo, y según citaba la agencia 'Europa Press', el veterano actor estaba en la planta 14 del hospital madrileño de La Paz, donde se encuentra al área de Oncología. Un portavoz del citado centro confirmó el ingreso pero matizó que, por expreso deseo de la familia, no facilitará de momento más información sobre el estado de salud del enfermo.

El miércoles 21 de noviembre de 2007 a las 18 horas fallecía Fernán-Gómez[149] tras sufrir una insuficiencia cardiorrespiratoria después de llevar casi un mes ingresado en la unidad oncológica. La familia de Fernán-Gómez, que había reclamado discreción absoluta sobre la situación del enfermo en los últimos días, aceptó que la capilla ardiente quedara instalada en el Teatro Español[150], en Madrid, ya que éste era el deseo del actor. El recinto quedó abierto al día siguiente desde las 10.30 horas y permaneció así durante todo el día.

El mundo de la cultura se quedó un poco más pobre con la pérdida de esta suerte de personaje renacentista, que por sus muchas y variadas dedicaciones se autodenominó, «raro muñeco de feria». Las notas de dolor a la familia se multiplicaron y todo el mundo de la cultura, la política y el arte en general dio su pésame a la familia[151].

En 2007 el presidente del gobierno le otorgó la Condecoración postuma de la Gran Cruz de la Orden Civil de Alfonso X El Sabio por su destacada labor como actor y escritor.

En todo caso, la seña de identidad del cine realizado en España continúa siendo el drama intimista, más o menos enriquecido con los problemas de clase, la memoria colectiva y el conflicto existencial, aunque los síntomas de la dolencia de los que el propio Fernán-Gómez se quejó son todavía evidentes ya que la nueva Ley del Cine[152] se decanta por una industria dependiente de los dictados ministeriales que deja al público un poco de lado. La experimentación, necesaria y dinamizadora, ya tiene su lugar fuera de la industria: en campos como el videoarte, el arte digital y la televisión de vanguardia.



Funeral de Fernán-Gómez

[1] Partida de Nacimiento. "41131 – Doc. 2 – 205 – 1242436. Fernández; Fernando – 109 -019009 – 8. Número mil ocho En la Capital de la República Argentina a diez y seis de Setiembre de mil novecientos veinte y uno ante mi Segundo Jefe de la Sección Trece del Registro / Carolina Fernández de veinte y dos años soltera española domiciliada Belgrano mil seiscientos noventa y dos hija de Álvaro Fernández y de Carolina Gómez declara: que el veinte y ocho de Agosto último a las diez y siete, dio a luz al varón Fernando en su domicilio a quien vi, hijo de ella. Leída el acta la firman conmigo la declarante y los testigos Oscar Mauri de veinte y dos años soltero domiciliado Paseo (ilegible) trescientos ochenta y tres y Abel Charentin de treinta y cinco años soltero domiciliado Carlos Pellegrin seiscientos cincuenta y cinco. Hay las firmas de: Carolina Fernández, O. Mauri, A. Charentin y Arturo (ilegible). Hay un sello que dice: REGISTRO CIVIL DE LA CAPITAL SECCIÓN 13 REPUBLICA ARGENTINA". FERNÁN-GÓMEZ, Fernando, *El tiempo amarillo*, Madrid, Debate Editorial, 1998.

[2] BOE 1984

[3] *Pueblo*, 10 de Julio de 1962. Entrevista de Marino Gómez-Santos. "…en el barco tuve una enfermedad muy grave, en la que al parecer estuve a punto de morirme. Mi abuela, que era la que me acompañaba, me dijo que estuvieron muy cerca de tirarme al mar, y que lo más pena le daba a ella era que su pobre nietecillo tuviera aquel final. Le pregunto que si le han explicado como se salvó. – Pues si, parece que me salvé gracias a los cuidados de un médico alemán especialista en niños".

[4] Cita en Pág. 111. FERNÁN-GÓMEZ, Fernando, *El tiempo amarillo...*

[5] Entrevista en Dunia, 29 de Junio de 1983.

[6] FERNÁN-GÓMEZ, Fernando, *El tiempo amarillo...*

7 "Recuerdo los estudios de bachillerato como una tortura espantosa". FERNÁN-GÓMEZ, Fernando, *El tiempo amarillo...*

[8] Pág. 139. FERNÁN-GÓMEZ, Fernando, *El tiempo amarillo…*

[9] "*¿Cómo consiguió su primer papel? No fue difícil. Los actores jóvenes estaban en el frente y hacia falta gente. Yo entre de comparsa en el Pavón, especializado en dramas políticos…Un poco más tarde pasé a una compañía de vodeviles que actuaba en el teatro Eslava y no conseguí pronunciar ninguna de las dos frases en que consistía mi papel. Por aquellos días mi vocación teatral se debilitó mucho".* Entrevista en *Dunia*, 29 de Junio de 1983.

[10] *"Mi paso por la Universidad fue fugacísimo. Era justo la posguerra y yo intenté una especie de heroísmo que es estudiar y trabajar al mismo tiempo, pero no pudo ser. No llegué a examinarme del segundo año de comunes" En realidad Fernando había pensado primero en ser abogado. "No sé de donde había sacado esa idea, pero era lo que quería. Cuando la guerra acabó, por eso de que quería ser abogado, fui a ver bastantes juicios. Eran casi todo, tribunales militares y saqué una idea horrorosa de lo que creía que era la justicia. Tenía una cierta vocación por las letras, que en realidad eran una anti - motivación a las ciencias, así que buscando la cosa más parecida y por las aficiones que tenía a escribir desde pequeñito, pues lo más apropiado me pareció esto de la Filosofía y Letras" Diario 16*. 26 de Enero de 1979. Pág. 28.

[11] *"Mi primer curso de Filosofía y Letras, por esas razones y también por mi dispersión y mi pereza, y aunque me resista a reconocerlo, por mi falta de talento, que me impedían ser un alumno heroico, como dos o tres de los que entonces conocí, fue decepcionante y me sirvió de poco. Y el segundo curso aún para menos, pues abandoné los estudios antes de terminarlos"*. FERNÁN-GÓMEZ, Fernando, *El tiempo amarillo…*

[12] *"Durante esos años le influyó mucho el modo de actuar de Juan Bonafé, al que consideró durante muchos años maestro suyo"*. FERNÁN-GÓMEZ, Fernando, *El tiempo amarillo*, Madrid, Debate Editorial, 1998.

[13] *Pueblo*. Madrid, 30 de Agosto de 1957. *¿Quién es Fernando Fernán-Gómez?*

[14] Dirección de Raffaello Matarazzo Según palabras de Fernando Fernán-Gómez: "un italiano que desconocía a la mayor parte de los actores españoles…" FERNÁN-GÓMEZ, Fernando, *El tiempo amarillo…*

[15] "*Antes del año 50 codirigí, con un colaborador mío – que se llamaba Francisco Tomás Comes -, durante dos o tres años un teatro de ensayo en el Instituto de Cultura Italiano. Por aquella época me parecía que lo más importante que había hecho en teatro, y también en cine, era el trabajo que hice en este teatro de ensayo del Instituto de Cultura Italiano. Y entonces precisamente por estar en eso, el director del Instituto me llamó como colaborador para ayudarle en la preparación de un ciclo de cine italiano que quería hacer allí. Las películas llegaban por valija diplomática, y pasamos Roma Cittá Aperta (Roma, ciudad abierta, Roberto Rosellini, 1945), Luci del varietá (F. Fellini – A. Lattuada, 1951) y trozos de Paisá (R. Rosellini, 1946). Que fue en realidad cuando nosotros – y al decir nosotros me refiero a Berlanga, Bardem, algunos otros y yo -, pudimos establecer el primer contacto con lo que era el neorrealismo italiano. Por lo menos para mí si fue un impacto, porque yo en aquello si veía el modo de retratar la vida de una manera válida para el cine y que, al mismo tiempo, tuviera muy poco que ver con el modo americano de cine*".BRASÓ, Enrique., *Conversaciones con Fernando Fernán- Gómez…*

[16] *Botón de ancla;* España (1947), Blanco y Negro, Suecia Films. Dirigida por Ramón Torrado con guión de José Luis de Azcárraga y Adolfo Torrado. Fotografía de Andrés Pérez Cubero y Manuel Berenguer; Música: Jesús García Leoz; Sinopsis: Marín, años cuarenta. En la escuela naval militar cursan estudios Carlos, José Luis y Enrique, conocidos como la trinca del Botón de Ancla. Carlos rompe con la artista Dorita Beltrán cuando conoce a Maria Rosa, hija de un armador, y la amistad entre ellos se convierte luego en rivalidad amorosa. Comedia. Premios: SNE (1948), segundo premio Mejor Película. Datos de la Filmoteca Española.

[17] *La Mies es mucha*: España, 1948. Blanco y Negro. Chápalo Films. Director: José Luis Sáenz de Heredia. Guión: Vicente Escrivá, José Rodolfo Boeta. Fotografia: Ricardo Torres. Música: Manuel Parada. Sinopsis: El misionero español Santiago Hernández llega a Kattinga, en la India, donde reemplaza al padre Daniel, que muere a los pocos días de su llegada. Drama. Premios: CEC (1949), Mejor película, Mejor Director, Mejor Actor de Reparto (Rafael Romero Marchent), Mejor actriz de Reparto (Julia Caba Alba). Datos de la Filmoteca Española.

[18] *Balarrasa.* España (1950), Blanco y Negro, Aspa Films. Título francés: Dom Xavier, legionnarie.

Director: José Antonio Nieves Conde. Argumento: Vicente Escrivá. Guión: Vicente Escrivá. Fotografía: Manuel Berenguer. Música: Jesús García Leoz. Sinopsis: Conocido durante la guerra civil como Balarrasa debido a su arrojo y su espíritu juerguista, Javier Mendoza decide ingresar en un seminario tras la muerte de un compañero con el que ha cambiado la guardia. Su historia religiosa le llevará a tierras de Alaska como misionero. Drama. Datos de la Filmoteca Española.

[19] *El tiempo amarillo,* pág. 330.

[20] *Misión Blanca.* 1946, Blanco y Negro. Colonial AJE. Director: Juan de Orduña. Argumento: Jaime G. Herrans, Ángel Torres del Álamo. Guión: Antonio Mas Guindal. Fotografía: Michel Cléber, Segismundo Pérez de Pedro Segis. Música: Juan Quintero. Sinopsis: Guinea. El hijo de un banquero español llega como misionero a las tierras donde su padre se ha convertido en un despótico cacique. Aventuras. Premios: SNE (1946), quinto premio Mejor Película. Datos de la Filmoteca Española.

[21] *El tiempo amarillo,* Págs., 330-331.

[22] *El último caballo.* 1950, Blanco y Negro. Producciones Neville. Director: Edgard Neville. Guión: Edgar Neville. Fotografía: Cesar Fraile. Música: José Muñoz Molleda. Sinopsis: Madrid, años 40, Fernando, un soldado de caballería, al licenciarse intenta salvar la vida de su caballo, que ha sido destinado a una plaza de toros. Comedia. Premios: CEC (1950), Mejor Guión, Mejor Actor protagonista (Fernando Fernán-Gómez). Datos de la Filmoteca Española.

[23] Clasificada en 1ª Categoría por la censura, fue estrenada el 24 de noviembre de 1950 y logró permanecer en cartel en dos salas simultáneamente, durante catorce días.

[24] *"Por esta vía se produce el intento de asimilación neorrealista del sainete: un ensayo que permite reelaborar algunos rasgos formales del género para su reciclaje como sustento de una aproximación crítica hacia la realidad circundante. Este camino, que es anticipado tímidamente por algunos títulos de Neville, filmados en la década anterior, que conduce hasta El último caballo (1950) y que diez años después se prolonga en Mi calle, será sustanciado por Luis García Berlanga a partir de Esa pareja feliz (1951).* HEREDERO, Carlos F., *Las huellas del tiempo: Cine español 1951-1961,* Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana; Filmoteca Española, 1993. Página 236.

[25] *El Tiempo Amarillo,* pág., 383.

[26] *Surcos,* 1951. Blanco y Negro. Atenea Films. Director: José Antonio Nieves Conde. Argumento: Eugenio Montes. Guión: Natividad Zaro, Gonzalo Torrente Ballester. Fotografía: Sebastián Parera. Montaje: Jesús García Leoz. Sinopsis: Madrid, años cincuenta. Una familia campesina intenta subsistir renunciando a sus ilusiones. Drama. Premios: CEC (1951), Mejor Película, Mejor Director, Mejor Actor de Reparto (Félix Dafauce), Mejor Actriz de Reparto (Marisa de Leza), SNE (1951), tercer premio Mejor Película. Datos de la Filmoteca Española.

[27] BRUNETTA, Gian Piero., *Cent´anni di cinema italiano,* Ediciones Económica Laterza, Roma – Bari, 1995. Pág., 65.

[28] *Surcos* planteaba las graves cuestiones por las que atravesaba España, como la continua emigración

campesina a la ciudad y todos los problemas que surgían en torno a la prostitución y el extraperlo.

[29] José Enrique Monterde, afirma en su Tesis Doctoral inédita, *El Neorrealismo en España. Tendencias realistas en el cine español,* Barcelona, Junio, 1992, realiza un análisis de lo que denomina la "imposibilidad neorrealista" en el cine español, pues existen por una parte, la debilidad financiera de la industria y por otro la falta de la libertad de expresión.

[30] *Me quiero casar contigo.* 1951. Blanco y negro. Emisora Films, S.A. Director: Jerónimo Mihura. Argumento: Miguel Mihura. Guión: Miguel Mihura. Fotografía: Federico G. Larraya. Música: Ramón Ferrés. Sinopsis: Una vedette decide casarse con su novio al cabo de ocho años de convivencia. Ella acaba enamorándose del arquitecto que les hace la casa y su novio de la dependienta de unos almacenes. Comedia. Datos de la Filmoteca Española.

[31] *El sistema Pelegrín.* 1951. Blanco y Negro. IFI Producción / Producciones Iquino. Director: Ignacio F. Iquino. Guión: Wenceslao Fernández Flórez. Fotografía: Pablo Ripio. Sinopsis: Héctor Pelegrín, profesor de Educación física, intenta inculcar a sus alumnos el noble sentido del deporte. Comedia. Datos de la Filmoteca Española.

[32] *El Tiempo Amarillo.* Pág., 384.

[33] "*Pero él, primero en España, introduce la novedad de solo diez funciones semanales, con cuatro noches de descanso. Esto da lugar a una fuerte polémica. Y da lugar a que cuando quiere repetir la feliz experiencia, el empresario no se lo acepte por lo que al menos de momento, abandona el teatro". ¿Quién es Fernando Fernán-Gómez? Pueblo*. Madrid, 30 de Agosto de 1957.

[34] Entrevista con Fernando Fernán-Gómez por Francisco Llinás, Miguel Marías y Augusto María Torre. Editor Valenciana. 1974. Pág. 149

[35] FERNÁN-GÓMEZ, Fernando, Pág., 349 *El tiempo amarillo*, Madrid, Debate Editorial, 1998.

[36] *Aeropuerto.* 1953. Blanco y Negro. Producciones Cinematográficas Ariel. Director: Luis Lucia. Argumento: José López Rubio, Enrique Llovet. Guión: José Luis Colina, Luis Lucia. Fotografía: Sebastián Perera. Música: Juan Quintero. Sinopsis: Cuatro historias se desarrollan en el marco de un aeropuerto; una pareja finge ser lo que no es, una niña une a un matrimonio distanciado, un matrimonio maduro gana un premio que consiste en un viaje y un buen hombre descubre que la patria es lo mejor del mundo. Comedia. Datos de la Filmoteca Española.

[37] *El Tiempo Amarillo.* Pág., 409.

[38] *Los caminos del heterodoxo,* en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper…* pág., 18.

[39] *El Guardián del paraíso.* 1955. Blanco y Negro. Suevia Films / Roncesvalles. Director: Arturo Ruiz – Castillo. Guión: Manuel Pombo Angulo. Fotografía: Salvador Torres Garriga. Música: José Muñoz Molleda. Sinopsis: Madrid, años 50. Un sereno cuenta tres historias relacionadas con clientes que conoce en su trabajo. Comedia. Premios: CEC (1955), Mejor Actriz de Reparto (Elvira Quintillá). Datos de la Filmoteca Española.

[40] *Morena clara.* 1954. Color. Benito Perojo / Suevia Films / Cesáreo González. Director: Luis Lucia. Argumento: Obra de teatro *Morena Clara* de Antonio Quintero y Pascual Guillén. Guión: Luis Lucia, José Luis Colina. Fotografía: Jean Leherissey. Música: José Ruiz de Azagra. Sinopsis: Una gitana y su tío son descubiertos por la guardia civil cuando están robando un jamón. Ella se va a servir a casa del fiscal y lo engatusa. Comedia. Datos de la Filmoteca Española.

[41] Entrevista en *Contracampo*. Año 1984.

[42] *"Lo que de en realidad sería un poco ingenuo y optimista sería decir que aquello se reflejó en la realidad de nuestro cine, porque al fin y al cabo lo que vino después de las Conversaciones fue el auge de las películas folklóricas, de los cuplés y el cine de niños. De las conversaciones salieron las conclusiones ya famosas, que representaban una clarísima adscripción al cine comprometido, en el que el elemento más importante era el hombre, un cine muy humanista; la corriente marxista y la católica, fusionadas prevalecían sobre cualquier otra opción".... "Yo estuve marginado, no de una manera deliberada, pero me faltaba cierto impulso, una cierta convicción para sumarme a lo que pudiéramos llamar político o programático que tenía todo ese tinglado".* Entrevista en *Contracampo*. 1984.

[43] *"Claro que me veía desligado, y supongo que ello se debe a mi vida de actor, que siempre ha aceptado todas las ofertas de trabajo, porque vivía de ello, veía desligado mi trabajo de mi personalidad humana, como individuo, y de lo que pudiera pensar. Me sentía completamente de acuerdo con las corrientes que fueran contra el Régimen, y sobre todo, contra las costumbres, que siempre me parecen lo más importante, más que la política. Pero no consideraba, y Bardem, del que era muy amigo, me lo reprochaba, que debiera comprometer mi trabajo en eso. Si lo hubiera considerado, todas las ofertas que me hubieran hecho como actor me hubiera visto obligado a rechazarlas, y por tanto no hubiera hecho ninguna".* Entrevista en *Contracampo.* Año 1984.

[44] *La ironía del dinero.* 1954. Blanco y Negro. Producciones Neville / Les Grands Films. Titulo: La ironía. Bonjour la chance. Director: Edgar Neville, Guy Lefranc. Guión: Edgar Neville. Fotografía: Ted Pahle, Maurice Barry. Música: José Muñoz Molleda. Sinopsis: Cuatro episodios. El hallazgo de una cartera perdida en la calle, hace que quienes la recogen reaccionen de forma diferente. Comedia. Datos de la Filmoteca Española.

[45] *Faustina*. 1956. Color. Chapalo Films. Director: José Luis Sáenz de Heredia. Argumento: La opereta *Si Fausto fuera Faustina* de José Luis Sáenz de Heredia. Guión: José Luis Sáenz de Heredia. Fotografía: Alfredo Fraile. Música: Juan Quintero. Sinopsis: Valentín, un espeleólogo, encuentra a un diablo pescando en la Laguna Estigia. Este le cuenta cómo una mujer le llevó a los infiernos. Fantástica. Datos de la Filmoteca Nacional.

[46] Como bien afirma C.F. Heredero, *El* Inquilino podemos considerarla como una de las películas antecedentes del autor por centrarse en el tema de la vivienda, Cabe destacar obras tan singulares como *La Vida por delante* de Fernando Fernán-Gómez, o *El Pisito* de Marco Ferreri.

[47] *El Fenómeno.* 1956. Blanco y Negro. Gredos Films. Director: José María Elorrieta. Guión: José María

Elorrieta, José Manuel Iglesias. Fotografía: Alfonso Nieva. Música: Manuel Moreno Buendía. Sinopsis: Madrid, años cincuenta. A pesar de su escaso interés por el fútbol, un joven ingresa contra su voluntad en la plantilla del Atlético de Madrid, donde triunfa como jugador. Comedia. Datos de la Filmoteca Española.

[48] *El soltero.* 1955. Blanco y Negro. Águila Films / Film Costellazione Produzione. Título: Lo scapolo. Alberto il conquistatore. Director: Antonio Pietrangeli. Guión: Antonio Pietrangeli, Ettore Scola, Rugero Macari, Alejandro Continenza. Fotografía: Gianni di Venanzo. Música: Angelo Francesco Lavagnino. Sinopsis: La madre de Paolo intenta casar a su hijo, un empedernido solterón. Comedia. Premios: FC de Venecia (1956), Nastro de Argento, Mejor Actor (Alberto Sordi). Según datos de la Filmoteca Española.

[49] *Viaje de novios*. 1956. Color. Agata Films. Director: León Klimovsky. Guión: Noel Clarasó, José Luis Dibildos. Fotografía: Godofredo Pacheco. Música: Odón Pacheco. Interpretes: Analía Gadé, Fernando Fernán-Gómez, Lida Baarova, Rolf Wanka, Elvira Quintillá, Manuel Alexandre, María Martín, Félix Fernández, María Piazzai, Antonio Ozores. Sinopsis: En un hotel de la montaña coinciden durante cinco días cinco parejas en luna de miel. Comedia. Según datos de la Filmoteca Española.

[50] Muchachas de azul. 1957. Blanco y Negro. Ágata Films. Director: Pedro Lazaga. Argumento: Noel Clarasó, José Luis Dibildos. Fotografía: Francisco Canet. Música: Antón García Abril. Sinopsis: Madrid, años cincuenta. Las dependientas de unos grandes almacenes luchan por su libertad por el amor. Comedia. Según datos de la Filmoteca Española.

[51] *Ana dice sí.* 1958. Color. Ágata Films. Director: Pedro Lazaga. Guión: Noel Clarasó, José Luis Dibildos. Fotografía: Manuel Merino. Música: Antón García Abril. Sinopsis: Madrid, años 50. Juan, vividor y derrochador, acumula deudas confiando que su anciano tío Patricio le nombre heredero universal. Cuando este fallece, debe trasladarse a la Costa Brava y enfrentarse con Ana, la hija adoptiva del difunto. Comedia. Según datos de la Filmoteca Española.

[52] *Luna de verano.* 1958. Color. Ágata Films. Director: Pedro Lazaga. Guión: José Luis Dibildos, Jesús Franco. Fotografía: Manuel Merino. Música: Antón García Abril. Sinopsis: San Sebastián, 1958. Monique y Colette llegan a la Universidadde verano y se enamoran de su profesor. Comedia. Datos de la Filmoteca Española.

[53] *"Los cafés de los cómicos – a los que alguna vez me había llevado mi madre – eran el Lión d´Or y La Maison Dorée, ambos en la calle Alcalá, junto a la de Sevilla. El primero desapareció y se transformó en el café Lepanto".* FERNÁN-GÓMEZ, Fernando, *El tiempo amarillo*, Madrid, Debate Editorial, 1998.

[54] Ramón Gómez de la Serna fue alumno de Valle-Inclán y líder de la vanguardia madrileña.

[55] A.A.V.V., El Cossio, *Los Toros, Tratado Técnico e Histórico, Vol. I;* Espasa Calpe, Madrid, 1995.

[56] Director de la compañía de las comedias *Es peligroso asomarse al exterior y Madre (el drama padre)* de Jardiel Poncela.

[57] Que más tarde haría de suegro de Fernán-Gómez en *La vida por delante y La vida alrededor.*

[58] *"Hasta peluquería de caballeros tenía"* FERNÁN-GÓMEZ, Fernando., *Desde la última fila. Cine años de cine.* Espasa Calpe. Madrid, 1995

[59] *"Los hermanos Mihura eran muy aficionados a charlar con las chicas del Rigat, (las señoritas de alterne), afición que yo compartía con ellos, de la que no me arrepiento, que me ha compensado de malos ratos y a la que debo algunos de mis más placenteros recuerdos. Y eso que no presentaba ninguna ventaja ante dichas señoritas el hecho de ser actor de cine más o menos famoso, pues con nosotros el trato de ellas era un tanto como de compañero a compañero…"* FERNÁN-GÓMEZ, Fernando., *Desde la última fila. Cine años de cine…*

[60] Hermano Cesáreo González, productor de películas como *Polizón a bordo* de Florián Rey (1941), *Mare Nostrum* de Rafael Gil (1948) o *La Niña de la venta* Ramón Torrado (1951).

[61] "No recuerdo haber visto por Montestoril a actrices, ni tampoco a los que podían ser entonces numerosísimos unos, como Antonio Vilar *(Don Juan, de Sáenz de Heredia; La noche y el Alba de Forqué),* pero los demás algunas veces o muchas, íbamos casi todos. Los directores Ramón Torrado (Amor sobre ruedas) y Joaquín Romero Marchent *(El hombre que viajaba despacito,* con Gila, eran asiduos". FERNÁN-GÓMEZ, Fernando., *Desde la última fila. Cine años de cine….*

[62] Abierto en Madrid como consecuencia directa de la victoria en la Guerra Civil de las provincias de la capital.

[63] España. 1944. 80´. Blanco y Negro. Chapalo Films. Director: Jerónimo Mihura. Guión: José Luis Sáenz de Heredia, Jerónimo Mihura. Fotografía: Cecilio Paniagua. Música: Manuel Parada.. Comedia.

[64] El Café Gijón fue fundado por don Gumersindo García en 1888. Fue traspasado en 1916 a Benigno López con la única condición de que no dejara de ser café ni se cambiara su nombre debido a que era llamado así en honor a su ciudad natal.

[65] Fallece el 18 de Febrero de 1952. A.A.V.V., *España, Historia Gráfica del Siglo XX*, Blanco y Negro, *ABC,* 1997.

[66] FERNÁN-GÓMEZ, Fernando., *Desde la última fila. Cine años de cine…*

[67] *"Muchas veces he pensado que aquella primera tertulia de Café Gijón suplió con ventaja lo que habría podido aprender en la Universidad de los años cuarenta – que me vi obligado a abandonar por penuria y por mi poca disposición al estudio -, no solo por el deterioro causado por la Guerra Civil, sino por culpa mía, que escuchaba mejor con una taza de café por medio que en el pupitre de un aula. Como casi todos los tertulios eran mayores que yo y sabían más, procuraba aprovechar sus enseñanzas. Pero no solo sirvieron aquellos años para ilustrarme, sino para divertirme, pues entre los asistentes, no faltaban los que daban abundantes pruebas de ingenio…"* FERNÁN-GÓMEZ, Fernando., *El tiempo amarillo*, Madrid, Debate Editorial, 1998

[68] FERNÁN-GÓMEZ, Fernando., *El tiempo amarillo…*

[69] *"Puesto que era rico, en el año 48 me ofrecí como mecenas para el premio Café Gijón de novela corta. Pagaría todos los años mil quinientas pesetas al autor premiado y sufragaría los gastos de la edición. Mi afición a las letras, mi vocación de escritor de novelas de Salgari, no me había abandonado, aunque el pobre Salgari había quedado atrás, y Rubén Dario, Azorín, Cervantes, Balzac, Dickens, Saroyan, Ramón*

*Gómez de la Serna, los de la generación perdida, los socialistas de entreguerras y quien sabe cuántos más le habían arrebatado la señal"* FERNÁN-GÓMEZ, Fernando., *El tiempo amarillo*, Madrid, Debate Editorial, 1998

[70] En 1984, y tras varios años de remodelaciones en el Café, el Ayuntamiento de esta ciudad asturiana recuperó en 1989 el premio, modificando la modalidad, pasando a ser novela larga. Actualmente, el premio de novela Café Gijón consta de tres millones de pesetas. González Espina, Carlos, *El Café Gijón*. Madrid, 2001.

[71] *"Allí se fraguaban proyectos teatrales y cinematográficos, que algunas veces se convertían en realidad y cientos quedaban en el acogedor mundo de las fantasías"…"Si un director cinematográfico sentía la necesidad de golpear a un crítico, iba a golpearle al Gran Café Gijón*". FERNÁN-GÓMEZ, Fernando., *El tiempo amarillo…*

[72] *"A los tertulios del Gijón nos daba envidia que Barcelona tuviera el premio Nadal, con sus votaciones a lo Goncourt y sus cenas, y por ello fundamos nuestro propio premio. Pero a los pocos años García Nieto me aconsejó que lo dejara, ante las conspiraciones, los tejemanejes, los cabildeos, que se montaban para presionar a los jurados"*. FERNÁN-GÓMEZ, Fernando., *El tiempo amarillo…*

[73] *"En una cena homenaje que me ofrecieron los contertulios del Café Gijón, no recuerdo con qué motivo, o quizás sin motivo alguno, los sucesivos oradores no decían nada que se refiriese a mí. Se zaherían unos a otros, se lanzaban pullas, agresiones verbales más o menos ingeniosas o más o menos directas. Esto impulsó a don Eugenio Montes a tomar la palabra, y en un bello discurso improvisado se remontó en su arranque al inicio de la costumbre de reunirse a tomar café entre los turcos recordó a aquellos oradores, y a los que pudieran levantarse en lo sucesivo, que el objeto de los homenajes era hablar laudatoriamente del homenajeado. Entre otros, su elogio más destacado consistió en afirmar que yo, con mi asistencia constante, desde hacía varios años, a la tertulia poética del Café Gijón había incluido a otros actores y actrices a seguir mi ejemplo hasta convertir aquel Café en ágora de escritores, actores, pintores… Por primera vez desde hacía años, los cómicos y los poetas se reunían en el mismo café"*. FERNÁN-GÓMEZ, Fernando., *El tiempo amarillo…*

[74] Grupo de escritores que organizaron el homenaje: Jacinto Benavente, Wenceslao Fernández Flores, Gerardo Diego, Melchor Fernández Almagro, Mario Pena, Adriano del Valle, Enrique Jardiel Poncela, José López Rubio, César González Ruano, Eduardo Llosent, Conrado Blanco, Camilo José Cela, Víctor Ruiz Iriarte, Pedro de Lorenzo, Antonio Buero Vallejo, Mariano Rodríguez de Rivas, Mercedes Fórmica, José Suárez Carreño y José García Nieto.

[75] Ese mismo año, quedo finalista en aquella convocatoria el poeta Manuel Pilares (Manuel Fernández Martínez) con su novela corta *El andén*. González Espina, Carlos, *El Café Gijón.* Madrid, 2001.

[76] Actualmente la única mujer miembro de la Real Academia de la Lengua . Ingresa en 1996 y el 18 de enero de 1998 lee su discurso y ocupa el asiento K anteriormente ocupado por Carmen Conde, siendo así la tercera mujer en ingresar en 300 años. Mención especial en el Premio Nadal 1947 con Los Abel, Premio

Café Gijón 1952 con Fiesta al Noroeste, Premio Planeta 1954 con Pequeño Teatro, Premio de la Crítica 1958 Los hijos muertos, Premio Nacional de Literatura 1959 con Los hijos muertos, Premio Nadal 1959 con Primera Memoria, Premio Fastenrath de la Real Academia Española 1962 con Los soldados lloran de noche, Premio Lazarillo de literatura infantil 1965 por El polizón de Ulises, Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil 1984 con Sólo un pie descalzo. Estuvo nominada para el premio Nobel de literatura y en 1976, según la academia sueca, su candidatura era la que más pesaba junto a la de Aleixandre. Fue finalista del premio Andersen y no ganó porque las obras llegaron al jurado sólo en castellano, aun a pesar de que estaban traducidas.

[77] La obra de la escritora salmantina ha merecido numerosos premios, entre ellos: Príncipe de Asturias (1988), que compartió con el poeta gallego José Ángel Valente; Premio Acebo de Honor en reconocimiento a toda su obra (1988); Premio Castilla y León de las Letras (1992); Premio Nacional de las Letras (994 por el conjunto de su obra). Ya en 1978 había conseguido el Premio Nacional de Literatura por El cuarto de atrás; la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes (1997) y la Pluma de Plata del Círculo de la Escritura (1999).

[78] "El Gran Café Gijón fue durante los años del franquismo, como bien lo ha definido Francisco Umbral, (una isla de libertad). Se perdían las caretas al vuelo de su puerta giratoria y únicamente las conservaban los informadores". FERNÁN-GÓMEZ, Fernando., *El tiempo amarillo*…

[79] José María García Escudero nació en Madrid el 14 de diciembre de 1916. Durante la guerra civil prestó servicio, primero, como ayudante del comisario político de la brigada anarquista y, tras pasar al bando nacional, en la séptima bandera de Falange Española Tradicionalista de Castilla. Después de ingresar por la Academia de Granada, al finalizar la contienda accedió al grado de alférez provisional de Infantería. En la Universidad de Madrid se doctoró en Derecho, se licenció en Ciencias Políticas y Económicas y cursó estudios de Periodismo en 1936 en la escuela «El Debate». A mediados de agosto de 1951 fue nombrado director general de Cinematografía y Teatro, cargo en el que cesó en febrero de 1952 por considerar que no podía desarrollar su proyecto en materia cinematográfica, pasando a ocupar su puesto Joaquín Argamasilla de la Cerda y Elío. También fue el primer presidente de la Federación Nacional de Cineclubs. En una segunda etapa, entre 1962 y 1968, volvió a ocupar el puesto de director general de Cinematografía y Teatro, en ambos casos nombrado por Manuel Fraga. En este mandato empezó a trabajar sobre la protección del cine infantil en 1963 y puso en marcha en enero de 1965 el nuevo estatuto cinematográfico por el que se creaba la Junta de Clasificación, encargada de cuantificar la ayuda según el rendimiento en taquilla de la película, además de otras medidas sobre licencias de doblaje y cine infantil. Por su labor se le considera uno de los impulsores del denominado «Nuevo Cine Español» de los 60. Murió el 8 de mayo de 2002. ABC MADRID. 8 de mayo de 2002.

[80] Nacida a partir de una sección de la revista Indice en 1953 y cerrada en 1956.

[81] GUBERN, Román. *Viaje de ida.* Barcelona. Anagrama, 1997, pág. 178-9

[82] Cooperativa de profesionales del espectáculo integrada por personas vinculadas al Partido Comunista,

como Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem, Fernando Rey, Francisco Rabal, el propio Fernán-Gómez…

[83] BRASÓ, Enrique., *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez…*

[84] *Los Golfos*. 1960, Blanco y Negro. Films 59. Director: Carlos Saura. Guión: Mario Camus, Daniel, Sueiro, Carlos Saura. Fotografía: Juan Julio Baena. Música: Antonio Ramírez Ángel. Sinopsis: Madrid, años sesenta, Juan quiere ser torero y sus amigos, intentan ayudarle ello cometen un delito. Drama. Datos de la Filmoteca Española. Es interesante como Fernán-Gómez retomaría el tema más tarde con su *Fuera de Juego* en el año 1991, en el que los ancianos de un asilo roban un banco para ayudar a unos niños del orfanato que quieren formar un equipo de fútbol.

[85] QUEREJETA, Elías., OTERO, José María., MATAS, Alfredo., *Aquel llamado Nuevo Cine Español,* Madrid, Ediciones J.C., 1991, págs. 54-55.

[86] Fernando Fernán-Gómez a Diego Galán y Fernando Lara, *18 españoles…* Pág. 18.

[87] *El espíritu de la colmena.* España, 1973. Color. Elías Querejeta Garate. Director: Víctor Erice. Guión: Víctor Erice, Ángel Fernández Santos. Fotografía: Luis Cuadrado. Música: Luís de Pablo. Montaje: Pablo G. del Amo. IntérpretesSinopsis: Ocurrió en un pueblo castellano a mediado de los años cuarenta. Un domingo, dos niñas de ocho y seis años, Isabel y Ana, vieron la película "El Doctor Frankenstein". La pequeña Ana, luego empezó a preguntar a la mayor por el monstruo. Un día Ana desapareció de la casa. Mientras todo el pueblo la buscaba, ella, reflejado por la luz de la luna en la corriente del río consiguió ver al monstruo Frankenstein. Y desde entonces lo sigue invocando. Premios: Concha de Oro del Festival de cine de San Sebastian; Hugo de Plata del Festival de cine Chicago. Datos de la filmoteca Española

[88] Néstor Almendros, nació en Barcelona el 30 de octubre de 1930 y murió en Nueva York el 4 de marzo de 1992. Director de fotografía, con películas como *El pequeño salvaje* (1969), *La historia de Adéle* (1975) de Truffaut o todas las realizadas por Eric Rohmer entre 1966 y 1976 (*La coleccionista, Mi noche con Maud, La rodilla de Clara, etc.*). Simultaneó sus trabajos en Francia con otros en los Estados Unidos con películas como *Días del cielo*, de Terrence Malick, por la que obtuvo un premio Oscar de fotografía en 1978, *Kramer contra Kramer* (1981), *Bajo sospecha* (1982) y *Billy Bathgate* (1991), de Robert Benton. *El último metro* (1980), de nuevo con Truffaut, *La decisión de Sophie* (1982), de Alan J. Pakula (por cuya fotografía volvió a ser nominado al premio Oscar en 1983) o *Paulina en la playa* (1983), de Rohmer. ALMENDROS CUYÁS, N., *Días de una cámara,* 1982

[89] Luis Cuadrado nació en Toro (Zamora) en 1934. Como director de fotografía figuran obras tan representativas como *La caza* (1966), *Peppermint frappé* (1967) y *El jardín de las delicias* (1970), de Carlos Saura; *Mañana será otro día* (1966) y *Un invierno en Mallorca* (1969), de Jaime Camino; *Juguetes rotos* (1966) y *Adiós, cigüeña, adiós* (1971), de Summers; *El espíritu de la colmena* (1973), de Víctor Erice; *Hay que matar a B* (1975) y *Furtivos* (1975), de José Luis Borau; *El amor del capitán Brando* (1974), de Jaime de Armiñán; *La regenta* (1974), de Gonzalo Suárez; *Pascual Duarte* (1976), de Ricardo Franco, y *Emilia, parada y fonda* (1976), de Angelino Fons, además de otras de muy diversos autores españoles y

extranjeros. Su trabajo se truncó debido a una progresiva ceguera. Murió el 18 de enero de 1980.

[90] El fenómeno conocido en la historia del cine español como landismo, denomina a una serie de películas que hizo Alfredo Landa durante un periodo de su carrera que va desde el año 1969 hasta el año 1978 (con el estreno de las películas clasificadas en España como "S". Este tipo de cine pertenece al género de la comedia. Más específicamente al de la comedia de situación, enredo y que es heredera de la revista de la época. Estas películas reflejaban los problemas de la sociedad española en los últimos años del franquismo y los primeros de la transición y del acceso a la democracia. Actores como José Luis López Vázquez o José Sacristán también son caras conocidas de este fenómeno.

[91] Le siguieron otras:*Vente a Alemania, Pepe* de Pedro Lazaga en 1971, *Lo verde empieza en los Pirineos* de Vicente Escrivá en 1973 o *Dormir y ligar, todo es empezar* de Mariano Ozores en 1974.

[92] Ep.1. *Madre pía, daño cría; Ep.2. El huésped y la pesca, a los tres días apesta;* Ep.3. *Amor loco, yo por vos y vos por otro;* Ep.4. *Genio y figura hasta la sepultura;* Ep.5. *No hay mayor dolor que ser pobre después de señor;* Ep.6. *Tres españoles, cuatro opiniones;* Ep.7. *A burro muerto la cebada al rabo;* Ep.8. *Del agua mansa me libre Dios que de la recia y brava me libro yo;* Ep.9. *El que a hierro mata, a hierro muere;* Ep.10. *En boca cerrada no entran moscas;* Ep.11. *No hay cosa tan sabrosa como vivir de limosna;* Ep.12. *El último mono es el que se ahoga;* Ep.13. *Quien cosido a faldas de su madre crece, si es hembra, mujer será, si es varón, niño por siempre.*

[93] Este año lograría entre otros el Premio Nacional de Interpretación Dramática y fue finalista y único Accésit del Premio Teatral "Lope de Vega", en el Ayuntamiento de Madrid por su texto *La Coartada.*

[94] El cine español contaba ya con dos adaptaciones de Juan sin miedo, una de Juan José Segura en 1938 y otra de Gilberto Gazcon en 1960.

[95] Originalmente eran 42 minutos

[96] Completan el reparto Emma Cohen, Manuel Torremocha, Charo Soriano, Francisco Camoiras, Pedro Beltrán, Luis Marín, Kiko Viader, Manuel Sierra, Juan Gabriel Jiménez González (niño), Rafael Pardo Lage (niño), Juan A. Ordóñez Miyar (niño), Miguel del Río del Valle (niño), Sara Gil Simón (niña), Marisol Escobar Manzaneque (niña) y Ángeles Fuentes Amorós (niña)

[97] BRASÓ, Enrique, *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez…*

[98] Fernando Fernán-Gómez en *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez…*

[99] Será a principios de los setenta cuando se produzca un interés repentino de la industria española por un tipo de cine más cercano al de la serie B norteamericana, con figuras como Paul Naschy y Narciso Ibáñez Serrador. La aparición de estos cineastas unida a la necesidad de revitalización de la industria originó la explosión del cine de género al ser considerado barato y exportable. En los tres primeros años, se produjeron 80 películas, en su mayoría destinadas a programas dobles y de exiguo presupuesto. Con el final de los setenta, llega también el ocaso de esta era dorada del panorama fantástico español; de igual modo que en Norteamérica, el público y las productoras optan por otros géneros. Aunque existieron otros nombres, los grandes impulsores de este tipo de cine en España fueron Jesús Franco, Paul Naschy, Amando de Osorio,

Enrique Eguiluz, José María Elorrieta, Santos Alcocer, Vicente Aranda, Eloy de la Iglesia, Jorge Grau, Narciso Ibáñez Serrador y Juan Carlos Olaria.

[100] Esta distorsión de la realidad será defendida por otros directores (Francisco Betriu, José Luis García Sánchez, Alfonso Ungría, etc.) sólo fue respaldada por un espectador selectivo y fiel a estas apuestas que disfrutaba de la comedia satírica y que de repente se encontró a un nuevo tipo de una nueva generación artística de actires y actrices que estaría presente a lo largo de la transición política en el marco del progresismo creativo: Carmen Maura, Angela Molina, Charo López, Xavier Elorriaga, Eusebio Poncela, Joaquín Hinojosa, Ana Belén…

[101] *La muchacha del pijama amarillo*

[102] *Los restos del naufragio*

[103] La película fue registrada en la Filmoteca Española en 1980

[104] Ley 3/1980, de 10 de enero, de Regulación de Cuotas de Pantalla y Distribución Cinematográfica.

[105] Reanuda la producción cinematográfica después de un largo paréntesis.

[106] Participó en el doblaje.

[107] Será Su Majestad el Rey quien formalice por estas fechas la nacionalidad española del autor.

[108] "El olvido y la memoria. Autobiografía de Fernando Fernán-Gómez". Triunfo, núm. 3, 6ª época, Enero, 1981.

[109] Nº 3. Enero de 1981.

[110] El artículo se reproduciría en *El actor y los demás* (Barcelona, Laia, 1987) y en el segundo volumen de *El tiempo Amarillo.*

[111] *"En el año 1981 recibí una gratísima noticia. El Festival de Huelva había decidido dedicarme un homenaje. No medité mucho sobre si el homenaje era merecido o no y lo acepté. Entendí que, como cada año se homenajeaba a una determinada figura del cine, española o hispanoamericana, aquel año se me había elegido a mí como se podía haber elegido a otro. De todas formas, me sorprendió la elección y más aún cuando me recordaron a quiénes habían dedicado los anteriores homenajes: el director hispanoamericano Luis Alcoriza, Carlos Saura, el argentino Leopoldo Torre – Nilsson, Luis G. Berlanga, María Félix y Glauber Rocha. Dejé a un lado falsas modestias y comprendí que en mi caso podía considerarse merecido si se tributaba por una larga vida de trabajo".* FERNÁN-GÓMEZ, Fernando, *El Tiempo Amarillo*, Editorial Debate, Madrid, 1999.

[112] De ella salió la denominada Ley Miró aprobada por el consejo de Ministros Socialista del 28 de diciembre de 1983: Real Decreto para la proyección de la Cinematografía española (BOE, 12.I.1984). Los puntos de esta ley del Cine se resumirían en un despacho de la agencia Efe.

El Ministerio de Cultura ha establecido en España la concesión de "ayudas previas al rodaje" de películas españolas, sistema existente en otros países de Europa y solicitado desde hace años por productores y directores cinematográficos. Estas subvenciones anticipadas podrán llegar hasta el 50% del coste de las películas. Las ayudas previas al rodaje, con las que se pretende ayudar a financiar la producción de películas

españolas, se concederán, con carga al Fondo de Protección de la Cinematografía, a aquellos proyectos que se consideren de "calidad", a los nuevos realizadores y a películas dirigidas al público infantil o de carácter experimental; se tendrá en cuenta también la rentabilidad de anteriores películas. La concesión o no de la subvención y su cuantía será determinada por la Dirección General de Cinematografía, previo informe de la comisión de calificación de películas cinematográficas; las cantidades que se anticipen serán descontadas, por otra parte de la subvención que se otorga a todas las películas españolas una vez terminadas. Las subvenciones para todas las películas se fijan en un 15% de la recaudación de taquilla que obtengan las películas durante los primeros años de su explotación comercial. Cuando las películas sean calificadas "especial calidad" percibirán una subvención complementaria de un 25% más. Si el coste de producción de la película excede los 55 millones de pesetas, se otorgará además, una subvención adicional. Las subvenciones destinadas a los cortometrajes se otorgarán en función del nuevo sistema, con el que se evitará que perciban mayor cantidad de dinero que la del coste de producción; estas ayudas serán valoradas en función de unos puntos que concederá la Dirección General de Cinematografía cuando el coste de los cortometrajes exceda las 300.000 pesetas.

Por lo que respecta a la concesión de licencias para proyectar películas extranjeras, el Real Decreto reduce las cinco que hasta ahora se concedían por la distribución de cada española a cuatro y modifica las condiciones para su obtención. La primera licencia se obtendrá cuando se inicie el rodaje de una película española previamente contratada para su distribución; la segunda, tercera y cuarta cuando se acredite que la mencionada película ha logrado unos ingresos brutos en taquilla de 30, 60 y 100 millones de pesetas respectivamente.

La "cuota de pantalla" se mantiene en la proporción hasta ahora existente (los productores pedían el 2 por 1): un día de película española por cada tres de extranjera doblada. Se introduce, sin embargo, un correctivo para los casos en que se repongan películas españolas que carezcan de interés cinematográfico; se aplicará entonces la cuota de un día de película española por cada día de película extranjera doblada.

Cada día de proyección de películas clasificadas de especialmente adecuadas para la infancia, se computará, por otra parte, como dos de exhibición a efectos de la cuota, El R.D. recoge también la obligatoriedad de proyectar cortometrajes cuando en la sesión se ofrezca un único largometraje. Se deberán exhibir tres días de cortometraje español por cada día de cortometraje extranjero.

Las salas estarán obligadas a cumplir esta cuota de pantalla en cada cuatrimestre del año, con el fin de que no se acumule la proyección de películas españolas en los meses en los que desciende la afluencia de público al cine.

Dispone por último, que el Ministerio podrá modificar anualmente el sistema de determinación de subvenciones en función de la variación de los costes y que el Gobierno establecerá para 1985 una nueva "cuota de pantalla", de acuerdo con las necesidades del mercado cinematográfico.

[113] Incluía las películas *Balarrasa* (José Antonio Nieves Conde, 1950), *Esa pareja feliz* (Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, 1951), *La Vida por delante* (Fernando Fernán-Gómez, 1958)*, La Vida*

*Alrededor* (Fernando Fernán-Gómez, 1959)*, Solo Para hombres* (Fernando Fernán-Gómez, 1960)*, La Venganza de Don Mendo* (Fernando Fernán-Gómez, 1961)*, El mundo Sigue* (Fernando Fernán-Gómez, 1963)*, El extraño Viaje* (Fernando Fernán-Gómez,1964)*, Ninette y un señor de Murcia* (Fernando Fernán-Gómez, 1965)*, Yo la vi primero* (Fernando Fernán-Gómez 1974), *y Pim, Pam, Pum…!Fuego!* (Pedro Olea, 1975).

[114] *Las bicicletas son para el verano,* fue la obra ganadora del Premio Teatral "Lope de Vega" en el año 1978.

[115] *El dandy en la Taberna, Cinema 2001,* 2 de Noviembre de 1983.

[116] Premio ya obtenido en el año 1961 y 1972.

[117] *El vendedor de naranjas.* Madrid, Espasa Calpe (Selecciones Austral, 147), 1986.

[118] *Los ladrones.* Madrid, Anaya, (Luna de papel, 1), 1986.

[119] *El mal amor*. Barcelona, Planeta (Autores Españoles e Hispanoamericanos), 1987.

[120] *El actor y los demás.* Barcelona, Laia, 1987.

[121] "Creo que todos deberíamos cambiar de oficio cada diez o doce años. Hace ya tiempo que estoy dando vueltas a la idea de abandonar mi trabajo de actor, que de hecho ya he abandonado en el teatro, y dedicarme a escribir y a dirigir, pero soy consciente, después de cuarenta y ocho años de profesión, de que me siento más capacitado como actor que como director o escritor". *Ya, 11 de Abril de 1987.*

[122] *Impresiones y depresiones*. Barcelona, Planeta (Documento, 227), 1987.

[123] *Retal.* Madrid, Anaya, (Luna de papel, 28), 1988.

[124] *Historias de la picaresca*. Barcelona, Planeta (Memoria de la Historia, 26), 1989.

[125] Ese mismo año Bigas Luna estrenará *Las edades de Lulú* y Carlos Saura *¡Ay, Carmela!*

[126] Capítulo *Fernando Fernán-Gómez*

[127] Capítulo *Ciudadano de Bizancio*

[128] Ese mismo año el Patronato de Cultura del Ayuntamiento de San Sebastian en colaboración con la Filmoteca valenciana realizaría un ciclo homenaje al autor.

[129] El "Decreto Semprún" nació con el objetivo de acabar con el anterior, hecho por una directora de cine y, se consideraba, para directores, no destinado a mejorar y potenciar esa industria cinematográfica española. En agosto de 1989 verá la luz, prácticamente a la vez que se conceden las tres primeras licencias para que se establezcan tres cadenas de televisión privadas (Antena 3, Tele 5 y Canal +). Este, favorecía entre otras cosas el desarrollo de empresarios independientes y fomentaba la inversión privada así como la difusión y distribución de las películas que se consideren representativas de la cultura española.

[130] La situación se intentó corregir con la "Ley de Fomento y Promoción de la Cinematografía y del Audiovisual" que se aprobó en junio de 2001.

[131] Ganaría el Premio Garbanzo de Plata

[132] Ese año también será galardonado con el Premio El Lector de las Editoriales Catalanas.

[133] La Universidad Carlos III de Madrid le concederá la Medalla de Honor en 1996 por su labor como actor,

director y autor en general.

[134] Con tan azarosa historia detrás, pero también con el singular enfoque dado a la narración desde el principio, Lázaro de Tormes viene a recuperar para el cine una figura clave de la literatura española, que ya había sido llevada a la pantalla por Florián Rey en 1925 y por César F. Ardavín en 1959, todavía en blanco y negro.

[135] *"García Sánchez tuvo el magnífico gesto de hacerse cargo de la continuación del rodaje, con sólo dos días... Yo había rodado un par de semanas y él dirigió otras cuatro, a partir de mi guión y de algunas conversaciones que tuvimos... Una vez vista la película, es imposible saber qué hizo cada uno de los dos. Yo mismo no me acordaba, al verla, y dentro de cuatro o cinco años será inimaginable".* Fernán-Gómez

[136] El 23 de enero de 2004

[137] La película se estrenó el 18 de febrero de 2005. Datos de la Filmoteca Española.

[138] Para que no me olvides. 2005. 106 min. Color.. Director: Patricia Ferreira. Guión: Patricia Ferreira & Virginia Yagüe. Fotografía: Marcelo Camorino. Música: Varios. Sinopsis: Irene vive con su hijo, David, un joven estudiante de arquitectura, y con su padre, Mateo, un anciano vitalista a pesar de su trágica historia: Mateo era casi un niño durante la Guerra Civil y en la represión posterior a la contienda perdió su casa y a toda su familia. Comedia romátinca. Datos de la Filmoteca Española.

[139] El País, Fernando Fernán-Gómez recibirá el Oso de Oro de Honor en Berlín; 27 de enero de 2005.

[140] El Mundo, Fernando Fernán-Gómez recibirá un Oso de Oro de Honor en la Berlinale; 27 de enero de 2005.

[141] *"Señoras y señores, queridos compañeros: El actor de teatro no cuenta con que su trabajo sea visto y apreciado en países distintos al suyo. Su arte difícilmente, sólo en casos excepcionales, traspasa las fronteras. Para el actor de cine la circunstancia es totalmente distinta.*

*La eficacia globalizadora o mundializadora –incluso antes de estar difundidos estos términos- del cine de Hollywood nos hace sentirnos disminuidos a los que trabajamos en cinematografías que son simplemente nacionales. Como si al faltarnos la globalización nos considerásemos incompletos.*

*Al comienzo de nuestra carrera profesional muchos actores pensamos ya que nunca llegaremos a ser auténticos actores de cine, puesto que no saldremos de nuestras fronteras. Firmamos autógrafos en las calles de Madrid, de Barcelona, de Sevilla… Pero somos hombres y mujeres invisibles en Vía Veneto, en Champs Elysées, en Times Square. Somos invisibles más allá de nuestras fronteras, aunque la suerte nos acompañe y lleguemos a desempeñar papeles de protagonista. Y aunque tengamos alguna crítica favorable. Y aunque después de haber intervenido en una película se produzca el milagro de que nos soliciten para intervenir en otra.*

*Debemos resignarnos con la buena acogida de fronteras para dentro. Pero a veces ni aún esta resignación es posible. Por ejemplo, en el momento actual. Hace pocos días, la prensa española, con casi unanimidad, dedicó comentarios más o menos extensos a la baja calidad el cine español. "El cine español no reclama la atención del público porque es sencillamente malo en su conjunto", pudo leerse en uno de*

*los diarios de más circulación y firmado por un escritor de renombre. Y añadía: "…el cine español está dominado por la mediocridad, la recurrencia, la vulgaridad…" En otro diario: "un cine pachanguero, ramplón, de personajes planos y tramas archisabidas." Otro se refiere a "cierto subgénero de comedieta burda y descerebrada". Otro a "…guiones que rozan el mal gusto y a veces caen en la grosería." Y en cuanto a lo que más puede afectarme, los actores: "…los guiones simples y reiterativos y los actores, sobreactuantes patológicos" según un escritor de familia muy distinguida. Y remacha: "Aprendan los directores a exigir a los actores que trabajen en beneficio del personaje al que representan, y no al revés. Y cuando lo consigan, que lo hagan con naturalidad, sin sobreactuaciones, sin engolamientos, sin impostar las voces, sin moverse como estacas."*

*Al leer esto no pude evitar darme por aludido, quizás impulsado por la vanidad inherente al oficio de actor, y sentí que empezaba a entristecerme. Puede que alguien se pregunte a qué viene hablar de eso ahora, cuando este actor recibe un homenaje. Precisamente por eso. Porque entonces fue cuando me llegó la noticia de que la Berlinale, en una prueba más de su generosidad, había decidido que un oso de oro acompañase a los dos ya viejecitos osos de plata, el de 1977 por El anacoreta y el del 84 por Stico. Y la llegada de esta noticia me evitó caer en una profunda depresión. ¿Cómo no estar agradecido a este festival, tan reiteradamente propicio para mí? y ¿cómo, al manifestar mi agradecimiento, superar una profunda emoción? De antemano pido perdón por ser excesivamente lacónico, pero no acierto a decir más que: gracias, Berlín; gracias, Berlín; gracias, Berlín."*

[142] 20 minutos. *El Oso de Oro salva a Fernán-Gómez de la depresión*; 15 de febrero de 2005

[143] Diario ABC. E. Rodríguez Marchante. *"Muchísimo más que una silla. (...) Sólo tiene un defecto: dura muy poco (...) Son planos fijos en el sentido literal, contemplativo y fascinado de la palabra (...)*

[144] *La silla de Fernando*. 2006. 85 min. Color. Buenavida Producciones, S.L. Director: David Trueba, Luis Alegre. Guión: David Trueba, Luis Alegre. Fotografía: Mischa Lluch. Interprete: Fernando Fernán-Gómez. Sinopsis: Fernando Fernán-Gómez nació el 28 de agosto de 1921 en Lima (Perú), durante una gira de su madre, la actriz Carola Fernán-Gómez con la compañía teatral María Guerrero-Fernando Díaz de Mendoza. Cualquiera puede apreciar sus decisivas aportaciones como actor, escritor y director de cine. Sin embargo, sólo unos pocos privilegiados conocen hasta qué punto Fernando, sentado en una silla, es capaz de convertir una charla en algo más que una charla. Esta película aspira a que esos privilegiados no sean tan pocos. Documental. Datos de la Filmoteca Española

[145] El rodaje empezó el 20 de noviembre de 2002 y acabó el 20 de enero de 2005. Datos de la Filmoteca

[146] Según palabras de Carlos Boyero para el diario El País.

[147] El rodaje fue entre el 16 de agosto de 2005 y el 7 de octubre de ese mismo año. La película se estrenó el 17 de noviembre de 2006. Datos de la Filmoteca Española.

[148] *Mia Sarah*. 2006. 109 min. Color. Filmax / Castelao Productions / Formato Producciones / TVG. Director: Gustavo Adolfo Ron Zorzano. Guión: Gustavo Adolfo Ron Zorzabo, Edmon Roch. Fotografía: David Carretero. Música: Cesar Benito. Interpretes: Daniel Guzmán, Verónica Sánchez, Fernando

Fernán-Gómez, Manuel Lozano, Phillida Law, Diana Palazón, Manuel Millán. Sinopsis: Marina cuida de su hermano Samuel desde que sus padres murieron en un accidente de tráfico hace ya tres años. Desde entonces, Samuel padece de agorafobia por lo que no es capaz de salir de casa. Para intentar curarle, Marina contrata sin cesar psicólogo tras psicólogo, pero ninguno lo consigue. Además, Samuel y su abuelo Paúl hacen todo lo posible para librarse de ellos. Cuando aparece en sus vidas Gabriel todo comienza a cambiar, pues él tiene un método diferente con el que intentará curar a Samuel. Con lo que no contaba Gabriel era con enamorarse de Marina... Comedia romátinca. Datos de la Filmoteca Española

[149] El País; *Fallece Fernando Fernán Gómez.* 21 de noviembre de 2007.

[150] Según informaron a Europa Press fuentes del Centro Dramático Nacional, que también había ofrecido el teatro María Guerrero con este fin.

[151] Ángeles González Sinde, Ministra de Cultura y quien por entonces fuese Presidenta de las Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas afirmó a EFE: "*No hay nadie que esté a la altura del hueco que deja Fernando Fernán-Gómez como actor, director y autor de guiones, obras de teatro y novela, su sombra es enorme". Aunque no le conoció personalmente, la presidenta de la Academia de Cine ha destacado que para ella era como si le hubiese tratado."He visto tantas películas de él desde que era pequeña que para mí es como si fuera alguien de mi familia"*. Fernando Fernán-Gómez era un hombre de gran talla intelectual que cubrió muchísimos ámbitos de la cultura y, para González Sinde, representaba "una de las personalidades más importantes de la historia de España del siglo XX".

[152] Ley 55/2007, de 28 de diciembre.

# CAPITULO 4. FERNÁN-GÓMEZ DIRECTOR. HACIA UNA LÍNEA DE AUTOR

En el presente apartado, se pretende realizar un análisis coral de la obra de Fernán-Gómez conciliando elementos historiográficos, teóricos y prácticos.

La obra de Fernando Fernán-Gómez es la que realmente determina su categoría de autor, y por eso debemos indagar en las bases ideológicas de esta para preguntarnos sobre diversos aspectos como el contexto de recepción de la misma, los efectos que, a nivel consciente o inconsciente, produce un film en el espectador, las polémicas que se gestan alrededor de él y en el contexto socio histórico en el que se produce.

Para analizar su obra cinematográfica desde una perspectiva cualitativa y enfocada hacia el descubrimiento del contenido ideológico y político implícito en la misma, es necesario recurrir a los principios de construcción y funcionamiento de los filmes, que servirán como ejemplo de los planteamientos teóricos que después se propongan.

Tanto en la literatura, como en las artes plásticas y lógicamente en el cine, ha sido necesaria la construcción de ciertas categorías a las que se denominó *estilos*, para identificar las obras artísticas conforme a sus características, autores y rasgos históricos según el momento en el que se producían. Según las influencias de los centros, escuelas, movimientos, rasgos y personalidad de los creadores (marcas de la enunciación), sería entonces el estilo individual de cada producción, y esto se da claramente en el autor.

Como el cine es coetáneo a las vanguardias artísticas, se han utilizado algunas denominaciones estilísticas para hacer referencia a diversas tendencias y movimientos cinematográficos. De ahí que se hable de cine clásico, manierista, barroco, romántico o realista, estableciendo un paralelismo entre los ciclos culturales y las manifestaciones cinematográficas. También es posible escuchar referencias al cine *Impresionista, Futurista, Dadá, Surrealista, Constructivista, Pop, Underground, Expresionista, Nouvelle Vague, Neorrealista, Nuevo cine alemán y Simbolista*; siendo minoritario el cine *Experimental*, en el que tienen cabida las cuestiones más abstractas y la pretensión de objetividad. Entre esta última categoría podrían enmarcarse las obras del cine- *Rojo ruso* o C*ine Verdad francés*. La mayor parte de estas clasificaciones responden a un contexto geográfico e

histórico determinado, como ocurre por ejemplo, en el cine español denominado *cine de la transición democrática, comedia madrileña*, etc.

Como apuntamos en el primer capítulo, a partir de los años cincuenta y con la aparición de la revista francesa *Cahiers du Cinéma*, surgió una nueva concepción de estilo cinematográfico denominado cine de autor, que responde a un tipo de películas en las que es posible reconocer la importante influencia del pensamiento y estilo del director, aunque muchas veces a él se le otorga el mérito que logra establecer la fotografía y el montaje. En otras, se denota claramente que el realizador procede de otro campo, como puede ser el del video clip, la publicidad y el periodismo cultural. Este tipo de cine (Nouvelle Vague) implica que el protagonista final de la obra es el director y no sólo deja en el film las marcas de la enunciación como sucede en el resto de géneros, sino que él mismo es la enunciación. Esta nueva tendencia otorgó al cine francés, que luego se extendió al resto de Europa, un aie distinto de reescrituras fílmicas, nuevos rostros y frescura en la naciente mirada. El público recibió bien esta corriente porque renovaba la industria y se generó lo que se consideró la nueva ola de géneros versus autores.

En definitiva, los estilos y los géneros se ven enriquecidos con estas contaminaciones de áreas de trabajo que aplican sus propios recursos y valores..

A lo largo de la historia del cine, y por analogía con la literatura, puede observarse la permanencia de ciertas líneas temáticas y un tratamiento narrativo similar en la mayoría de las películas, porque las obras pertenecientes a un género determinado están caracterizadas por parecerse a un modelo anterior.

Sin embargo los géneros han demostrado flexibilidad para adaptarse estética e ideológicamente a la realidad sociocultural, especialmente en las dos últimas décadas, en las que se han constituido como un terreno aparte, y sus propios objetos de estudio, aunque su significado y alcance resulte, aún así, confuso.

El término *género*, según Rick Altman[1], puede referirse indistintamente a distinciones derivadas de múltiples diferencias entre textos, tipos de representación, relación con la realidad, paradigma del contenido, tipo de estilo y tipo histórico. No obstante, es clara la relación existente entre el género original y la imitación del mismo, por lo que una actitud recurrente de los teóricos de los géneros es asumir que los textos que poseen características similares, evocan análogas lecturas.

Por otra parte, es importante destacar la reflexión de Altman acerca de que "*es costumbre asumir que los productores, los lectores y los críticos comparten unos mismos intereses respecto a los géneros, y que los géneros sirven a esos intereses en una misma medida*[2]", dado que se ha dedicado poca atención a las expectativas del lector y a la reacción del público.

La aparición de los géneros tiene su origen en las películas realizadas en EEUU a partir de la década de los años treinta, y el hecho está vinculado a la política de las grandes productoras que realizaban films basándose en fórmulas de obras anteriores, por lo que comenzaron a delinearse convenciones y categorías, según el vestuario, la música, la temática, el empleo de ciertos esquemas narrativos y el tratamiento. Esta estandarización de la producción cinematográfica abarató los costos de realización y proporcionó al espectador unos códigos fácilmente reconocibles que propiciaban un consumo inmediato de los productos cinematográficos. Durante los años setenta la noción de género entró en crisis, sin embargo, se la sigue utilizando como esquema narrativo, aunque sea una abstracción criticada.

Si bien hablar de género es una costumbre necesaria en cine, porque propicia la generación de una imagen mental sobre la obra, y organiza la distribución, presentación y recepción de las películas, el alcance de su noción es inestable y sus fronteras muy difusas, por lo que muchas veces se reniega de su existencia como tal. No obstante, las películas forman parte de un género como las personas provienen de una familia, aunque en realidad, los criterios con los que se clasifica a una producción cinematográfica en un determinado género, se enmarca básicamente en el tema de la obra; de ahí que los

films relacionados con la policía y las ciudades serán *urbanos* y los situados en el oeste norteamericanos serán *westerns* y las obras que traten sobre las guerras mundiales, la guerra de Vietnam o la de Corea entre otras, serán películas *bélicas*. Las obras de ficción y acción son de los géneros más famosos, pero los límites entre ellos son frágiles y algunas otras denominaciones anglosajonas se refieren a géneros cuya existencia se origina en otros países que pueden reclamarse como propios, tal es el caso del *peplum* (cine de romanos).

No obstante, a pesar de que la perspectiva clásica considera que el género no tiene dimensión diacrónica (una postura estructural), las tendencias más modernas y románticas sostienen que esa pureza es ficticia y desaparece, dado que como las obras ya no se encuentran ligadas dentro de una totalidad por un orden, dejan de ser objetos de culto.

Desde esta perspectiva, resulta importante rescatar la reflexión del sociólogo alemán Walter Benjamín, quien reflexiona acerca del paso del valor de culto de una obra, al que adquiere con la exhibición de la misma. Esa transición del primer modo al segundo condiciona el proceso histórico y el valor de acogida de las obras de arte y por lo tanto el género[3].

Es poco sostenible, entonces, la idea de que el género surge con todos sus atributos inalterables a través de los años aunque definen una esencia y los diferentes estudiosos, críticos y a menudo historiadores no se pronunciaran sobre el tema. Al respecto, resulta útil pensar en el género como una categoría necesaria en ciertos momentos, para convertirse en el espacio común a los diversos intereses que intervienen en la historia cinematográfica.

Desde los años veinte casi todas las películas se consideraban melodramas o comedia, mientras que ya en los cuarenta aparecieron múltiples designaciones como comedia juvenil o fantasía cómica. En los setenta surgen nuevos tipos como la *Road Movie*, el *cine de catástrofes* o el *Big Coper*[4], como nuevas categorías que no implicaban para los críticos, la modificación de la identidad genérica de las producciones anteriores.

El género supone la existencia de un sistema de convenciones aceptados y compartidos por el espectador y ese horizonte de expectativas está determinado por un texto. Las inscripciones del género en el público son contemporáneas, pero dicho público participa en la construcción del concepto, de la misma manera en la que el género moldea a su público y despierta expectativas en él.

En términos generales, podemos afirmar, que para Fernando Fernán-Gómez, es importante que la película provoque un espacio de identificación, que tenga relación con la verdad, dado que si no se convertiría en una producción que no escapará de la fugacidad de la moda, y no podría tomarse como espacio de mitificación e ilusión como tampoco gozaría de plenitud simbólica, lo que no es más que la dimensión específica de lo mítico, lo que produce lo ficticio, lo alegórico...

El análisis es una herramienta de trabajo que resulta muy útil y necesaria, sobre todo en este caso, en el que pretendemos emplearlo para reconstruir un significado concreto de la autoría de Fernán-Gómez.

El sistema utilizado, consiste en examinar las diferentes películas, con el fin de describir sus particularidades y un comportamiento autoral. No se trata de desarmar el objeto de estudio, sino de integrar los conocimientos relativos a las partes y sus interrelaciones en la totalidad de la obra, así como las relaciones entre ésta y el contexto en el que se encuentra inmersa.

Este análisis nos obliga en cierto modo a la reflexión y a la revisión de toda su filmografía a niveles generales, desvinculándolo de cualquier concepto de crítica, así que simplemente nos centraremos en diferentes aspectos comunes a las películas, como temática, condiciones de creación y elementos que en general colaboren en mayor medida para la comprensión y contextualización de la autoría de Fernán-Gómez.

La descripción, no formativa pero sí explicativa, será la base fundamental del análisis y para ilustrar esta idea es pertinente recurrir a lo que Jacques Aumont[5], tras años

de dedicación al estudio semiótico y análisis de films, señala acerca de que "el análisis y la teoría comparten de hecho las siguientes características:

- Uno y otra parten de lo fílmico, pero también terminan a menudo constituyendo una reflexión más amplia sobre el fenómeno cinematográfico.
- Uno y otra mantienen una ambigua relación con la estética, relación que casi siempre se niega o inhibe, aunque aparece sistemáticamente en la elección del objeto.
- Uno y otra, en fin, han encontrado actualmente su sitio en la institución educativa, y más concretamente en las universidades e instituto de investigación.

Ciertamente no existe, a pesar de lo que se ha dicho en muchas ocasiones, un método universal para el análisis de una película[6], (y mucho menos de una filmografía completa), por eso considero necesario construir un modelo específico, que será útil sobre todo para establecer una estructura adaptable a nivel general a nivel teórico

Evidentemente, el análisis de la obra de Fernán-Gómez puede ser una fuente inagotable, y se podrán siempre realizar nuevas lecturas y precisar matices sobre diferentes miradas. Sin embargo, consideramos que, en el caso de esta tesis, es importante reunir todo el material que sea posible en torno a su filmografía, para no redundar en temáticas ya indagadas.

Se podría afirmar que el estudio de todas estas películas está muy relacionado con la interpretación personal, y aunque muchos teóricos desacrediten este concepto por la supuesta excesiva subjetividad, a la hora de realizar un buen análisis, la interpretación juega un papel sumamente importante como motor imaginativo; por supuesto dentro de un marco académico y en el que los datos sean fácilmente verificables con la documentación aportada

Como se ha indicado, no resulta interesante el análisis fundamentado en la visión de cada una de las películas por separado, ya que lo que se pretende es dar una visión del autor de manera más completa, así que a pesar del repetido visionado cada una de ellas, no

resulta necesario someter al filme mediante juicios o adjetivaciones sin fundamento, sino confrontarlo a partir de la razón, asimilarlo y descomponerlo racionalmente sin perder su sentido general como obra cinematográfica.

Para hacer esto, disponemos de innumerables recursos y métodos, que van desde la descripción, al análisis, todos ellos tendientes a posibilitar una comunicación entre el público y la obra, o el autor como en este caso.

Este análisis obliga en cierto modo a la reflexión y a la revisión de toda su filmografía a niveles generales, desvinculándolo de cualquier concepto de crítica, así que simplemente este estudio se centra en diferentes aspectos comunes a las películas, como temática, condiciones de creación y elementos que en general colaboren en mayor medida para la comprensión y contextualización de la autoría de Fernán-Gómez.

Existen varios modelos de análisis, entre los que podemos destacar: el análisis descriptivo, el análisis textual y el análisis temático[7].

El *análisis descriptivo*, normalmente se utiliza para colaborar con el recuerdo de determinados asuntos del film, como por ejemplo, algunas características de las imágenes, sonidos, narraciones y puestas en escena que en él aparecen. Es una técnica muy utilizada que permite analizar datos concretos que ayudan a organizar un contexto determinado, en el que luego se definirá el eje temático. Actualmente se la relaciona con las fases del guión, es decir, que tienen la capacidad de dividir la acción en episodios, escenas y por último en planos numerados, señalando las indicaciones técnicas, expresivas y escenográficas que son necesarias para una correcta toma. Este tipo de instrumento es utilizado cuando se llevan a cabo estudios cuantitativos y comparativos, pero resulta demasiado extenso y exhaustivo en cuanto a volumen de información, y a la vez puede resultar incompleto, si de una investigación cualitativa se trata como en este caso.

El *análisis textual* es otro tipo de análisis que sobre todo presta mucha de su atención a cómo funciona el film como texto y al método que usado para su exposición.

Sin embargo a este modelo se le presentan una serie de conflictos, como por ejemplo que su aptitud se cierra sólo al cine narrativo, y al cine experimental, y aunque en nuestro caso no debería ser un impedimento, a mi modo de ver se aleja demasiado del contexto de producción y recepción de la propia obra, por lo tanto el film se ve reducido solamente al sistema textual.

Por su parte, el *análisis temático*, es uno de los más completos, dado que incluye el contenido íntegro y el argumento de la película, que es el que enriquece el debate sobre el film y a través del cual surgen muchas apreciaciones que luego son recogidas por los críticos. En tanto que tan importante es el contenido, como la forma a través de la cual se expresa y nunca es el producto final sino que utiliza para construir un resultado.

En definitiva, entre la gran cantidad de tipos de análisis el que dedica espacio a la imagen y el sonido, constituye el último modelo de la lista de los más conocidos y utilizados. En este tipo de estudio se llevan a cabo búsquedas de relación y analogía entre cada una de las películas de Fernán-Gómez en todas sus etapas, para establecer sus puntos en común, por lo que debe manifestar un cierto grado de apertura a la posible inclusión de otros elementos y factores a posteriori -que no hayan sido advertidos anteriormente-. El método utilizado debe mostrar cierta sistematicidad y rigurosidad en el establecimiento de fuertes lazos entre dichos elementos, y en general, ninguno de estos métodos por separado son suficientemente completos para poder demostrar la autoría del director, así que se utilizarán diversos paradigmas, para hacer del conjunto de películas algo más inteligible y lógico y lograr determinar los elementos que lo constituyen y valorar sus funciones (éticas, estéticas, políticas, sociales, morales...). Por ello es necesario relacionar la lectura que se hace de cada una de las películas con otros valores, como la experiencia, el conocimiento y el horizonte cultural del autor. Y consecuentemente con eso, ubicar el filme dentro de un proceso de evolución de las formas artísticas del director.

Se considera, por tanto, importante que la descripción y el análisis temático serán claves para crear un nuevo modelo de estudio al que se podría denominar: ***análisis contrastado***, en el que se vuelquen todos los aspectos necesarios para ubicar cada película a medio camino entre el autor, y el aparato estético, político, social y personal.

Este *análisis contrastado*, se dividirá en dos partes; por un lado, un repaso general por toda la filmografía del autor como director, cuyo primer apartado se centrará sobre todo en la atención particular a cada una de las películas con la creación de una ficha técnica común, entendida como un documento oficial que nos proporcione información sobre las características de cada una de ellas y que se presenta en los anexos, y un repaso argumental de la misma y aspectos históricos y técnicos que puedan ir relacionadas con la misma.

La segunda parte del análisis, será un estudio más detallado de aspectos comunes a todas ellas como son: el equipo técnico, los personajes, y en general los elementos temáticos comunes en cada una de ellas, que se presentará en el siguiente capítulo.

Dentro de la filmografía del autor, encontramos cuatro tipos de películas

- Adaptaciones de obras literarias con guión compartido.
- Adaptaciones de obras literarias con guión propio.
- Películas con argumento de otro autor.
- Películas con argumento propio.

Dentro del primer apartado y prácticamente desde el inicio de su carrera como director, son numerosos los casos en los que Fernán-Gómez basa el argumento de la película en alguna obra literaria o teatral (con guión propio o no).

Esta idea se confirma repasando su filmografía. ***Manicomio,*** su primera película, está basada en los cuentos de Edgar Allan Poe[8], Ramón Gómez de la Serna[9], Aleksander Ivanovich Kuprin[10] y Leonid Andreiev[11]. La tercera ***El malvado Carabel*** toma su nombre y argumento de la novela homónima de Wenceslao

Fernández Flores; la trama de ***Solo para hombres*** es la de la comedia *Sublime decisión* de Miguel Mihura, de entre cuyas obras eligió también ***Ninette y un señor de Murcia***; ***La venganza de don Mendo*** corresponde a una obra de Pedro Muñoz Seca; ***El mundo sigue*** a la novela del mismo nombre de Juan Antonio de Zunzunegui; ***Los Palomos*** y ***Cómo casarse en siete días*** realizadas base a dos comedias de Alfonso Paso, ***Mayores con reparos***, basada en la obra homónima de Juan José Alonso Millán; ***Mi hija Hildegart*** con el argumento de *Aurora de sangre* de Eduardo de Guzmán, ***El mar y el tiempo*** basada en una novela escrita por el mismo Fernán-Gómez de igual título[12] y ***El Lázaro de Tormes***, replicando al clásico anónimo *El Lazarillo de Tormes.*

En el apartado de películas con guión propio, hay que destacar que del total de películas dirigidas por él, hay nueve cuyo guión realiza en solitario y once en colaboración, por lo que podemos decir que es guionista de prácticamente toda su filmogHaciendo un análisis exhaustivo de cada uno de sus guiones, podemos decir que el autor respeta todas las leyes del guión; ya que lleva la historia a un desenlace y resuelve todos los elementos que pone en juego y respeta la coherencia de los personajes.

Además, en todas sus películas establece una línea dramática continuada, aunque no vaya forzosamente en el sentido clásico de la progresión

Han sido varios los guionistas que han trabajado con él[13], pero entre ellos los que han repetido en más ocasiones son Pedro Beltrán, Manuel Pilares y Manuel Suárez.

Descrito por el propio Fernán-Gómez como *"un bohemio[14] equivocado, que vive la bohemia cuando la bohemia ya no existe",* Pedro Beltrán[15] es el guionista de tres de las películas de Fernán- Gómez Como único guionista realizó *El extraño viaje,* y *Mambrú se fue a la Guerra,* y como coguionista con Fernando realizó el guión de *¡Bruja, más que bruja!.*

Por su parte Manuel Pilares fue coguionista junto al director en dos de sus películas más conocidas de los años 50, *La vida por delante* y *La vida alrededor.*[16]*;* por último Manuel Suárez – Caso, que trabajó junto a Fernando Fernán-Gómez en la película *El mensaje* y *El malvado Carabel.*

### 4.1. Adaptaciones de obras literarias con guión compartido

En este apartado encontramos cuatro películas: *Manicomio* junto a Francisco Tomás Comes, *El malvado Carabel* con Manuel Suárez Caso, *Ninette y un señor de Murcia* con José María Otero y *Mi hija Hildegart* con Rafael Azcona que colaboró sobre todo en los diálogos

***Manicomio***




Será en el año 1953[17] cuando Fernando Fernán-Gómez con la ayuda de Luis María Delgado como codirector realice su primera película, Manicomio.

El nacimiento de Manicomio surge con el concurso anual de guiones del Sindicato del Espectáculo, cuyo premio ayudaría a la producción del mismo. Junto a su amigo Francisco Tomás Comes, seleccionaron unos cuentos que tenían como denominador común el tema de la locura[18], *El Sistema del Doctor Tarr y el Profesor Fethe*"[19] de Edgar Allan Poe, *La Mona de Imitación*, de Ramón Gómez de la Serna[20], *Una Equivocación* de Aleksandre Icanovich Kuprin, y *El Médico Loco* de Leonid Andreiev[21].

El guión no resulto premiado, pero una pelicula que había de dirigir Luis Maria Delgado, *Aeropuerto*[22] se pospuso, y como estaban construidos algunos decorados en los estudios Roptence[23] rodaron en ellos[24]. En un principio se hizo una división del trabajo, Luis Maria Delgado se ocuparia de la parte técnica y Fernándo Fernán-Gómez de los actores, pero al final dirigieron a la par[25].

Según palabras del propio Fernán-Gómez esta sería posible gracias a la colaboración de Cayetano Torregrosa, técnicos y actores. Añade además que como el cine español acababa de salir de una crisis y ya había entrado en otra, hubo grandes figuras dispuestas a colaborar en míseras condiciones como Antonio Vico, Jose María Lado, Elvira Quintillá, Carlos Díaz de Mendoza, Vicente Parra, Aurora de Alba…

La conclusión final de Manicomio supuso a Fernando Fernán-Gómez lo que el quería, *"Ir aprendiendo las elementalidades de este oficio por medio de la práctica.."; y* económicamente nada, pues no se gano ni se perdió[26].

La película de Manicomio comenzó a esbozarse ya desde el principio como una deformación de la realidad. Los créditos aparecen sacudidos sobre un fondo *gaudiano* de formas ovaladas y, junto al título de la película, ya nos adelantan de algún modo que el film está tratado de forma cómica.

Su argumento se centra en Carlos (un jovencísimo Fernán-Gómez) que va a visitar a su novia Juana al manicomio donde trabaja[27]en coche. El autor se toma la licencia entonces permitida por el teatro de hablarnos directamente y decirnos: *"Antes de que termine el viaje quiero ponerles en antecedentes*" e incluso nos hace cómplices del desacuerdo de sus padres con la relación que mantiene con Juana, y nos muestra una foto dedicada de su prima Mariluz.

*Manicomio* servirá de excusa al director para contar tres historias que en si mismas forman secuencias cerradas. El primer relato correspondería a *La Mona de Imitación* de Ramón Gómez de la Serna[28], en el que un marido mata a su esposa y cuando es apresado, el único motivo que puede exponer es que su mujer le hacia burla y por eso la mató;

La segunda historia se centra en la dificultad existente para reconocer la locura de la cordura. El relato esta relacionado directamente con la novela *Una Equivocación* de Aleksandre Icanovich Kuprin y narra la desagradable experiencia de una pareja de novios que su viaje de novios en tren, y para no ser molestados e ir solos en el vagón,

decide hacerse pasar por loca. Tras una parada en mitad de la noche, el novio bajará a comprar tabaco y perderá el tren, dejando sola a su mujer. A la mañana siguiente cuando esta despierta, el revisor del tren la vigila estrechamente. Sin nadie que pueda defenderla es llevada al manicomio más cercano donde es interrogada por un grupo de extraños doctores que se diagnostican la locura de Amanda por medio de absurdas preguntas como 9x7 o los meses del año al revés. Insólitamente la protagonista no responderá a ninguna de las dos preguntas y será internada.

La tercera secuencia está basada en el relato de *El Médico Loco* de Leonid Andreiev, tambien se centra en el conflicto que se genera para intentar la sutil línea que separa la cordura de la locura. De nuevo Fernán-Gómez utiliza el recurso de poner al narrador de la misma como el personaje principal de la historia. Un médico enamorado de su colaboradora comienza a tramar un plan con el que teóricamente ganará el amor de esta y olvidará a su pretendiente. El ridículo plan del profesor es que se enamoren y que Eugenia sea infeliz con él por ser un mal estudiante y así poder estar él cuando su relación se venga abajo. El plan del profesor comienza a surtir efecto y la pareja se enamora, pero no todo es como espera el doctor pues estos se aman tanto que se casan.

Esta última historia, desencadenará la revolución de todos los personajes del manicomio, incluso el presunto director empezará a *perder los papeles* cuando le ofrezca una ternera completa a Carlos o cuando le ofrezca *conejo al gato.* Carlos se dará cuenta que que en realidad todos estaban locos.

El espacio opresivo que existe en el manicomio nos remiten directamente al cine expresionista alemán sobre todo a la película de Robert Wiene realizada en 1919 *Das Kabinett des Doktor Caligari (El Gabinete del Dr. Caligari).* La escalera que proyecta una sombra diagonal, las líneas entrelazadas en las ventanas, la decoración saturada de cuadros torcidos y por supuesto un juego de luces y sombras que realzan aún más las caras desencajadas de algunos personajes, hacen que la estancia de Carlos durante un corto espacio de tiempo, se nos haga eterna a la vez que angustiosa, y el tiempo dramático de la misma aumente.

Manicomio se estreno el 9 de Marzo de 1953 en Madrid en el Palacio de la Música en función benéfica[29] gracias a la ayuda de Eduardo Haro Tecglen y el 25 de Enero de 1954 en Madrid en los cines, Panorama, Progreso, Proyecciones y Tivoli[30].

Fernán-Gómez escribe en *El Tiempo Amarillo* que la película no interesó ni al público ni a la crítica, y que tal fracaso viene dado por su raíz literaria y su exceso de literatura. Según el director el público estaba de espaldas a un cine intelectualizado y tampoco la crítica se mostraba normalmente a favor de estilos considerados poco cinematográficos.









### *El malvado Carabel*




En 1956 Fernando Fernán-Gómez reanuda la dirección con la realización de *El malvado Carabel* (obra basada en una novela de Wenceslao Fernández Flórez, y de la cual ya había una versión cinematográfica anterior[31]).

El tono cotidiano de la obra del escritor, hizo que el director viera enseguida las posibilidades de la novela, en la que un hombre de la calle tenía que afrontar la vida diária de un modo peculiar; como obra cinematográfica; enseguida se identificó con el personaje de Amaro[32], y se dejó llevar por la tendencia del momento de adaptar la novela aunque con ciertas diferencias al resto de adaptaciones que anteriormente se habían realizado.

Por primera vez, a Fernando Fernán-Gómez, y tras el rotundo fracaso[33] de *"El mensaje"*,un productor llamado Eduardo Manzanos le confía la dirección de una película. Este productor (y a pesar de que pide también una aportación del propio Fernán-Gómez), hace que su condición como realizador comience en cierto modo a ser reconocida[34]. Esta adaptación[35] resultaría la segunda versión cinematográfica del texto del escritor Fernández Flórez[36] debido a que en 1935 Edgar Neville[37] había rodado un largometraje con Antonio Vico y Antoñita Colomé como protagonistas[38].

La historia está basada en un personaje llamado Amaro Carabel, que a pesar de ser una persona cordial y afable se empeña en practicar el mal en contra de su propia naturaleza, porque según él, la única forma de triunfar es a través del engaño y la maldad. Será ya en el argumento donde la película de Fernán-Gómez comience a cambiar con

respecto al libro de Wenceslao y la película de Edgar Neville pues en estas dos, Amaro Carabel es empleado de una banca y en la de Fernando Fernán-Gómez, trabaja en una inmobiliaria (más exactamente en la de Giner y Bofarull)[39]

Los cambios, quizás se hicieron para suavizar un poco la crítica social de la novela, eliminando por ejemplo a un policía llamado Ginesta y el capítulo en el que ciertos jueces y autoridades del orden público desaconsejan con cierta insolencia a Germana la denuncia de un intento de violación de que ha sido víctima[40].






Como conclusión debemos destacar que la película fue aceptada por el público en general[41] y que Fernando Fernán-Gómez se iba superando dentro del ámbito de la realización[42]. Su crítica social, suavizada por el estilo, por la acción y por su tratamiento bromista hace que se elimine el patetismo dramático de la historia tomada en serio.

Con *El malvado Carabel,* el director va sentando las bases de lo que más tarde será su particular forma de ver el cine.

Con fecha de autorización de 2 de diciembre de 1955 la película se estrenó el 15 de octubre de 1956 *en Madrid* en los cines Actualidades y Beatriz[43], con poquísima acogida en su momento.

### *Ninette y un señor de Murcia*




Realizada en 1965 con un guión de José María Otero y el propio Fernán-Gómez[44], la película está basada de nuevo en una obra homónima[45] de Miguel Mihura[46]. Con la producción de Eduardo de la Fuente Vázquez, la película fue rodada en Murcia y París en blanco y negro, y tiene una duración de unos 105 minutos.

En *Ninette y un señor de Murcia*, una de las mejores obras de su autor, se analiza tiernamente en tono de comedia, tanto el exilio republicano como la represión sexual de la época, y sobre todo el amor, ese amor que él mismo hubiera deseado representado en una mujer, *Ninette*, un ideal que Mihura buscó permanentemente y que no encontró. Una mujer liberal, sensual, que le ofreciera su amor con naturalidad y con el pleno convencimiento de que esta oferta era para el hombre que ella había elegido.

El argumento, narra la aventura de Andrés, un señor soltero murciano que dirige una librería con artículos religiosos y cuya vida es demasiado puritana. Tras recibir una herencia decide irse dos semanas a París de vacaciones, visitarlo y salir de su apagada y grisácea existencia para tener alguna aventura con diversas jóvenes parisinas; para ello contará con un contacto en la capital francesa, su amigo Armando. Pero sus deseos se truncaran pues a pesar de haberle pedido que le buscara un *hotelito* con el fin de pasar más desapercibido, éste le alquila una habitación en una casa de huéspedes y le organiza unos planes que no le interesan.

Así que el protagonista no solo no conoce París, sino que las múltiples aventuras femeninas que desea e imagina se harán realidad solamente con una jovencita de la que

se enamora, y sin poder contarlo a nadie, ni en París ni en el casino de su ciudad. Andrés, regresa a Murcia sin haber salido en todo su "tiempo de aventuras", de un pisito modesto, de trabajadores emigrantes españoles, para casarse e iniciar la aventura matrimonial, con suegros incluidos[47] y comprendiendo que todo lo que había oído de la Ciudad de la Luz era solamente publicidad.

Fernán-Gómez dominador del oficio y bastante sobrio en la puesta en escena, muestra con una gran carga crítica la sociedad del momento, y de manera bien resguardada en este guión, acomodado a la censura existente, la España que pide a gritos una reconciliación. Los tópicos como intento de muestra de la realidad del momento son obvios: los refugiados políticos en Francia, la extranjera (en este caso la francesa) como objeto de deseo, los temores de tipo sexual y los provincianos que van a París para desinhibirse.



El film cuenta con un gran tono de humor en todo metraje y con escenas realmente jocosas ayudadas por las interpretaciones de sus protagonistas. Junto a Fernán-Gómez como actor principal, encontramos a una fabulosa Ninette interpretada por Rosenda Monteros y a unos extraordinarios Alfredo Landa y Aurora Redondo.

La crítica en su momento fue bastante favorable[48]; incluso el propio Mihura que había rechazado su anterior película *Sólo para hombres* por no adaptarse como él había imaginado al guión, en esta ocasión no puso inconvenientes ni antes ni después de su rodaje[49].

Ramón Freixas resume las características de estos films de Fernán-Gómez y las hace extensibles al resto de las producciones cinematográficas del momento:

> *"De Ninette y un Señor de Murcia a Cómo casarse en siete días, la mojigatería, el reaccionarismo, el triunfo de la moral de las apariencias sobre los íntimos y reprimidos deseos de los personajes que deben plegarse a ella, la condena de lo foráneo como perturbador y pecaminoso, la vuelta al redil del elemento pretendidamente libertino, la asunción de las esencias patrias, el conformismo de ceder a las presiones (acceder, cuando no buscar afanosamente el matrimonio como única solución) etc., reaparecen inevitablemente en todas las ficciones. La convención y el conformismo imperan por doquier. El acatamiento de los pilares morales y éticos (al menos aparente y superficialmente) es incuestionable[50]".*

El largometraje contó con un total de 783.196 espectadores y una recaudación total de 76.112,83 €[51]. Con fecha de autorización de 29 de Octubre de 1965, la película se estrenó el 4 de noviembre en Sevilla en el cine Rialto, el 17 de Enero de 1966 en Madrid[52] en los cines Gayarre, Palace, Pompeya, Rosales y Tívoli, y el 17 de Junio de 1966 en Barcelona en el cine Astoria (y otro cine no localizado[53]).

### *Mi hija Hildegart*




En 1977, el director realizará una nueva película, *Mi hija Hildegart*, una obra basada en el libro "Aurora de Sangre[54]" de Eduardo de Guzmán[55], que a su vez está basado en una historia real.

La película comienza con la visión de el álbum de fotos de Aurora, seguida de varias imágenes en blanco y negro de una barraca de feria llamada Pim, Pam, Pum, París en la que unas mujeres en ropa interior tumbadas en unas camas, esperan que mediante el lanzamiento de pelotas, unos hombres las hagan caer.

Seguirá una nota del director explicando el motivo del film:

> *"Durante los primeros días del mes de mayo de 1934 tuvo lugar ante los tribunales de Justicia de Madrid, la vista de la causa de Doña Aurora Rodríguez Carballeira. Los hechos que se narran en esta película se refieren a dicho proceso y a las circunstancias que lo precedieron".*

El argumento se basa en la historia que en su momento centró la atención de buena parte de la opinión española de tiempos de la Segunda República, La *niña prodigio* Hildegart, auténtica obra y plan de su madre Aurora Rodríguez.

El personaje de Aurora es interpretado por Amparo Soler Leal[56] que como mujer que odiaba a los hombres, eligió basándose en la eugenesia[57] a un capellán de la Marina Mercante por ser un hombre sano para concebir a su hija, que sería Hildegart[58], pionera de la revolución sexual en España y defensora de los derechos de la mujer. Ambas acabaron trágicamente: Hildegart asesinada por su madre mientras dormía; Aurora en la cárcel primero y finalmente en un sanatorio psiquiátrico cerca de Madrid en los años 50[59]. El

final del director propone a una desaparecida Aurora tras su liberación al igual que todos los presos de Madrid tres años más tarde.

Fernán-Gómez retrata con gran realismo la actividad política de Hildegart y como la relación entre madre e hija va haciéndose cada vez más tormentosa. Aurora va desarrollando pensamientos y comportamientos obsesivos[60]; cree en una conspiración internacional (de Inglaterra, Orson Welles…) que busca arrebatarle la obra de su vida: su hija. Todo esto la lleva, en 1933, a decidir fríamente el *"destruir su obra"* antes de perderla o que ésta se aparte de su creadora. Una mañana, Aurora descarga varios tiros[61] sobre el cuerpo de una Hildegart en pleno sueño. Dispara sin perder la serenidad en los puntos que había previsto, de acuerdo con un plan preconcebido, buscando la eficacia, evitar el dolor y hasta el producir el menor daño estético posible y se dirige a su abogado J. Botella Asensi.

El drama ambientado en el Madrid de 1933[62], cuenta con guión y diálogos de Rafael Azcona y el propio Fernando Fernán-Gómez[63]. Valentín Panero Sanz fue el director de producción y Luis Sanz y Alfredo Matas productores ejecutivos.

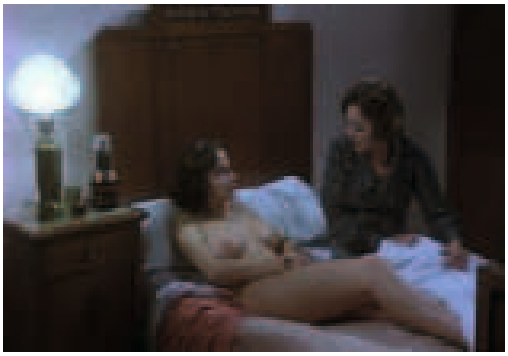
Hay que resaltar varios aspectos del film entre los que destacamos ante todo la estructura del guión presentada por Fernán-Gómez mediante su ya conocido sistema narrativo de *flash – backs*[64] acabando en una segunda parte que relata todo un proceso judicial[65].

De nuevo el director utiliza este recurso (esta vez en blanco y negro para los recuerdos más antiguos y en color para los más cercanos) como si fuesen el relato del propio Eduardo de Guzmán a una chica de un club de alterne y los recuerdos de Aurora.

Los recuerdos de Eduardo de Guzmán vienen a su mente repentinamente al escuchar dos tiros en el bar[66], enlazando con la calle Galileo donde vivía Hildegart y donde podemos oír otros tantos.

Esta construcción y exactitud con el libro de Eduardo de Guzmán es tachada por M. Arroita – Jáuregui en el periódico Arriba el 29 de septiembre de 1977 en el artículo titulado *Un tema histórico,* como *"una obra política partidista con gran desequilibrio entre dramatismo y humor en el tratamiento del tema – que junto con una labor bastante rutinaria de Fernando Fernán-Gómez en cuanto director, malogran lo que podría haber sido un gran tema, con el respaldo de su carácter real y el misterio final que lo rodea…El guión no solamente no aclara la personalidad de la protagonista, sino que parece intentar continuamente su definición y su indefinición a la vez. Con lo cual, en definitiva, la película viene a quedar reducida a términos exclusivamente judiciales, convirtiéndola en una especie de "El Pecado de Mary Dugan[67]" o de "La Mujer X[68]" para citar dos melodramas famosos en la época en que transcurre la acción".*



Por otra parte debemos subrayar los planos en blanco y negro granulados de Aurora observando a su padre aconsejando a una mujer que aguante al lado de su marido y que no se separe si no quiere perder a su hija, o de la hermana de Aurora en pleno coito y siendo espiada por esta y cómo el cura de la Marina Mercante engendra a Hildegart rezando como si de sueños que presentan la existencia de Aurora Rodríguez se tratasen[69].

Otro de los aspectos a destacar son por supuesto la violenta secuencia en la que Aurora escribe cuatro veces su nombre sobre el cuerpo desnudo de su hija en el cuarto de baño para por la noche comprobar si su hija se acuesta con el joven abogado Villena y después de todo su esfuerzo resulta que *"es una perdida"* y la parte del juicio en la

que vemos constantes zooms sobre la cara de Aurora para intentar dramatizar aún más la escena.

En el juicio Fernán-Gómez juega de nuevo con el recurso del doble recuerdo como ya hiciera en *La vida por delante* con la escena del accidente de la camioneta. Y es que Aurora, relata con toda objetividad como fue a la cama donde se encontraba su hija, se acercó a ella pero no pudo dispararle; comenta que Hildegart en ese momento se despierta y amenazante le dice que si no la mata esa noche, al día siguiente se irá a Londres sin que ella pueda hacer nada a pesar de ser menor de edad. Pero, de repente, Aurora cambia el relato[70], y vemos la misma situación pero esta vez Hildegart le pide a su madre por favor, que si en realidad piensa que está traicionando los ideales por los que ha luchado siempre que la mate esa misma noche, porque si no, ella no tendrá fuerza para rehusar marcharse a Londres junto a Villena.





Como conclusión del juicio destacamos el recurso que utiliza de nuevo el director de dirigirse al público en boca del fiscal y del abogado defensor como si se estuvieran dirigiendo al jurado popular (instaurado en los juicios junto a la República) y haciéndonos la pregunta de si todo lo acontecido no es en realidad culpa de la sociedad[71].

El film finaliza con un cansado Eduardo de Guzmán que tras terminar su historia mira a las cuatro chicas del tugurio, arruga su periódico y se lo tira a una de ellas[72]. Con una duración de 109 minutos, la película tiene como fecha de autorización el 28 de julio de 1977 y se estrenó en Madrid en el cine Proyecciones el 19 de Septiembre de 1977.

El film contó en un principio con una buena crítica[73] que se reflejó en el número de espectadores que fueron a verla; un total de 1.169.543, y una recaudación de 730.466,06 €.

> *"Es la única de mis películas que ha tenido un claro éxito de público y económico, pero me parece que es mi fracaso más grande y evidente. Primero porque inmediatamente después a nadie se le ha ocurrido llamarme para hacer otra[74]"*

Y es que una vez terminada la película Fernán-Gómez hablaba de cómo mejor se podía definir esa película era como existencialista, donde lo fundamental era un sentimiento de angustia y en la que se podía percibir no la tragedia de la revolución, sino el desencanto o – más bien – la ansiedad nacida del fracaso de la revolución… *"Yo lo que he intentado es llevar al espectador a esta angustia que existía entre esas mujeres (Hildegart y su madre), angustia que yo no creo que se diera por una oposición entre ellas, sino por oposición entre su pensamiento y el pensamiento de la sociedad, que ya debía haber estado superado"*[75]





Aun así, es interesante ver las reacciones posteriores desde el punto de vista que da el paso del tiempo cuando Carlos Balagué en voz alta piensa y se pregunta:

*"Hubiera sido interesante comprobar que 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 menor 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 Frankestein cultural que se revela contra su dueño".*

### 4.2. Adaptaciones de obras literarias con guión propio

Entre estas adaptaciones encontramos: *Solo para hombres, La venganza de don Mendo, El mundo sigue, Los Palomos, Mayores con reparos, Como casarse en siete días, El mar y el tiempo* y *El Lázaro de Tormes.*

***Solo para hombres***




1960 sería el año en que el autor dirigiera *Solo para hombres*, basada en la comedia *Sublime decisión*[76] de Miguel Mihura[77]. Resulta al menos anecdótico el contraste que se produce con Carlos Saura, que en ese año dirige *Los golfos*[78], una película ambientada en el Madrid de los años sesenta que retoma en cierto modo varios elementos del cine neorrealista italiano, pero donde se comienzan a ver tintes del cine europeo más cercanos a la *Nouvelle Vague*.

El film, que cuenta con el guión del propio autor[79] y con la producción de Ágata Films y José Luis Dibildos[80] como productor ejecutivo[81], tiene un metraje de una hora y veinticinco minutos y es en blanco y negro[82].

El argumento en tono de comedia, narra el gran escándalo que protagonizó una joven (Analía Gadé en el papel de Florita Sandoval[83]) a finales del siglo XIX, al pasar a prestar servicios en un ministerio. Los cimientos de la España machista del momento se tambalean cuando muy pronto se revela más eficiente que la mayoría del personal masculino que trabaja en el organismo de gobierno, provocando enseguida reacciones de

envidia, y en algún caso (como el de Pablo Meléndez interpretado por Fernando Fernán-Gómez), admiración[84].

De un modo u otro, el director vuelve a retomar un tema que incluso hoy es actualidad, ya que la discriminación de la mujer en el mundo laboral sigue existiendo[85].

> *"El relato de Solo para hombres gira de forma casi monotemática en torno a la rebeldía de Florita – interpretada de nuevo por Analía Gadé, en la que ya es la séptima colaboración continuada con el actor delante de la cámara contra las costumbres galantes, los patrones morales y los esquemas patriarcales de la sociedad madrileña decimonónica. Está salpicado de anotaciones críticas sobre la ineficacia, la desidia y el burocratismo de la administración pública y se cierra, de manera más conservadora y conformista que la obra original, dejando de nuevo las cosas en su sitio, es decir, con Florita en excedencia esperando un hijo y con su novio Pablo ahora convertido en marido, trabajando para mantener la casa"*[86].

El tema del film, es decir, las relaciones entre hombres y mujeres (sentimentales y laborales) en la España decimonónica está analizado desde un punto de vista satírico, pero adquiere un carácter diferente desde el momento que el autor antepone el dinero y la posición social como elementos imprescindibles para la felicidad de las personas.

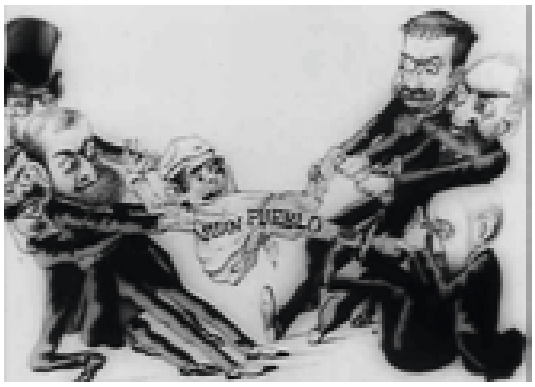
Tras la lectura del libro de Miguel Mihura y el posterior visionado de la película, se observa que la diferencia existente entre ambos no es tan apreciable como se quejaba el autor de *Sublime Decisión*; aunque sí hay que considerar algunos cambios que atienden sobre todo a las diferencias existentes entre los recursos narrativos del cine y del teatro.

Fernando Fernán-Gómez utiliza de nuevo en este film la forma teatral del narrador que se dirige al público para explicar la situación en la que se va a desarrollar la película.

Un nuevo recurso, será la inclusión de caricaturas[87] para realizar la sátira del sistema parlamentario existente y de los sucesivos turnos entre los diferentes partidos.

> *"...sino que se alimenta de un trabajo explícito sobre estampas, imágenes e incluso caricaturas de la época: no sólo en la proliferación de escenarios callejeros del Madrid castizo (y del paisaje humano que lo puebla), sino también en la propia definición y pintura de los tipos (claramente zarzuelesca) así como en el diseño de los decorados, que firma Santiago Ontañón bajo la orientación explícita de Fernán-Gómez sobre el particular"*[88].

La inserción de la mujer en el Ministerio de Fomento es incomprensible para el Madrid de esa época; toda la sociedad está pendiente de ella; sin embargo Fernán-Gómez nos muestra la caricatura de una reina liderando una reunión de hombres; posiblemente la Reina María Cristina.










*Solo para hombres* resulto ser para Fernán-Gómez una buena película como explica a Enrique Brasó:

> *"No he vuelto a verla, como casi ninguna de mis películas. Cuando la vi, yo solo en la sala de proyección, me gustó mucho. Veía defectos, pero, sobre todo, de los que creo que ve siempre el director, que casi nunca son los defectos de fondo sino que tal plano no está bien rodado, o que el maquillaje en tal actor no es el adecuado. Pero en general me gustó y fui al estreno de la película con bastante ilusión. La impresión que saqué del estreno es que no le había gustado a nadie."*.

Se autorizó la proyección el 8 de septiembre de 1960[89], y fue estrenada en Madrid en los cines Pompeya, Gayarre y Palace el 27 de Octubre de ese mismo año. Acudieron a ver la película un total de 1515 espectadores y obtuvo una recaudación de 793,46 €[90] , obteniendo una pobre[91] aceptación[92] por parte de la crítica[93] y del propio Mihura[94]. Obtuvo los siguientes premios: Premios: SNE (1960): Cuarto premio Mejor Película. CEC (1960) Mejor Guión[95].





### *La venganza de don Mendo*




*La venganza de don Mendo* es una genial adaptación de Fernando Fernán - Gómez de la obra homónima[96] de Pedro Muñoz Seca[97]. Con esta película vemos un nuevo encargo en la producción cinematográfica del director por parte de los productores de la misma, José Luis González y Fernando Carballo[98].

Los productores en un primer momento pensaron en el proyecto como una representación teatral, en un escenario, en blanco y negro y en pocos días[99], pensando que de este modo resultaría económico y el negocio sería con toda seguridad rentable[100].

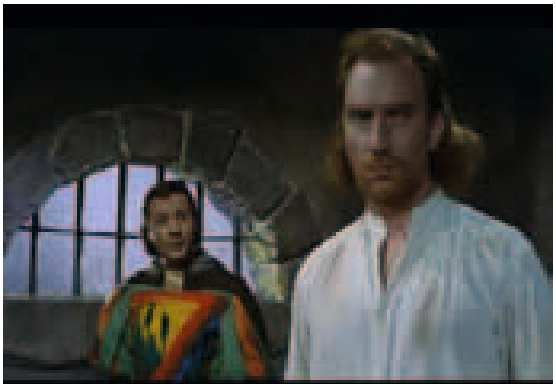
Pero aquel proyecto era algo muy distinto de lo que al final se hizo, pues como afirmó el autor: *..."a mí no me divertía nada La venganza de don Mendo en blanco y negro, que lo que me gustaba era jugar con los colorines, y que, además rodarlo en cuatro días no es que no me gustara, sino que no sabía"*[101].

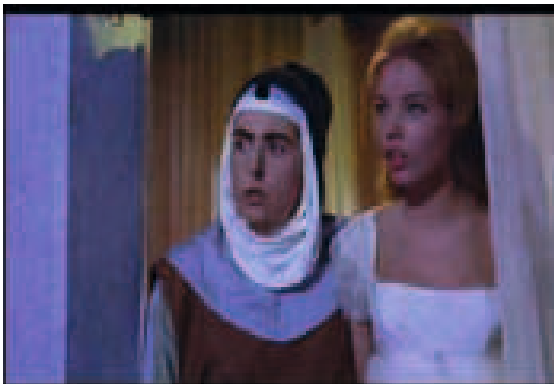
Estos, aceptaron las condiciones de Fernán-Gómez[102] de hacer la película a color y con cuatro semanas de rodaje[103] y montaron lo que como afirma el propio director una falsa cooperativa[104] para realizarla.

La obra de Pedro Muñoz Seca se divide en cuatro jornadas[105], y esta división es la que nos servirá para tratar el argumento de la versión realizada por Fernán-Gómez. En la jornada primera de la película se nos presenta a don Nuño Manso de Jarama (interpretado por Joaquín Roa) y su hija Magdalena (interpretada por Paloma Valdés), a la que quiere

casar con su privado don Pero Collado, duque de Toro (Juanjo Menéndez). Magdalena tiene una relación con don Mendo (Fernando Fernán-Gómez), al que de vez en cuando suele echar una escala por su balcón para tener relaciones. En una de estas ocasiones don Mendo le cuenta a su amada que se ha endeudado jugando a las siete y media y que lo mejor que pueden hacer es marcharse juntos o suicidarse, pero Magdalena quiere casarse con el rico duque de Toro y ofrece a don Mendo un collar para poder saldar sus deudas y poder marchar a la guerra, prometiéndole que a su vuelta ella le estará esperando.

Durante esta conversación, don Pero Collado pasa cerca del castillo, ve la escala que asciende al cuarto de su futura esposa y comienza a subir por ella. Ante la situación don Mendo promete a Magdalena que no va a deshonrar su nombre y jura que solo entró a robar el collar a pesar de enterarse que esta va a casarse con el duque de Toro.





En la jornada segunda, vemos que don Mendo está preso en un torreón del castillo. El día de la boda, el duque de Toro, desconfiando aun de la dudosa virginidad de Magdalena decide visitar a don Mendo, pero este continua manteniendo su palabra a pesar de que Magdalena manda emparedarlo vivo. Es entonces cuando un amigo de don Mendo, el marqués de Moncada (interpretado por José Vivó) llega disfrazado de fraile y lo salva de una muerte segura[106].

La jornada tercera se centra en el campamento militar del de Toro. Al marqués de Moncada le cuentan que se espera al Rey Alfonso (Antonio Garisa) y que este es amante de Magdalena. Magdalena (de moral algo distraída) por otra parte se enamora de un

extraño trovador (que reconocemos como don Mendo) que acompaña a una mora llamada Azofaifa (Paula Martel). En poco tiempo veremos como la reina doña Berenguela (Lina Canalejas) cita a don Mendo en una cueva cercana; el Rey Alfonso cita a Magdalena también en la misma cueva y a la misma hora; Magdalena cita al trovador por otra parte, el de Toro y el padre que oyen la conversación acuden por otro lado para lavar su honor, y Azofaifa, que ama al trovador va para luchar contra su posible contrincante.

Finalmente, la última jornada tiene lugar en la cueva, donde se encontrarán todos los personajes que cegados por amor y venganza se verán empujados a un sangriento desenlace. El extraño trovador se descubre como don Mendo ante Magdalena; el de Toro se suicida maldiciendo a Magdalena al saber que esta lo deshonra con el rey; don Alfonso mata a don Nuño por querer acabar con Magdalena y la maldice también. Azofaifa mata con un puñal a Magdalena y don Mendo a su vez asesina a la mora y después se suicida.

La importancia de los actores en *La venganza de don Mendo* se basa sobre todo en la interpretación extremadamente teatral[107]. Esto ya se puede apreciar desde el inicio, donde el trovador histriónico hace grandes reverencias, y su público se asombra y gesticula desmesuradamente.

No podemos dejar de mencionar a Fernán-Gómez con los largos monólogos de don Mendo y diálogos con Moncada, que bien podrían ser declamaciones de personajes shakesperianos si no fuera por el extraño juego de lenguaje casi incomprensible[108].

Si Fernando Fernán-Gómez consigue algo con esta película es demostrar que los personajes importan no por lo que son, sino por lo que hacen. Si atendemos a los diálogos de Muñoz Seca a la par que vemos la película nos damos cuenta que el director prácticamente utiliza todo el texto, son mínimas las ausencias de éste. Quizás el mejor ejemplo de síntesis que tenemos es la supresión de los personajes de Lupo y Lope (que al final, hacen acto de presencia a modo de comitiva en la cueva) que entran en escena sigilosamente cuando en la tercera jornada Magdalena se cita con Mendo y Azofaifa los oye. La omisión de estos dos, queda sustituida por un plano medio en el que Pero y Nuño

aparecen tras un seto (tomado de la obra en palabras de Pero a Nuño "*...lo que escuché desde la vil maleza")*.

La puesta en escena de *La venganza de don Mendo* es algo especial, ya que el autor por diversos motivos hizo un enfoque descaradamente teatral de la película[109], llena de trucos escénicos y apariencia artificial[110].

Esta nueva forma de utilizar esos medios del teatro para hacer cine hizo que el rodaje de la misma fuese diverso al resto de películas del autor[111]. Es por esto que no podríamos decir que la película es una adaptación cinematográfica, sino que podría tratarse de una obra teatral rodada de forma cinematográfica.

Antes de comenzar con los rótulos de cabecera ya vemos como el autor levanta un telón pintado, dándonos claras muestras de que lo que vamos a ver es una representación. Después de verlos todos, se funde a un plano general algo picado que nos da la sensación de la visión de un palco y es ahí donde vemos a una gran parte de los actores dispuestos de forma teatral[112] en una especie de escenario[113].

El artificio será llevado por Fernán-Gómez hasta el último momento. Al final de la jornada primera, los personajes se quedan paralizados (no congelados) y se funde en negro como si de un telón cinematográfico se tratase[114]. Los finales de la jornada segunda y tercera también serán fundidos en negro, y al terminar la obra (última jornada), los personajes quedarán de nuevo paralizados, se bajará un telón de cartón pintado, que subirá de nuevo para mostrarnos a todos los personajes saludando a un supuesto público que los ovaciona vigorosamente. En una nueva bajada del telón se imprimirá un FIN en la parte superior derecha de la pantalla.

El escenario es quizás la parte fundamental de la puesta en escena. En medida alguna es el contenedor de lo que ocurre en el film. En el caso de *La venganza de don Mendo* los escenarios que utiliza son artificiales o naturales, aunque durante esta película abundan más los primeros, buscando la mínima coherencia extrema con la realidad e

intentando reproducir por todos los medios una realidad artificial. Estos, asumen gran parte del papel dramático y narrativo, haciendo incluso que determinados componentes individualizados dentro del mismo escenario puedan ser por si solos porteadores de una función narrativa[115].

Serán los cambios de espacio los que determinarán la división en jornadas. La sala de armas, el interior de la torre abovedada, el campamento[116] y el interior de la cueva. Respetando la obra de Muñoz Seca, Fernán Gómez decide dividir alguno de estos espacios para dar mayor sensación de realidad y modifica otros espacios intermedios o de transición para no tener que dar un salto brusco o tener que permanecer en ellos para desarrollar una acción. Estos espacios son aquellos por los que se pasa para cruzar a otro lugar, como las escaleras que van de la sala de armas a la habitación –o los planos de reacción de los otros habitantes del castillo en sus respectivas habitaciones. La sala de tortura[117] es otro de estos espacios que en la obra no aparece[118]; Fernán-Gómez nos lo presenta mediante un travelling lateral de derecha a izquierda mostrando las torturas que allí suceden[119], se vuelve con un barrido de cámara al ventanuco desde donde se había iniciado el movimiento del calabozo donde está don Mendo.

El paso entre las tiendas en el campamento durante la tercera jornada, o el exterior de la cueva en la jornada cuarta son dos espacios fílmicos que a pesar de aparecer en el texto de Muñoz Seca como fondos de escenario, se muestran plagados de atrezzo de cartón, convirtiendo de esta forma el decorado en parte activa del escenario.

Una de las cosas que más nos llama la atención de la película es el gran número de efectos artificiales que el autor utilizar para crear la escenografía[120]; paredes y demás mobiliario de cartón, una chimenea con fuego hecho de plástico, nubes y árboles pintados. Fernán - Gómez pretende parodiar el artificio de la escena teatral en un plató de cine desmontando todas las convenciones sobre realismo que podamos tener[121].

Representativa de lo que estamos diciendo es la escena que se produce en la jornada primera en la escena en la que Magdalena saca el collar del cofre para dárselo a

don Mendo, Fernán-Gómez dibuja un estante en la pared y deja el estuche sujetado por dos clavos[122].

Otro gran momento del film se produce cuando don Mendo es sorprendido por el de Toro en la habitación de Magdalena y comienzan a luchar duramente[123]. El sonido del duelo despierta a todo el castillo, acercando a todos los personajes a la habitación de Magdalena[124].

La defensa de don Mendo es muy teatral, sus movimientos son acompañados con de una forma muy acompasada con la cámara. Al final (y ante la gran cantidad de personajes que quieren apresarlo) decide entregarse rompiendo la espada[125]. Termina la escena con el monólogo dirigiéndose a la cámara[126] con un foco rojo que parece llenarle de ira[127] y el desmayo de Magdalena.

En la jornada tercera comienza narrando las victorias de don Pero sobre los moros. Con un montaje bastante peculiar, en la que no faltan los trucos de desaparición (como si de Meliés se tratase), la secuencia está rebosa se falsas luchas en las que los combatientes prácticamente ni se tocan, potenciando el fondo literario de la obra: la burla y la crítica al drama histórico teatral[128].

Otro de los grandes logros del genial director fue el aprovechamiento de los espacios exteriores de la obra en una inteligente combinación con los interiores de plató.

Así en la jornada primera podemos ver como don Mendo viene a caballo con su escudero por un campo real[129], cruza la escena a pie y se introduce en un escenario totalmente ficticio en el que se encuentra el torreón de cartón desde donde Magdalena tirará la escala[130].

La jornada tercera será en este sentido la que más cambios de escenario tenga, ya que se desarrolla en un campamento, permitiendo por ejemplo en su arranque un travelling que parte de un exterior real y termina en el plató. El efecto se hace posible

por la presencia de un coracero que atraviesa toda la escena (llena de árboles y tiendas de cartón) pasando frente a una tienda de color morado, la cámara le sigue cambiando el plano, y ya lo vemos aparecer en el plató[131].

Debemos resaltar también de la puesta en escena y recursos cinematográficos los diversos juegos visuales que plantea Fernando Fernán-Gómez y que en cierto modo serían difíciles de realizar si de una representación teatral se tratase. Así podemos ver por ejemplo la secuencia de las batallas[132] que hay al iniciar la jornada tercera, en la que el autor mediante el montaje y diversas técnicas cinematográficas hace que las batallas resulten cómicas por la "rapidez" e ingenio[133] del ejercito de don Pero.

Hay gran cantidad de soluciones cinematográficas que son totalmente imposibles en el teatro, como la filmación de  don Pero y don Mendo en el plano-contraplano de la conversación anterior a la lucha. En estas soluciones Fernán-Gómez también optó por mostrar al espectador lo narrado en un plano partido[134], siguiendo al pie de la letra la narración de Mendo, sobre su partida de cartas (lo que se nos cuenta carece de audio[135]).

Es interesante además recalcar la parte cómica de la película, destacando una serie de guiños que el autor hace a modo de juegos visuales. Su banda sonora (entendida como banda de efectos sonoros) es un elemento al que Fernán-Gómez recurre para exagerar ciertas partes. Los efectos sonoros se dan o no, pero siempre para recalcar la comicidad de la escena.

Efectos sonoros que hay que mencionar son los compases dramáticos al darle Moncada la daga a Mendo, los taurinos al morir Pero, o el viento que le da a Azofaifa en su cara (visual en este caso) poco antes de realizar su conjuro para hacer hablar a los muertos. Por otra parte la ausencia de ruido en la falsa excavación para que sea Mendo emparedado, sirve para que él mismo diga "…*el que sin pompas ni estruendo / vais a enterrar en el muro"*...

Tenemos que hacer especial hincapié en los diversos números musicales que hay en la película. Una de ellas la protagoniza Magdalena cuando se está desnudando junto a su dueña. Es extraño ver como se quita las ropas medievales mientras una música extradiegética irrumpe en mitad de la escena de manera anacrónica. Vemos por otra parte la autocensura al cerrarse de modo automático la cortinilla de la cama.

Otro número musical es el que don Mendo, ya convertido en el trovador Renato cuando trova a la corte su propia historia pero con los nombres cambiados. En una especie de resumen condensa la totalidad de lo que hasta ese momento hemos visto[136].

Si podemos ver una clara crítica a las películas son especialmente a las superproducciones hollywoodienses y en general a la temática medieval. En *La venganza de don Mendo* vemos reflejos de gran cantidad de obras del teatro romántico. Ejemplos de esto, son:

La escena en la que don Nuño ofrece una boda ventajosa a su hija Magdalena con el duque de Toro, sin saber que esta ama al pobre don Mendo. Esta situación la tenemos también en *Los Amantes de Teruel*[137]; el pasaje en el que el amante don Mendo entra por el balcón para amar a Magdalena y la aparición de su rival o de su padre para la sorpresa de los amantes, lo tenemos en la obra *don Álvaro*[138]; el desafío entre don Mendo y don Pero embozados, nos recuerda inmediatamente al *don Juan Tenorio*[139]: la negación de don Mendo para salvar a Magdalena en *Antony*[140]*: l*a fidelidad del juramento por parte de don Mendo aunque esto lo lleve a la muerte lo vemos en la obra *Hernani*[141].

En el montaje parece que hay una excesiva falta de medios, pero no es así; a pesar de que son siempre los mismos soldados los que giran en círculos alrededor de la cámara para parecer más, de la falsedad exagerada de los castillos, de la gran cantidad de sangre que emana de los malheridos personajes, saliendo como un chorrillo de un punto diferente al que la espada de plástico o madera se ha "clavado", que no es tal pues se rompen y doblan sin que la cámara esconda nada de todo ese artificio que Fernán Gómez insiste en destacar.

Sobre la falsedad, queremos citar estos ejemplos lejos de poder ser justificados como una falta de medios, entroncan con ese gran artificio que la película pone ante nuestros ojos para nuestra complacida sonrisa. Véase ese imán gigante, "*un invento novísimo*" que atrapa a los soldados, con un evidenciada marcha atrás, o la música del *striptease*, o la canción que don Mendo canta al pie de la torre, ya en la obra literaria, *"El relicario"*, que, además, es un exceso magnífico, pues, con un solo laúd hace sonar toda una orquesta en un volumen extremadamente alto.

La publicidad tampoco huye de esta crítica mordaz, y ya en la obra de Muñoz Seca los tres primos, señores de Pravia, que parecen más bien los tres mosqueteros o los famosos hermanos Dalton del inolvidable Lucky Luke, exclaman dispuestos a luchar "Para lavar el baldón, la mancha que nos agravia, Conde Nuño, henos de Pravia", Fernán Gómez añadió, por su cuenta, una mirada a cámara de su personaje, que sigue la broma: "Señores, menudo jabón". Por otra parte, don Mendo convertido en Renato (trovador), tiene una evidente alusión al Principe de Bekelauer.

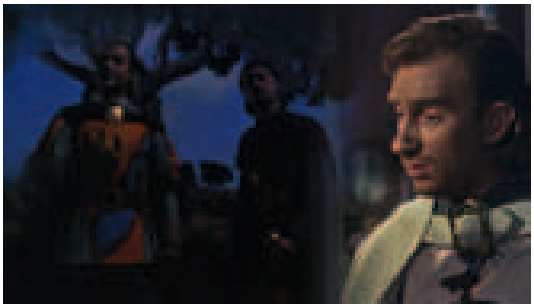
Otras muchas bromas llenan la pantalla, de sonrisa, los verdugos son vascos y tienen nombres impronunciables, como *Mendigundinchía* u *Otalaorreta*, y una de las damas de la Reina, La Marquesa de Terrasa habla en un marcado acento catalán, e incluso suspira: *"¡Que precióss, Mare de Deu! No vi duncel més hermoss ni en Sitges ni en Palamós, ni en San Feliu... ni en Manlleu"* (transcrito tal cual del texto teatral) bromas sobre los nuevos nacionalismos que ya en la época de la obra teatral comenzaban a despuntar en el ámbito político. Broma que la película completa con la banda que anuncia al Rey, presidida por una *dolçaina* y un *tabalet*.

En la gruta, casi todos los personajes hacen referencia a la pureza de la fuente, a su agua cristalina, mientras vemos cómo un lodo (que es evidentemente un bucle sin fin) baja de las aguas causándonos casi repugnancia. El cadáver que sustituye a don Mendo podía haber sido un actor, pero se trata de un muñeco de trapo, que tiene una mano de plástico, al mostrar el artificio pone en duda todo intento de verosimilitud, mientras que, igual que en el caso del manantial, el texto (y el diálogo cinematográfico) apenas se refiere a ello,

como en el caso ya mencionado de la sangre, apenas nombrada, cuando, especialmente al final, parece un homenaje al cine *gore.* Broma sobre la muerte es la doble aparición del apuntador, que potencia la esencia teatral de la película. Durante el montaje, una flecha le alcanza, y al final aparece muerto, sobre una enorme mancha de sangre.

En la edición de *La venganza de don Mendo* que manejamos hay una nota al pie, (*Pág.47, nota 24*) que explica cómo el editor acudió, a los 11 años a ver una representación de *La venganza de don Mendo*, "al cabo, el apuntador salió de su concha en mangas de camisa, y con el librito en la mano, se volvió de cara al respetable y cayó también al suelo, supongo, que para hacer buena la frase de que no quedó ni el apuntador". Podríamos suponer que Fernando Fernán Gómez había visto esta u otra representación con este final, y lo tomó para el cine.

Por último el final sangriento de la jornada cuarta que es todo invención del director, pues en el texto la una única mención que se hace de la sangre es cuando dice don Mendo en mitad de la escena: ¡S*angre! ¡Dios Clemente!...* Manteniendo este único comentario aún en medio de un baño de sangre[142].





*La venganza de don Mendo* se estrenó en Madrid, en el cine Lope de Vega el 19 de Febrero[143] de 1962[144], siendo quizás la película en la que el autor lleva al extremo el juego artificioso y paródico del cine.

### *El mundo sigue*




1963 fue el año en el que Fernán-Gómez cumplía sus bodas de plata con la profesión de actor, y decidió aceptar todos los trabajos que le ofrecieran. Representó en teatro varias obras, intervino en cuatro películas, y produjo, escribió, dirigió e interpretó *El mundo sigue,* que, junto a *El extraño viaje*, que dirigió al año siguiente, forma el famoso dúo maldito de su filmografía.

*El mundo sigue* es una adaptación bastante fiel[145], de la novela homónima[146] de Juan Antonio de Zunzunegui[147], que inmediatamente llamó la atención del director por ser un melodrama de corte realista y porque mostraba que cuanto mayores eran las claudicaciones morales de los individuos mejor les iría en la vida práctica.

> *"A mi Zunzunegui me parece el novelista español que de una manera más fiel ha retratado la vida de la posguerra, y concretamente de la posguerra madrileña, que es la ciudad donde yo he vivido siempre, la que más conozco*[148]" Fernando Fernán-Gómez.

Comparada con el resto de películas que hasta el momento había realizado, podemos decir que es la más atípica en su filmografía ya que carece en todo momento de sentido del humor y no deja al espectador ni un resquicio de esperanza, y, a pesar de tener algunos momentos de alivio en la continua tensión del hilo conductor, el director se encarga a través de sus personajes de hacer desaparecer cualquier expectativa de ilusión.

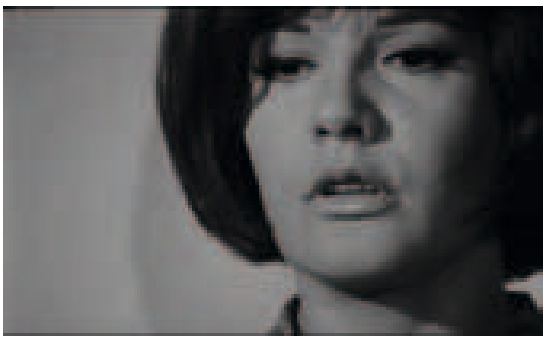
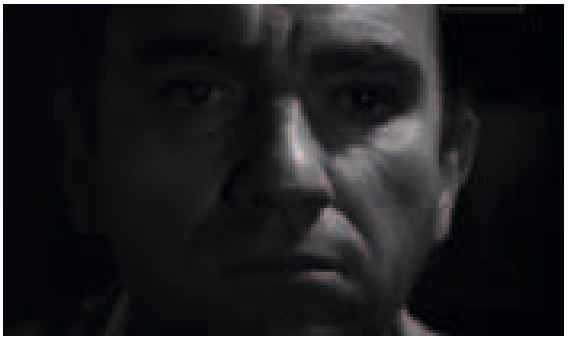
Además la película tiene entre otros méritos el de ser una película realista que casi a modo de documental presenta el Madrid de los primeros años sesenta, sus calles, sus gentes, y en general una visión de la vida del momento y de las miserias de un pueblo después de la Guerra Civil.

*El mundo sigue*, no solo pertenece a la nueva corriente de cine español del que Fernán-Gómez ya había sido partícipe, sino que además intenta promover las nuevas corrientes de cine europeo, destacando esa realidad social de un Madrid de clases populares en una fase previa al posterior desarrollo; así el director nos da una visión naturalista del madrileño barrio de Maravillas y de sus personajes y del uso que hacen del lenguaje más popular en un ambiente totalmente costumbrista.

Tras ciertos problemas con la censura, el primer guión de *El mundo sigue* fue prohibido directamente desde el departamento ministerial de Rafael Arias Salgado, aunque, más tarde con el mandato de Fraga Iribarne sufrió la aprobación parcial, y gracias a unos retoques en los duros diálogos, pudo comenzar a rodarse. Pero una vez concluido el rodaje, se volvió a prohibir, y a pesar de que de nuevo se salvó, al final no pudo saltar la última barrera de la censura: su exhibición.

Producida por ADA FILMS[149] y con una duración de 124 minutos y en blanco y negro, la película tiene guión original de Fernando Fernán-Gómez, siendo quizás este uno de sus mejores, pues el autor se inserta en el realismo naturalista. Fernando Fernán-Gómez veía en ella un fiel retrato de la vida de la posguerra de la clase media madrileña:

En el reparto figuran en papeles secundarios algunos de los actores que acompañaban a Fernán Gómez en su carrera; María Luisa Ponte y Agustín González, junto a figuras señeras del teatro, Milagros Leal y Francisco Pierrá, y dos jóvenes actrices, Lina Canalejas y Gemma Cuervo, sin olvidar al propio Fernán-Gómez que también hace de secundario.

Ya al inicio de la película se lee una aplastante cita de la "Guía de pecadores" de Fray Luis de Granada, sobre la injusticia que por definición impera en el mundo.

El tono del original literario oscila entre el sainete, el lenguaje populista y el drama cercano al tremendismo. Fernán-Gómez mantiene el tono del guión, aunque la escenificación, el montaje y los movimientos de cámara permiten mayor margen de libre innovación. Relata los problemas de una familia en el Madrid de la posguerra. Con una narración muy realista, nos cuenta la lucha de envidias y celos entre dos hermanas, una que se dedica a la prostitución y otra que vive en la pobreza después de haberse casado con un camarero que no se ocupa de su familia (papel interpretado por el director). El relato es duro y sin concesiones. Se tratan temas tabúes para la sociedad que el gobierno de Franco quería evitar que se mostrara en las salas de cine. Una película en la que se habla de prostitución, aborto, suicidio, malvivir, delincuencia o pobreza, no podía ser bien visto por las autoridades franquistas.




La película está ambientada[150] en un barrio popular del Madrid[151] de finales de la década de los cincuenta, en pleno desarrollo social. El director nos muestra a unos

personajes que luchan por superar la difícil situación económica que se atravesaba en España en el momento, así como la arraigada moralidad social impuesta. Podríamos atrevernos a denominarla como una película negra, no por la estética visual realista, sino por la devastadora visión de la existencia, la asfixiante carga de la tragedia fratricida, a contracorriente en el panorama cultural de una España volcada en el optimismo de la industria turística y el desarrollo económico de los 60.

> *"Crónica familiar entreverada de crónica negra, la película sitúa la acción en un barrio popular del Madrid de los años en que se realizó, un Madrid desarrollista en el que el desarrollo iba aún, como la risa, por barrios. En el que sirve de marco a "El mundo sigue" había más lágrimas que risas, Incluso puede parecernos, al ver hoy el filme, que hay en él demasiadas lágrimas. Demasiado tremendismo. Pero conviene no olvidar que, en buena medida, el cine que entonces hacía estaba planteado en su vertiente oficial, a la que las escasas obras no insertas en la misma servía de contrapeso, en una especie de mundo utópico en el que no había lugar para otra cosa que para la felicidad, pese a su búsqueda desesperada por parte de los personajes lo que constituye la idea motriz del filme".*[152]





En esta ocasión, el autor, abandona el tono de comedia realista que ya utilizara en *La vida por delante* y *La vida alrededor*, dándonos una visión más cruda y terrible de la España de los años 50. Ya no se verán a dos personajes que tienen unos *"pequeños problemillas"* para llegar a fin de mes, sino a unos personajes que intentan de cualquier modo salir de la miseria tanto moral como material del Madrid de la posguerra[153].

Los personajes que refleja Fernando Fernán –Gómez[154] son según el autor Manuel Hidalgo:

> *"…testimonio del malestar generado por su ubicación en la escala social, de la misma manera que, en resumen, el fuerte dramatismo de la película, la angustia que los personajes arrastran y contagian, es fruto de su carácter de víctimas de toda suerte de trampas familiares, morales, institucionales, religiosas y económicas, trampas de las que no podrán salir o de las que saldrán pero hacia un destino fatal – la cárcel, la muerte…[155]"*

De nuevo el director, con su facilidad para la adaptación, convirtió la novela de Zunzunegui en un texto de tintes altamente dramáticos sin abandonar el realismo implícito en la obra inicial.

Juan de Mata Moncho comenta acerca de los dos films *El mundo sigue* y *El extraño viaje* que constituyendo un caso único en la historia del Cine Español, su mala suerte comercial llegó a incidir incluso en actores que intervinieron en ellas y que a pesar de ser notables, más tarde tuvieron problemas para trabajar después de haberse entregado de lleno en sus papeles sin obtener la correspondiente satisfacción económica[156].





La crítica fue dispar y como de costumbre el trabajo del director se valoró de diferente forma en los medios informativos[157]

En palabras de Fernando Fernán-Gómez:

> "*Las razones por las que no se estrenó El mundo sigue no las entendí nunca. He utilizado la palabra melodrama. Siempre he pensado que el melodrama – con calidad literaria –podría ser un buen reclamo cara al público y que me permitiese contar con una gran audiencia. Pero ocurrió exactamente lo contrario; a juicio de los exhibidores, eso en lugar de ser un tanto a favor de la posible comercialidad de la película era un inconveniente. Considero que El mundo Sigue es una película perfectamente comprensible, nada intelectualizada, sin ninguna clave, melodramática y folletinesca además, y no entendí nunca por qué no llegó a tener la aceptación comercial previsible".*[158].

Si bien es verdad que la película adquiere un tono violento algo desorbitado, Fernán-Gómez afirma que no deja de ser realista:

> *"En realidad, lo que yo quería hacer en El mundo sigue era lo mismo que en La vida por delante y La vida alrededor pero suavizando muchísimo el ángulo del humor. En El mundo Sigue, partiendo de la novela de Zunzunegui, pretendía soslayar el humorismo, dando prioridad al naturalismo, al realismo exacerbado que a mi juicio, al partir de esta realidad española nuestra, siempre cae en el esperpento*[159]*"*

En 1982 se reponía de nuevo en la segunda cadena de Televisión Española en *"Cine-Club"*[160] y se hacía la siguiente aclaración: *El mundo sigue es obra que vale la pena ver. Aunque no sea más que como documento.*

Estos datos cambiarían toda la teoría de lo que publicara Fernando Lara en la revista Triunfo nº 444 del 5 de diciembre de 1970, en un artículo titulado *"El mundo sigue"* una nueva sorpresa de Fernán-Gómez, escribía:

> *"Por fin hemos podido ver El mundo sigue de Fernán-Gómez -1963- en Madrid. Dentro del pequeño ciclo que el cine-club Telefónica ha dedicado a las*

*películas malditas españolas (compuesto además por El Inquilino de Nieves Conde – 1957 – y Young Sánchez de Mario Camus – 1963 – se ha proyectado la que con El extraño viaje – 1964 – formaba la pareja invisible de la filmografía de Fernán-Gómez y, al mismo tiempo, sus dos films de mayor interés".*

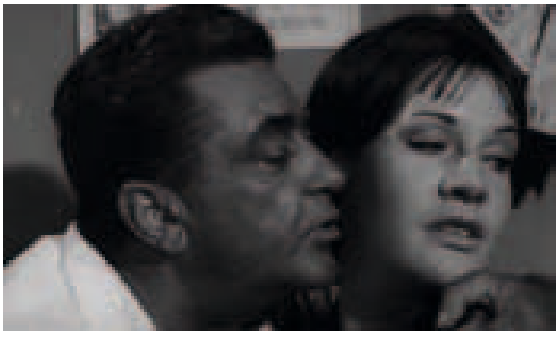
Podemos considerar que *El mundo sigue* es una película espléndida, un melodrama naturalista, rozando el esperpento, donde los personajes se debaten entre el odio y la miseria moral. Junto con la extraordinaria *El extraño viaje* se encuentra entre lo mejor, no sólo de este peculiar y atípico director, sino de la producción española cinematográfica de todos los tiempos. Fue una especie de revulsivo social del momento, equivalente al neorrealismo italiano de la posguerra.





Con fecha de autorización de 9 de diciembre de 1966, la película se estrenó el 10 de Agosto de 1967 en Bilbao, el 4 de Agosto en Valencia, el 5 de Agosto en Sevilla en el cine Rialto y el 15 de Septiembre en Madrid en el cine Odeón. Teniendo un total de 207.932 espectadores y una recaudación de 20.300,86 €[161]





Los datos extraídos de la Filmoteca Nacional vuelven a ser confusos ya que teóricamente hubo una fecha anterior de estreno en Bilbao en el cine Buenos Aires el 10 de Julio de 1965 y que tenía una fecha de autorización de 6 de abril de 1963.

Además dichos datos aportan el número de espectadores que fueron 92.494 y una recaudación total 9.756,63 € hasta la fecha.

### *Los Palomos*




Realizada en el año 1964 a partir de un guión de José María Rodríguez y Fernando Fernán-Gómez, la comedia está basada en la obra homónima[162] de Alfonso Paso[163] y que supuso un éxito arrollador que acabó de encumbrar a la pareja protagonista, Gracita Morales y José Luis López Vázquez, como "la pareja cómica ideal". La repercusión mediática del montaje teatral fue tal que no se dudó un momento en llevarla al cine manteniendo a sus protagonistas al frente del reparto y ofreciendo la realización a Fernando Fernán Gómez, quien acababa de realizar *El extraño viaje*.

La película producida por Estela Films, bajo la supervisión del Jorge Tusell, está grabada en los estudios Ballesteros de Madrid con decorados de Auguso Lega. Comienza con un divertido juego de dibujos animados en los que se hace alusión a la familia Palomo. Mediante estos bocetos vemos a un palomo y a una paloma que con diversos juegos visuales irán presentado al equipo técnico, entre los que hay que destacar la fotografía de Emilio Foriscot, la música de Daniel J. White y el inconfundible montaje de Rosa Salgado. Son destacables también los diversos planos de los alrededores de Madrid y sobre todo las panorámicas aéreas de la ciudad en invierno como inicio de la película y la nieve que mediante una superposición algo deficiente nos emplazan en una de las mayores nevadas que ha soportado la ciudad.

Siguiendo la tradición de comedia negra en la que se pueden situar *Usted puede ser un asesino* o *El cianuro ¿sólo o con leche?*, el argumento trata de Emilio Palomo

(José Luis López Vázquez), el jefe de ventas de una banca que es invitado por su jefe don Alberto (Fernando Rey) para cenar en su casa y así poder hablar de la nueva dirección de la nueva sucursal que quiere abrir en Barcelona. El encuentro que desde un primer momento resulta incomodo por la diferencia social que existe entre ellos y la presencia de la tía de don Alberto.

Parece que la diferencia se acorta con la proposición por parte de don Alberto de jugar a *Cometa usted el crimen perfecto*, un juego basado en un libro que tiene por título *Es mejor matar en primavera.*

El juego trata de simular un asesinato mientras esperan a recibir la cena. En realidad el motivo del juego es inculpar a Los Palomos de la muerte de la rica tía Mercedes que vivía con ellos y que ha sido suplantada por su hermana gemela recién llegada de Filipinas (interpretadas ambas por Julia Caba Alba), confundiendo don Alberto la sencillez de sus invitados con la idiotez.






Poco a poco, la situación se enreda con la presencia de Eugenio Martínez (interpretado por Manuel Alexandre), un hombre al que se le queda parado el coche y recurre a esta casa para poder llamar por teléfono y una cada vez más borracha tía que obviando las advertencias de don Alberto y Elisa (Mabel Karr), se pasea por la casa cuando el cadáver de su hermana gemela ya ha sido reemplazado.

Los diversos acontecimientos hacen que todo se vuelva en contra del matrimonio criminal, muriendo don Alberto en un fatídico accidente y siendo apresada Elisa gracias al magistral *"plan"* de Virtudes de Palomo (Gracita Morales).

En resumen, y como anunciaba la promoción de la época: *La divertida historia de unos "Palomos" a los que un "gavilán" quería cargar el "mochuelo"*.



La crítica posterior[164] la consideró como una de las peores obras del director y como llegó a afirmar el mismo *"Los Palomos, no en opinión mía, pero sí de otra gente, no sólo es una de las peores películas que he hecho, sino una de las películas que, si quiero presumir de hacer un cine en cierta manera despreocupado, casi debería*

*avergonzarme"*[165]. Sin embargo, la crítica del momento (aunque escasa), fue bastante mejor de lo que recuerda el director[166].

Con fecha de autorización de 8 de octubre de 1964, la película se estrenó[167] el 2 de noviembre de 1964 en los cines Bilbao y Progreso de Madrid[168]. El largometraje tuvo un total de 674.219 espectadores y una recaudación total de 73.545,61 €[169], dándose el dato pintoresco de que a pesar de estar rodada inmediatamente a continuación de *El extraño viaje*, la película *Los Palomos* se estreno automáticamente en cuanto terminó[170], y fue una de las recaudaciones más importantes del año.

### *Ma yores con reparos*




*"Mayores con reparos que, era producida por mí, ideada por mí, la considero de encargo. O sea, como si el productor Fernán-Gómez, absolutamente convencido de que con esta película se podía ganar mucho dinero, hubiera encargado al director Fernán-Gómez que la hiciera aunque no le gustara. Efectivamente fue un error y posiblemente mi peor película, y además no se ganó absolutamente nada de dinero porque el tema que yo veía tan facilón y al alcance del público, no interesó a nadie*[171]"

En 1965, Fernán-Gómez interpretaba junto a su pareja Analía Gadé, la obra *Mayores con reparos*[172] en el Teatro Reina Victoria; una historia de Juan José Alonso Millán y de la que el propio actor era director. El éxito fue tal que en 1966, Fernán-Gómez consideró oportuno hacer una película que llevaría el mismo nombre y en la que al igual que en la obra, volvería a repetir pareja cinematográfica junto a Analía Gadé.

La obra, aunque de Juan José Alonso Millán, seguía los pasos de su admirado Miguel Mihura; su temática, su técnica exploratoria de los personajes y sus diálogos, tenían los ecos de la obra de este último. *Mayores con reparos,* no era en sí una comedia unitaria, sino una obra que servía de pretexto para el lucimiento de ambos, a pesar de que en principio podría pensarse que por su argumento centrado en las relaciones sociales "señor juerguista-señorita de cabaret" podría haber sido considerada de humor fácil. Considerada por el propio autor como una de sus obras menos acertadas y como un verdadero fracaso personal; en un principio pensó que su producción al ser solamente dos personajes, saldría baratísima y que, como la comedia era graciosa, tendría la misma gracia filmándola sin cambios, pero una vez más el director se enfrentó a unos niveles de recaudación bajísimos[173]. Además, la comedia que en teatro no tuvo ningún problema con

la censura, en la película se produjo un corte de treinta y cinco minutos; en principio eran tres sketch y uno fue totalmente prohibido[174].

El argumento narra la historia de tres señores distintos (Fernando, Miguel y Manolo- interpretados todos por Fernán-Gómez) que durante tres noches diferentes ligan con tres señoritas de cabaret (Pepita, Patricia y Estella –interpretadas todas por Analía Gadé) sin que ninguno logre acostarse con ellas. Los motivos por los que no pueden acostarse con ellas es bien distinto, uno tiene un complejo casi de tipo homosexual, otro es demasiado tímido y el último es un *niño de papa* que por su alcoholismo no puede consumar el acto[175]. Por su parte, Pepita es aparentemente, muy ingenua; Patricia está casada, es argentina y sufre frecuentes ataques de melancolía cuando se encuentra "sola"; por último Estrella es una mujer divertidísima, infatigable y dinámica que actúa de manera alocada y compulsiva.



Distribuida por AS FILMS S.A.-INTERPENINSULAR FILMS S.S., la película se estrenó el 12 de noviembre de 1966 en Sevilla en el cine Lloréns, el 23 de Enero de 1967 en Madrid en los cines Capitol e Infante y el 20 de Junio de 1967 en Barcelona en el cine Fantasio. Obtuvo una recaudación de 84.698,44 € y un total de 870.108 espectadores.

### *Como casarse en siete días*



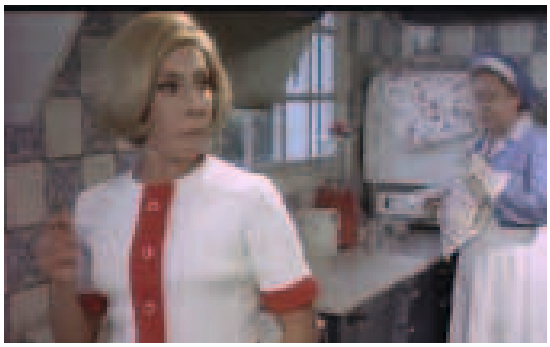

Después de cuatro años sin dirigir nada, el director realiza en 1970 esta película con guión propio pero basada en la comedia homónima de Alfonso Paso[176], en la que el autor, relataba una historia de actualidad que recuerdan los trasuntos cómicos de Muñoz Seca, Jardiel Poncela[177] y Arniches[178].

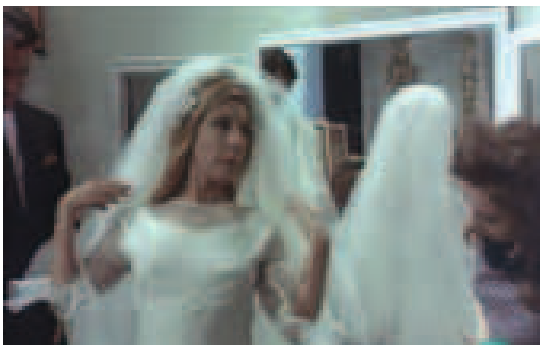
La obra ya había sido llevada al teatro en 1962 por los actores Rafael Somoza, Hugo Pimentel, Luisa Rodrigo, Isabel Garcés y Julia G. Cava, con gran éxito en el teatro Infanta Isabel con decorado de Sigfredo Burmann y dirección escénica de Arturo Serrano[179].

Laura es una chica de buena posición económica cuyo físico no es nada del otro mundo, pero con un gran corazón. Siendo estudiante, rechazó la proposición de Periquito, un compañero suyo que estaba profundamente enamorado de ella, por considerarlo un poco "tonto". Pero el tiempo ha ido pasando y, año tras año, Laura ha ido comprobando cómo sus amigas y conocidas han ido casándose una tras otra, mientras que ella continúa soltera pasados ya veinte años desde que perdió aquella oportunidad con Periquito. Por todo ello, Laura se siente muy desgraciada. Cierto día, desesperada, compra una imagen de San Antonio para que le ayude en su deseo de encontrar un marido. Y cuál no será su sorpresa que, de repente, se le aparecen nada menos que tres pretendientes a la vez. Laura termina eligiendo a uno de ellos, al cual mantienen ella y su madre prácticamente secuestrado durante los siete días que restan para la boda...

Una comedia costumbrista sobre las vicisitudes de una solterona que, presionada por su familia y sus amigas hace lo imposible por casarse como sea y con quien sea; solo espera que sea pronto. En la superficie puede dar la sensación de que Fernán Gómez nos presenta el matrimonio como el sueño de toda mujer que se precie de serlo, sin embargo basta una mirada de reojo al interior para darse cuenta de que en realidad se trata el tema de manera irónica, criticando a una sociedad en la que una chica que podría ser feliz con lo que tiene hace lo imposible por casarse a la desesperada sin importarle si su futuro esposo es un completo desconocido, o un viudo que la dobla la edad o inclusive un delincuente.

Interpretada por Gracita Morales (Laura), José Sazatomil Saza (Antonio), Antonio Ozores (Carlos), Rosanna Yanni (Julia), José Sacristán (Periquito), Tina Sainz (Rosita), Lilí Murati (Eulalia), Julio Carabias (Luis), Ricardo Merino (Esteban) y Manolo Gómez Bur (don Porfirio), esta película (como apuntaba en una crítica Ramón Freixas) seguía en cierto modo la línea de desarrollo en cuanto a que procuraba potenciar los elementos más chirriantes de la historia, dando un privilegio mayor al humor más inclemente para, incidir en los aspectos más deformantes, excesivos (esas conductas obsesivas, esos personajes desmedidos de la historia, en un intento (casi siempre baldío) de reconsiderar, sin llegar a pervertir, el acrisolado modelo de la comedia española en boga[180].

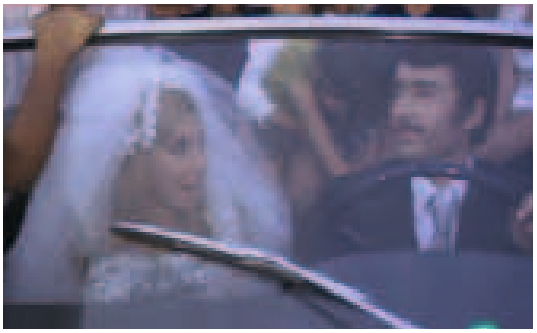




La película se estrenó el 14 de junio de 1971 en Madrid en los cines Alcalá, Españoleto, Lope de Vega y Roxi B; en Barcelona en los cines Bosque y Regio con un total de 835.580 espectadores y una recaudación de 120,115,88€[181]

Una vez más, y a pesar de los intentos por parte del director de obtener los resultados que tenían Mihura, Alfonso Paso, Alonso Millán… en el teatro, no lo consigue a pesar de que no hace interpretaciones de los personajes, y los presenta puros, como fueron concebidos por sus autores, sin salirse de los márgenes. A pesar de eso, no debemos olvidar que el autor, hace todas estas adaptaciones teatrales desde unas circunstancias profesionales algo particulares; su disposición a aceptar cualquier encargo, y la política administrativa del momento, hicieron que películas como esta, no aportaran nada nuevo a la carrera como director de Fernán-Gómez, más bien incrementaron su confusión y frustración.






### *El mar y el tiempo*




*"En los años cincuenta tomé las primeras notas para El mar y el tiempo sobre el tema de los exiliados, con el que no sabía si escribir una novela o una obra teatral. Al llegarme, treinta años después la proposición de Televisión Española[182] pensé que si escribía una serie de cuatro o cinco capítulos me sería fácil superar el inconveniente mecánico con que había tropezado al comenzar la redacción de la comedia en los años setenta y también la falta de libertad expresiva, puesto que Franco ya se había muerto".[183]*

Para el autor, la forma más fácil de abordar el tema era hacerlo a través de dos hermanos, uno de ellos exiliado y otro que se hubiera quedado en España.

> *"Lo que si tenía muy pensado, desde que se me ocurriera el tema, era el título: El Mar y el Tiempo. No sabía si sería el título definitivo de la obra, pero sí era lo que me orientaba a mí para saber cuál era el tema, cuál era el núcleo. El mar, la distancia y el tiempo que había pasado, mucho más largo de lo que se imaginaban en principio, sobre todo los exiliados[184]"*

Fue entonces cuando el autor hizo el tratamiento de la historia. Sería una mini – serie de cuatro o cinco capítulos. Más tarde hizo la novela[185] y después hizo una adaptación de la mini-serie[186] para cambiar la duración, para que durase al menos entre hora y media y dos horas[187] y convertirla en película[188].

El film, ambientado en la primavera del año 1968 trata de una familia[189] que espera la llegada de un pariente exiliado en Argentina. Madrid se dibuja como una ciudad

cambiante al igual que su nueva sociedad en la que podemos ver a vencedores y vencidos todos unidos después de una guerra civil[190].

La película se presentó en el Festival de Cine de San Sebastián y el pase tuvo muy buena acogida allí[191], estuvo nominada a varios premios y obtuvo multitud de ellos, entre los que se encuentran: el ACACE Goya, (1989) Mejor Actriz (Rafaela Aparicio), Mejor Actriz de Reparto (María Asquerino) y Mejor Director (Fernando Fernán-Gómez). Festival de Cine de San Sebastián (1989): Mejor Película. San Sebastián (1989): Premio Especial del Jurado[192]. Festival de Cine de Huesca (1990): Mejor Película.

> *"Con todo, su tragicomedia -tal como la calificó- sobre los últimos años del franquismo, y su testimonio desencantado acerca de la juventud que "hizo" la revolución del 68, no acaba de convencer, por más que intente justificarse hoy con intenciones y despropósitos intelectuales. Su amarga visión de aquellos años cruciales, no exenta de tópicos y con algún "golpe de humor" de hilaridad fácil, evidencia que, a nivel de costumbres, España estaba cambiando. Por eso, la más lúcida crítica acaso proceda de la vieja esclerótica (espléndida Rafaela Aparicio); mientras quien no había "evolucionado" era el antiguo anarquista (muy bien José Soriano), que se vuelve a su "Buenos Aires querido", un tanto decepcionado del país. Lo que no puede evitar Fernán-Gómez es su origen "gaucho" y el tono literario y autobiográfico, otra vez[193]."*









A pesar de todos estos premios, la película se estrenó en Madrid en el Avenida, Minicines y La Vaguada el 29 de Septiembre de 1989 pero no tuvo gran aceptación[194] entre el público[195] y no tuvo gran repercusión a nivel de recaudación. Según datos de la Filmoteca Nacional Española, la película que tenía fecha de autorización de 16 de septiembre de 1989, tiene hasta este momento un total de 100.341 espectadores y una recaudación de 202.263,77 €.

### *El Lázaro de Tormes*




*"Fernando Fernán-Gómez" empieza este mes de enero el rodaje de El Lázaro de Tormes, film que continúa las peripecias del personaje protagonista de la famosa obra anónima de "El Lazarillo de Tormes" cuando es adulto, coincidiendo en la época en que Carlos V entra en Toledo para ser coronado emperador. Rafael Álvarez "el Brujo", Juan Luis Galiardo, Álvaro de Luna y Beatriz Rico encabezan el reparto de esta producción que se suma así al 500 aniversario del nacimiento del Rey Carlos I de España y V de Alemania[196]".*

Así anunciaba la revista cinematográfica *Dirigido por…*en enero de 2000[197] el inicio de la que era hasta el momento la última película del autor dentro de su producción cinematográfica.

Tras cuatro años de inactividad como director, Fernando Fernán-Gómez retoma el tema del Lazarillo[198] para la pantalla cinematográfica[199] que ya había sido tratado en dos ocasiones[200]; una primera en 1925 titulada *"El Lazarillo de Tormes"* de Florián Rey[201] y otra con el mismo título en 1959 de Cesar Fernández Ardavín[202].

Su argumento se basa en la vida de Lázaro (Rafael Álvarez "El Brujo")[203] que después de llegar a su madurez se ve en la obligación de demostrar ante un tribunal que su vida responde a todos los cánones de moral del momento y que los altibajos de su vida se han debido a la necesidad de mitigar el hambre.

En este caso Lázaro no es el joven que siempre se retrató en las dos anteriores películas[204]. *Lázaro de Tormes* se realiza a partir del guión original de Fernando Fernán-Gómez, donde se retoma la temática de la picaresca que tan exhaustivamente ha estudiado[205].

Tanto es así que si vemos las características principales que comparten las novelas picarescas, *Lázaro de Tormes* cumple todas.

1. *El protagonista es un pícaro*. Dentro de categoría social, vemos que es procedente de los bajos fondos que, a modo de antihéroe, es utilizado por la literatura como contrapunto al ideal caballeresco. Su línea de conducta está marcada por la mentira, el engaño, la astucia, el ardid y la trampa ingeniosa. Como prácticamente todos los de su categoría social, vive al margen de los códigos de honra propios de las clases altas de la sociedad de su época. Su libertad será su bien más preciado. Una libertad condicionada por su ascendencia, que el protagonista relata al lector para que comprenda su norma de vida, condicionada o determinada, en parte, por sus coordenadas existenciales.

2. *Carácter autobiográfico*. El protagonista narra sus propias aventuras, empezando por su genealogía, que resulta ser lo más antagónica a la estirpe del caballero. La forma autobiográfica estará en función de la orientación de crítica social que ejercerá la novela picaresca; al proyectar el autor su personalidad sobre un personaje ficticio, esto le permite exponer con mayor libertad sus propias ideas.

3. *Una doble temporalidad*. El pícaro aparece en la novela desde una doble perspectiva: como autor y como actor. Como autor se sitúa en un tiempo presente que mira hacia su pasado y narra una acción, cuyo desenlace conoce de antemano.

4. *Estructura abierta*. El pluralismo de aventuras que se narran podrían continuarse; no hay nada que lo impida, porque las distintas aventuras no tienen entre sí más trabazón argumental que la que da el protagonista.

5. *Carácter moralizante*. Cada novela picaresca vendría a ser un gran "ejemplo" de conducta aberrante que, sistemáticamente, resulta castigada. La picaresca está muy influida por la retórica sacar de la época, basada en muchos casos, en la predicación de

"ejemplos", en los que se narra la conducta descarriada de un individuo que, finalmente, es castigado o se arrepiente.

6. *Carácter satírico*. La sátira es un elemento constante en el relato picaresco. El protagonista deambulará por las distintas capas sociales, a cuyo servicio se pondrá como criado, lo que le permitirá conocer los acontecimientos más íntimos de sus dueños. Todo ello será narrado por el pícaro con actitud crítica. Sus males son, al mismo tiempo, los males de una sociedad en la que impera la codicia y la avaricia, en perjuicio de los menesterosos que pertenecen a las capas más bajas de la sociedad.

Calificada por algunos autores como comedia, Lázaro de Tormes debería de ser considerada más como una tragicomedia, pues si bien contiene tintes humorísticos, el tema que se trata es de una gran dureza y viene a hacernos considerar sobre la contemporaneidad de la historia.





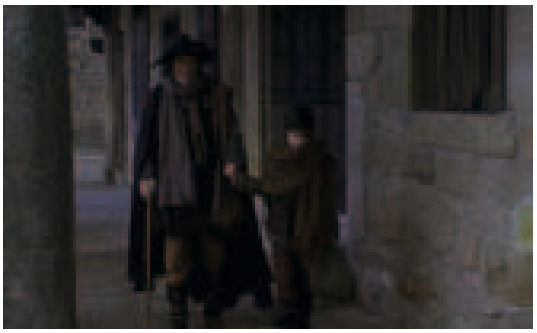
Por otro lado, en *Lázaro de Tormes*, el director incide otra vez en el tema de la falta de dinero y de moral. Vemos de nuevo la acostumbrada figura del antihéroe, esta vez mimetizada bajo la piel del pícaro.

La puesta en escena de Lázaro de Tormes estaba bastante estudiada ya con su obra teatral *Lazarillo de Tormes*[206] el autor se enfrentó con el problema de adaptar al protagonista del siglo XVI en un personaje cercano al público que debía interpretarse a sí mismo[207] de mayor y de niño y a todos aquellos personajes que le rodeaban[208].

> "*Un día después de tomar posesión del sillón B de la Real Academia y de casarse por lo civil con su compañera de tantos años Emma Cohen, Fernando Fernán-Gómez ingresaba en un hospital para someterse a unas pruebas médicas y era relevado por José Luis García Sánchez al frente de esta personal adaptación, suya de un clásico de la literatura picaresca que ya había conocido hace diez años una versión teatral del propio Fernando Fernán-Gómez protagonizada por Rafael Álvarez "el Brujo"*[209].




Con estas noticias se conocía el abandono como director de la película por motivos de salud. Las riendas de la película las tomaba José Luis García Sánchez[210]. La productora Lolafilms en su cuaderno de presentación de la película recogió varias declaraciones de los participantes en la misma y explicaba la situación después del cambio de dirección.




*Lázaro de Tormes* se estrenó en Madrid el 18 de Enero de 2000 en el cine Callao[211]de Madrid. La crítica dio el beneplácito a la película y obtuvo varias nominaciones[212] a los premios Goya, obteniendo premios en Mejor Guión Adaptado y Mejor diseño de Vestuario.

### 4.3. Películas con argumento de otro autor

Entre estas, podemos encontrar *El extraño viaje* de Manuel Ruiz Castillo y Pedro Beltrán, sobre una idea de Luis García Berlanga; *Crimen imperfecto* de Pedro Masó, *Yo la vi primero,* de Manuel Sumers[213], Bruja más que bruja de Pedro Beltrán[214], *La querida* de José María Fernández y Romualdo Molina, *Cinco tenedores* con argumento de Esmeralda Adam y Manuel Ruiz Castillo, *Mambrú se fue a la guerra* de Pedro Beltrán, *Fuera de juego* de José Truchado Reyes, y *Siete mil días juntos* junto a *Pesadilla para un rico* ambas de Luis Alcoriza.

#### *El extraño viaje*




El argumento de *El extraño viaje*, se centra en un pequeño pueblecito cercano a la capital donde vive una familia huérfana compuesta por tres hermanos, Ignacia (Tota Alba), Venancio (Jesús Franco) y Paquita (Rafaela Aparicio).

La aburrida tranquilidad del pueblo se ve rota los sábados con la llegada de un grupo de música de Madrid. Un sábado de tormenta, Paquita y Venancio, miedosos, oyen unos misteriosos ruidos en la casa y se dirigen hacia la habitación de su hermana Ignacia, y allí creerán ver a una cuarta persona, pero la dominante hermana niega rotundamente que allí se encuentre alguien.

Paquita que no cree a su hermana se acerca a la puerta para oír que es lo que está sucediendo dentro del dormitorio de Ignacia y escucha algo que le hace entrar en estado de shock; cuando su hermano Venancio le pregunte qué es lo que ha oído, esta le responderá que su hermana se los quiere quitar de en medio.

Ignacia tiene sometidos a sus dos hermanos y poco a poco va deshaciéndose de los bienes que estos habían heredado tras la muerte de sus padres. Ella intenta convencerlos de que en realidad lo que ella quiere es vender todo para poder marcharse a París y vivir con más libertad y lejos del ambiente rural en el que se encuentran "encerrados".

Pero los nervios y el miedo que estos le tienen, provoca que maten a su hermana. La sorpresa que se llevarán es la presencia de esa cuarta persona a la que habían visto la noche anterior. Se trata uno de los componentes de una agrupación musical que mantenía una singular relación con Ignacia. Entre los tres deciden ocultar el cuerpo de su hermana en las tinajas de vino de la casa y huir hacia París aunque la historia dará un nuevo giro; la ambición de Fernando "el músico" y el exceso en el uso de un tranquilizante, hará que los mate al intentar dormirlos en una de las playas de Mazarrón.

Al final un error de Fernando, hará que la Guardia Civil lo aprese y lo haga confesar.





En 1964 Fernando Fernán-Gómez realiza *El extraño viaje,* un film con guión de Pedro Beltrán y Manuel Ruiz Castillo, siguiendo una idea de Luis García Berlanga por encargo de las distribuidoras Ízaro Films y Pro – Artis Ibérica – Impala y siendo los

productores ejecutivos José López Moreno y Francisco Molero y el jefe de producción Antonio López Moreno.

> *"Berlanga dijo que si el cadáver de la vieja no se descubrió era porque lo escondieron en el pueblo y el asesino se marchó utilizando sus ropas y disfrazado de mujer. Enseguida me pareció que allí había material para una película y le propuse a Luis comprarle la idea. A partir de esa premisa, Manuel Ruiz Castillo y yo nos encerramos en su casa y redactamos un argumento*"[215].

Por su parte Berlanga recuerda que la historia en realidad era algo más cerrada, y que en ningún momento había un romance entre el músico y la modista – limitándose a narrar un crimen inspirado en un hecho real, que nunca llegó a resolverse (en la playa de Mazarrón, en Murcia, aparecieron los cadáveres de dos hermanos junto a unas copas con restos de veneno. Más tarde en un pueblo de Navarra, apareció el cadáver de un tercer hermano. La solución que el mismo inventó, y de la cual llegó a escribir una sinopsis, interesó a los productores dos años más tarde. Cuando Pedro Beltrán y Fernando Fernán-Gómez le propusieron que participara en el guión, este estaba ocupado en otro proyecto, de forma que decidieron llevar a cabo la película respetando en los créditos la paternidad de la idea original[216].





Bajo primer título *El Crimen de Mazarrón,* Fernando Fernán-Gómez nos presenta una extraordinaria comedia negra que despliega un fascinante humor esperpéntico y un drama de la sociedad rural española franquista, con ciertos tópicos reflexivos de los diferentes personajes que existían en estos pueblos de España (la guapa, los cotillas, los

viejos verdes, los poderes del pueblo, así como la cotidianeidad de estos pueblos raramente quebrada por intentos de liberación e ideas revolucionarias de sus protagonistas. El extraño contexto en el que el autor sitúa a los tres hermanos aislados que desean marcharse al extranjero, y sus hábitos maquillados por "el qué dirán" típico de los pueblos, y la autocensura de los mismos hace de esta obra una obra de culto en el cine español.

Con respecto a su título inicial, Pedro Beltrán comenta a Carlos F. Heredero que cuando la película empezó a rodarse con ese título, se originaron una serie de problemas pues el alcalde de Mazarrón protesto por la utilización del nombre del pueblo y advertía sobre el peligro de que acabara ocurriéndole a Mazarrón lo mismo que a Cuenca con su famoso crimen. Las presiones fueron tales que acabó prohibiéndose el título y el de *El extraño viaje* comenzó a utilizarse de manera provisional, quedando como definitivo sin que nadie supiera muy bien por qué[217].

Al insuperable trabajo como director de Fernando Fernán Gómez se le une una espléndida fotografía, una música increíble[218] y un guión intachable.

En boca de Miguel Marías *El extraño viaje,* sería una las pocas películas españolas que han logrado con profundidad describir la realidad de España.

> "*Apartado de los tópicos – que ridiculiza con ferocidad – y de la españolada, El extraño viaje se distingue ante todo, por su españolidad o, si se prefiere, por su "mesetarismo"…Un tipo de obra que no puede darse en otro país, y que no pretende en ningún momento situarse a un hipotético "nivel europeo". Todos y cada uno de los elementos que forman el film provienen directamente de la realidad española o de sus tradiciones literarias, plásticas y dramáticas*[219]".

La represión como tema fundamental de la película, subraya la falta de libertad, las opresiones por parte de la familia y de la sociedad que inciden incluso en las relaciones de tipo sexual que se pudieran tener y que están ligadas por desgracia a la muerte, la mentira y el dinero. De nuevo la temática es reincidente en una trama de estructura policíaca con

grandes tintes del cine de suspense del gran maestro Alfred Hitchcock, que se traducen en su película *Psicosis* (1960)[220]. Y es que la huella del insigne director es evidente en el personaje de Fernando que se traviste en casa de Ignacia[221].





La seriedad y el rigor que arropa la dominación de Ignacia frente a sus débiles hermanos, esconde, las pasiones más inconfesables y dobles morales. Fernán-Gómez nos da un desgarrador mensaje final: un país lleno de miedo ante sí mismo, ante sus propios fantasmas y temores.

*El extraño viaje* supone, de entrada, una arriesgadísima mezcla de géneros: bajo su tono de comedia negra, refleja el drama que atravesaba España. Fernán-Gómez logra convertir una modesta producción en sublime reflexión sobre la sociedad española en uno de sus momentos más históricos.

> *"La historia se articula alrededor de unos cuantos personajes que manifiestan esa amargura ante la vida por delante que ya había retratado Fernán-Gómez… en una especie de versión "sui generis" de Peter Lorre, y Tota Alba como la mujer que manifiesta una sorprendente imaginación erótica. Es en la descripción de las relaciones de los miembros de esa familia – una especie de "I pugni in tasca" a la española – donde se revela con mayor fuerza el talento sarcástico de Fernán-Gómez.*[222]".

Lo que si podemos afirmar es que al menos la película es insólita, sobre todo en cuanto a que aún para nosotros es difícil comprender cómo pudo rodarse una historia

como esa en una época como aquella, a pesar de que si el guión pasó inadvertido por las autoridades, no ocurrió lo mismo con el resultado final, que si tuvo grandes problemas con la censura y fue rechazada por los organismos oficiales según su criterio de calidad.





El 29 de abril de 1982, Ángel Fernández Santos escribía:

> *"Fernán-Gómez no hizo nunca cine intelectual, jamás volvió la cara hacia el refinamiento y, mucho menos aún, hacia los compromisos ideológicos, al menos de manera explícita. Hacía, por el contrario comedias de consumo, melodramas tópicos, esquemas argumentales de aceptación común, novelones, esperpentos. Y esto impedía a los censores pillarle antes de que sus películas estuviesen realizadas. En sus guiones leídos se advierte un fondo de escepticismo, un raro humor, una visión pesimista de su alrededor. Pero todo ello de una manera velada, sin esos clavos ardientes que eran la agarradera, la pera en dulce para cirugía censorial. Los censores leían sus guiones y matizaban o pedían revisiones, pero al final aceptaban y daban permiso de rodaje. Y luego, cuando veían la película ya hecha y escrupulosamente fiel al guión se llevaban las manos a la cabeza".*

La película se realizó en los estudios Ballesteros de Madrid y se rodó en Loeches (Madrid), y Santa Pola (Alicante).

Con fecha de autorización de 9 de diciembre de 1966, se estrenó el 10 de Agosto de 1967 en Bilbao en el cine Campos, el 04 de agosto de 1969 en Valencia en el cine Oeste, el 05 de agosto de 1969 en Sevilla en el cine Rialto y el 15 de septiembre de 1969

en Madrid en el cine Odeón, formando parte de un programa doble junto a la película *Cien Rifles*[223] y sin la menor publicidad. Con un total de 207.932 espectadores y 20.300,86 €[224] de recaudación hasta la fecha, la película obtuvo el premio en 1969 del CEC (Círculo de Escritores Cinematográficos) a la Mejor Película Española gracias a Jesús García de Dueñas[225] que a través de la revista *Triunfo,* llamó la atención a otros críticos que reconocieron el valor de la obra de Fernando Fernán-Gómez.

> *"En la actualidad, rueda nuevamente una versión de una pieza de Paso. No hay solución: Fernando Fernán-Gómez, autor de uno de los films más audaces y corrosivos del cine español, ¿habrá de conformarse con el apelativo de "realizador maldito"? Porque El extraño viaje es una autentica película maldita del cine español, por las circunstancias de su estreno y la indiferencia con que ha sido recibida. Y parece ser que Fernán-Gómez cuenta en su filmografía con otro título "maldito": El mundo Sigue. Demasiado, para una cinematografía que no puede permitirse estos despilfarros. El extraño viaje – titulada, en un principio El Crimen de Mazarrón no es, como pudiera parecer en un principio, la crónica de un suceso, sino un intento de representación esperpéntica de algunos traumas habituales en nuestra sociedad".*[226]

### *Crimen imperfecto*




En 1970, llegó a las salas de Madrid *Crimen imperfecto*, una comedia de intriga policíaca del todo desmadrada, sobre dos detectives con un parecido más que sospechoso a los personajes de Ibáñez Mortadelo y Filemón. De esta forma Fernán-Gómez, con una idea original de Pedro Masó y bajo la producción de Pedro Masó P.C y Filmayer, comenzaba su producción cinematográfica como director en los años 70.

Con guión[227] de Pedro Masó y Antonio Vich, la película nos presenta a Salomón y Torcuato[228], detectives privados especialistas en prematrimoniales y laborales, que se verán envueltos en la investigación de un caso de robo de los fondos de una empresa (doscientos millones de pesetas) salpicado con el asesinato de uno de sus clientes (don Gregorio), engaños a base de giros argumentales y momentos de absurdo total. Con la ayuda del inspector Montero, lograrán resolver el misterio.

A pesar de esto, cuando se rodó la película, en los tebeos, Mortadelo y Filemón aún eran agencia de persecución, y se encontraban inmersos en "*la caza del caco"*, y al poco ingresarían en la T.I.A., pero es de suponer que el guión ya estaría escrito, basándose en la etapa antes mencionada. Además, en esta época, los detectives y en general las historias de crímenes y el cine negro en general estaban a la orden del día; en la película se nombran entre otros a  Kojak, Manix, Cannon, Ironside o SuperAgente 86.

En la película, tras un pequeño prólogo en el que Salomón hereda el oficio de detective de su tío, manifiesto del absurdo que nos va a tocar contemplar en todo el

metraje, se nos presentan unos créditos con estética de tebeo a base de bocadillos y viñetas, dejando clara la inspiración de la película por si el espectador no se había dado cuenta.

Salomón y Torcuato (o Filemón y Mortadelo), interpretados por Fernando Fernán Gómez y José Luis López Vázquez, respectivamente, actúan de manera parecida a la de los Mortadelo y Filemón de las primeras apariciones de estos en los cómics de Ibáñez, siendo Salomón el que lleva la voz cantante y Torcuato, el torpe ayudante; su torpeza y su facilidad para meterse en problemas será el hilo conductor de la película.

El primero va vestido al estilo Sherlock Holmes-Filemón (traje a cuadros y pipa) el segundo viste como Watson-Mortadelo (traje negro, sombrero, paraguas). Para salir victorioso de sus indagaciones, Salomón se llega a disfrazar hasta cuatro veces a lo largo de la proyección: vendedor de coca-cola, hippie, periodista argentino y enfermera (este último disfraz junto al de hippie serán usados también por su fiel compañero).









Los personajes que los acompañan en esta aventura, son Rosanna Yanni (Menchu), Jesús Puente (el Comisario Montero), Gogó Rojo (Mary), George Rigaud (don Gregorio) entre otros[229]; personajes que se alejan un poco de la estética establecida en el tebeo, por la censura del mismo, pero el resto del elenco mantienen una actitud muy similar a la de las viñetas del cómic, sobre todo la de los criminales, entre los que se encuentran Marcelo Arroitia – Jáuregui, Álvaro de Luna y Jesús Guzmán. Su maquillaje acentuado es precursor de películas como *Dick Tracy,* en la que el celuloide adaptó más tarde las facciones marcadas de los personajes.





El uso del color juega un papel fundamental, con la ambientación de finales de los sesenta, radicalizada en una escena muy de la época, en la que los detectives después de haber acudido a un bar de "hippies" y tras fumar un porro, comienzan a experimentar la psicodelia del momento, con su música y todo. Esta escena supone un punto de inflexión, ya que a partir de entonces fluirá la película hacia un final con referencias a películas como *Con faldas y a lo loco* o *El graduado*. Es de notar el poco presupuesto con el que contaba la producción, pues apenas hay decorados ni efectos especiales, solo resaltar una escena de combate de boxeo en la que aparecen centenares de extras, quizás tomada de la realidad. La película se rodó en Madrid en su totalidad, y es curioso, pero en Barcelona no se estrenó hasta dos años después de que lo hiciera en la capital.

El éxito de este largometraje fue nulo, y quizás si se hubiese estrenado como una adaptación no oficial del Mortadelo de Ibáñez, hubiese tenido más repercusión. Una vez más la película cuenta con un gran reparto que hace que la película no sea un

completo fracaso, aunque a partir de la mitad va tomando forma y a pesar de su abuso de gags cinematográficos (apagones de luz en los que se produce el enredo, un cadáver que aparece y desaparece, y algunas escenas subidas de tono a base de fijar la cámara en los escotes y las piernas de las diferentes actrices de reparto) toma pulso, y consigue tener algunos momentos divertidos, aunque el resultado de la misma es sin duda un claro ejemplo de lo que le sucedía al cine español un fracaso económico ante la propuesta de un cine más comercial.

Mucho antes de que Javier Fesser adaptase oficialmente a Mortadelo y Filemón al celuloide, en imagen real, Fernando Fernán Gómez había intentado hacer lo propio con los personajes de Ibáñez.

Ramón Freixas[230] escribía:

> *"De forma casi impensable el collage de elementos y recursos cinematográficos más variopintos (el cómic, el cine mudo, el thriller, el humor surrealista y destroyer…) fructifica en un explosivo cóctel que desactiva las convenciones de la comedia hispana al uso y de refilón revisita al dente el diseño de la comedia Made by Masó (el modelo para armar (des)juiciosamente desmontado), por la asumida vía de la combativa casposidad y del descacharrante sarcasmo*".

Y es que Fernán-Gómez se hace eco en esta película de los cómics de Francisco Ibáñez y añade todo lo que este, en su momento no pudo añadir por motivos de censura[231]

Con fecha de autorización de 7 de junio de 1970, la película se estrenó el 24 de Agosto de 1970 en Madrid en los cines Argüelles, Benlliure, Capitol, Monumental, Murillo. En Barcelona en los cines Bosque, Palacio Balaña, Principal Palacio el 17 de Abril de 1972 con un total de 590.230 espectadores y una recaudación de 88.206,68€[232]

### *Yo la vi primero*




En 1974, Fernando Fernán-Gómez se enfrenta de nuevo a la dificil tarea de dirección y propondría la comedia cinematográfica *Yo la vi primero.*. Estaba ya acostumbrado a que las mejores películas de su carrera, no obtuvieran ninguna repercusión a nivel comercial, aunque el tiempo las hubiese puesto más tarde en el lugar que le correspondían dentro de la historia del cine español[233].

En este año se embarca en un nuevo proyecto guionizado por él mismo junto a tres amigos de profesión Manuel Summers, Chumy Chúmez y Arturo Rubial.

La idea inicial planeada es bastante buena aunque no original[234]; el argumento se centra en Ricardito, un niño de siete años que sufrió un accidente de bicicleta que lo deja en estado de coma y después de veintiocho años despierta. La problemática es notable, es un niño en un cuerpo de un adulto de treinta y cinco años. Todas las características de un infante se verán reflejadas en él, y su ingenuidad e inocencia serán las que creen situaciones cómicas, como por ejemplo, la paradoja que da título a la película. El niño antes de caer en coma, estaba enamorado de una niña que al despertar encuentra felízmente casada, pero el reclama de nuevo su amor porque él la vió primero.

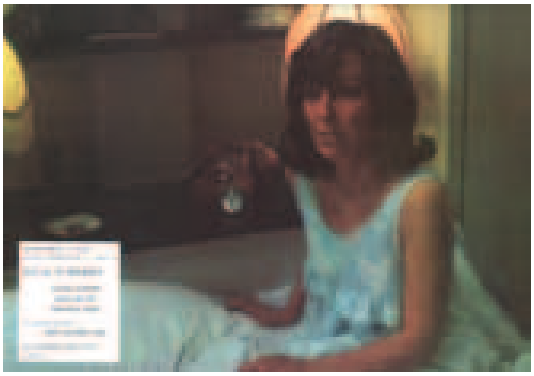
La situación es más extrema de lo que parece, el *gran niño* solo recuerda las cuatros provincias de Galicia de todos sus estudios anteriores, ante esto se impone una educación acelerada en la que intervendrán por supuesto personajes representativos de los diversos estamentos del país[235]: un sacerdote que pretende preconciliar a todos los

personajes y un maestro retirado que intentará ayudar a Ricardito en su dificil aventura de moverse entre los prejuicios y la incomprensión.

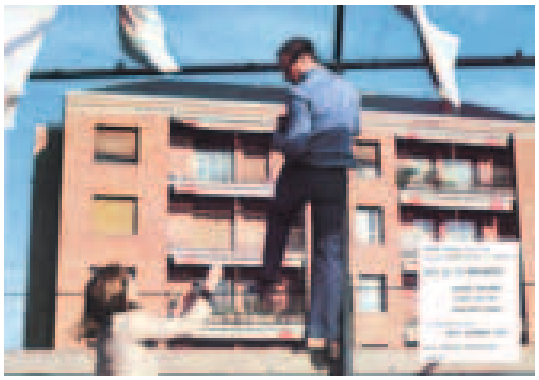
A pesar de que la película está dirigida solamente por Fernán-Gómez, el filme se aproxima mucho al tipo de cine que hacía el propio Manuel Summers, quién por cierto es el protagonista de la película[236]. Este tipo de cine *adolescente* está dentro de la línea del joven cine español con películas como *Del rosa al amarillo* o *La niña de luto* que dieron un gran éxito comercial a Summers.

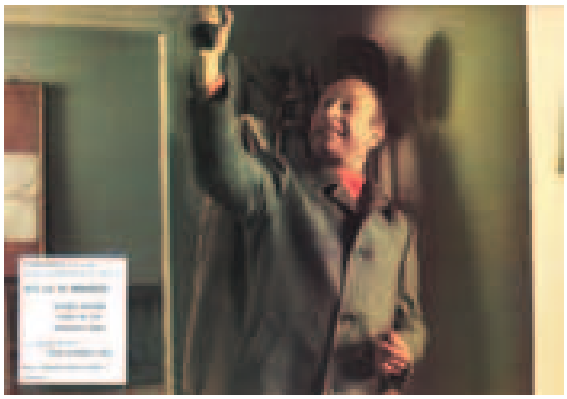
El guión que en principio se podría desarrollar de manera más cómica, solamente se articula en diferentes situaciones inconexas que lo único hacen es convertir a la película en una sucesión de sucesiones y no en una continuidad progresiva[237], que además queda lejos del tipo de comedia que se hacía en España en la década de los setenta.

La película contiene ciertos gags humorísticos al inicio de la película con las grandes intervenciones de Fernando Fernán-Gómez como médico de Ricardito junto con la de Irene Gutierrez Caba (madre de Ricardito), la hilarante escena de la comisaría en la que intervienen Ray Nolan (detective) y Erasmo Pascual (comisario), o la secuencia de las musarañas en la que interviene el profesor (Emilio Fornet). Por supuesto, al igual que en todas las películas de la época, habrá "final felíz" y Paloma (María del Puy) volverá con Ricardito, pero haciendo uso el director de su corrosivo humor, será porque Paloma se dará cuenta que está sujeta a una reglas sociales estructuradas, por lo que intentado volver al amor puro de la infancia será recluida en el sanatorio donde se encuentra su *"joven amado"* en el mismo estado mental. Por si no nos hubiesemos dado cuenta del problema que puede surgir tras quebrantar las reglas morales vigentes, ya se encarga el director de advertirnoslo: *¡Cuidado. Ya son dos: Ricardo y Paloma!.* Pero, estos juegos directamente relacionados con el esperpento, no justifican que el planteamiento inicial de la situación en la que se encuentra el niño, se *contagie* al resto de personajes: el sacerdote (Joaquín Roa), el padre (León Klimowsky) y la madre, el marido de su amada (Fernando Rubio), el preceptor…




La película que obtuvo una baja aceptación[238], sirvió sobre todo para descubrir a María del Puy como una gran actriz de recursos que habitualmente había estado confinada a la tarea de doblaje, al veterano Emilio Fornet y sobre todo a Summers revelado como un gran actor[239].

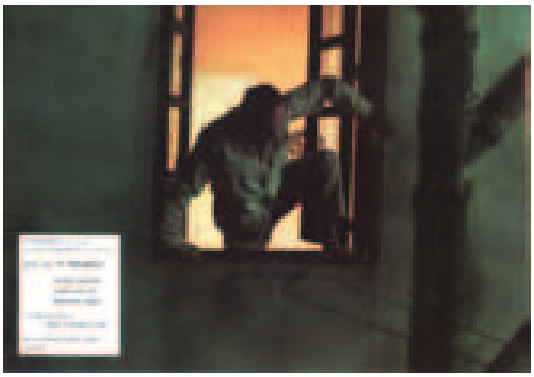





El director podría haber llevado más lejos el tema con un tratamiento más literario del problema que se plantea[240]. Un enfoque más psicológico con más trascendencia y que hubiese deajdo de lado un poco la parte cómica hubiese permitido una reflexión acerca del

personaje e incluso una protesta frente a una sociedad en la que la bondad, la inocencia y la ingenuidad no tienen cabida. Claro está que también debemos preguntarnos si los autores del guión no pudieron hacer más que lo que se nos muestra y en realidad tenemos que reconocer en la película un intento fallido de crítica a los problemas cotidianos y reales que el país estaba sufriendo bajo la terminal dictadura de Franco.

Aún así podemos afirmar que *Yo la vi primero* es una obra muy interesante dentro de la filmografía del director, ya que refleja perfectamente la constante del director *maldito*, que a pesar de tener un guión que está por encima de la línea del cine del momento, se hunde por la búsqueda de hacer algo diferente. El paso de la letra a una imagen es bastante complicado, y en este caso su transformación prácticamente literal hace que muchas situaciones se caricaturicen, cuando lo que se busca es un sentido realista; como por ejemplo cuando Ricardito salta en plena noche a casa de su amor, gritando desaforadamente.





Producida por Kalender Films International, la película que tiene una duración total de 92 minutos, y cuenta con algunos técnicos como José Luis Alcaine en fotografía, Carlos Vizziello en la música o Rosa Salgado en montaje que le dan un valor añadido a la historia que fue autorizada para su exhibición el 18 de junio de 1974. La película se estrenó en Madrid en el cine Conde Duque el 27 de Enero de 1975 teniendo un total de 401.407 espectadores y una recaudación de 138.423,29 €[241].

A pesar de las malas críticas[242] obtenidas, la película obtuvo el premio del Circulo de Escritores Cinematográficos ese mismo año a la Mejor Actriz de Reparto (Irene Gutiérrez Caba).

### *¡Bruja, más que bruja!*




*"Me han preguntado tantas veces por qué he hecho esta película que creo que hubiera sido mejor no haberla hecho". Fernando Fernán-Gómez*

*Bruja, más que bruja,* es la una de las películas de Fernando Fernán-Gómez más interesantes y desconocidas de su filmografía y quizás uno de los mayores ensayos genéricos del cine español[243]. Rodada en 1977, la película fue co-guionizada[244] con el genial Pedro Beltrán[245] después de leer una noticia de periódico sobre un triángulo amoroso en la España de provincias[246] de los años cin*c*uenta[247].

El film cuenta con el argumento del propio autor y con la producción de Laro Films con Juan José Daza como productor ejecutivo, tiene un metraje de noventa y dos minutos y fue realizada en technicolor.

El argumento en tono de comedia, tiene una intención crítica evidente en una historia en la que Juan (Francisco Algora), un mozo del pueblo se marcha a cumplir el servicio militar y *servir al rey*; su novia Mariana (Emma Cohen), le jura que le esperará hasta que vuelva con su licencia en el bolsillo, pero cuando éste vuelve, la novia se ha casado con su tío Justino, un cacique del pueblo interpretado por el propio Fernán-Gómez; el maduro marido intenta acabar con la pasión existente entre los jóvenes sin conseguirlo. La pareja terminará recurriendo a una bruja para intentar deshacerse del tercer miembro del triángulo amoroso pero sin perder la herencia del marido. Ambientada en un oscuro mundo rural, la mujer convence a su amante de matar a su marido con un azadón. Posteriormente, ella hará desaparecer los restos del cadáver con las artes de

brujería. La trama se desarrolla bajo la atenta mirada del ama de llaves de Justino (Estela Delgado) que intentará evitar el encuentro entre los jóvenes.



Una vez más, Fernán-Gómez, simultaneando la interpretación con la dirección[248], aborda en *Bruja, más que bruja*[249], un interesante experimento cuyos antecedentes podemos verlos en otra de sus películas malditas *El extraño viaje*[250], en los que además de caricaturizar la sociedad rural española de los años 50[251], llena de paletos y de boinas, exagera convencionalismos mezclando el melodrama con el musical[252].

Es evidente que el asunto entronca directamente con la tradición literaria teatral decimonónica y por supuesto brechtchiana, en la que la idea de representación es totalmente real; el mozo hace de mozo, la bruja de bruja, el cacique cornudo de cacique cornudo y la doncella infiel de doncella infiel.

No es un film que plantee problemas a nivel estructural, sin embargo la forma de abordar el tema, hace que observemos que, además de recoger toda una serie de tradiciones literarias, plásticas y dramáticas, el director cuestiona además las formas convencionales del lenguaje cinematográfico, los géneros cinematográficos. Parece que la intención de Fernán-Gómez es deformar la estructura totalitaria del cine del momento y de los referentes culturales españoles.



Con música del gran Carmelo Bernaola[253], la película se va hilvanando mediante números musicales interpretados por los actores Francisco Algora, Emma Cohen, Mary Santpere, Fernando Fernán Gómez , José Ruiz Lifante, Estela Delgado, Carmen Martínez Sierra, Fernando Sánchez Polack, José Luis Barceló, Pedro Beltrán, Manuel Ayuso, pero con voces de cantantes dobladores como, Paloma Pérez Iñigo (soprano), José Durán (tenor), Alfonso Echevarría (barítono), Luis Alvarez (bajo), Rosa Alonso (contralto), Vicente Martín (tenor), Evelia Marcote (mezzosoprano), Santiago de la Cruz (tenor cómico), que coralmente dan un extraño resultado a caballo entre la zarzuela y el esperpento de Valle Inclán con todo tipo de romanzas, dúos y coros, en los que la importancia recae sobre todo en la interpretación

vocal, ya que a excepción del inicio y el final de la película, no existen fragmentos musicales en los que predomine la instrumentalidad[254].

Estos números musicales rompen el ritmo del relato, independientemente del valor narrativo de los mismos respondiendo a la idea original del director, que mantiene muchos valores del guión y el interés en el tema.

La interpretación de los mismos se hace creible en todo momento[255]; el propio Fernán-Gómez consigue mostrar el autoritarismo de su personaje llegando incluso a exagerar los múltiples registros de la parodia inicial; Mary Santpere interpretando a la bruja con una comicidad de enorme magnitud junto a sus compañeros de reparto Emma Cohen y Francisco Algora. Aún así, los personajes no tienen nada de realidad, ni el director los considera prototipos de la clásica visión española.

La intención cómica de la película se cumple y Fernán-Gómez alcanza el punto crítico esperado alejandose de las convencinalidades del género musical[256].





Rodada en varios exteriores entre los que se encuentran Almadrones, Ledanca (Guadalajara) y Algete (Madrid), el film cuenta con la excelente fotografía de Polo Villaseñor. Con fecha de autorización de 1 de junio del 1977, la película se estrenó el 2 de mayo de 1977 en el cine Proyecciones de Madrid, no tuvo la repercusión esperada[257], aunque no supuso un fiasco ya que contó con un total de 364.761 espectadores y una recaudación de 178.625,89 €[258].

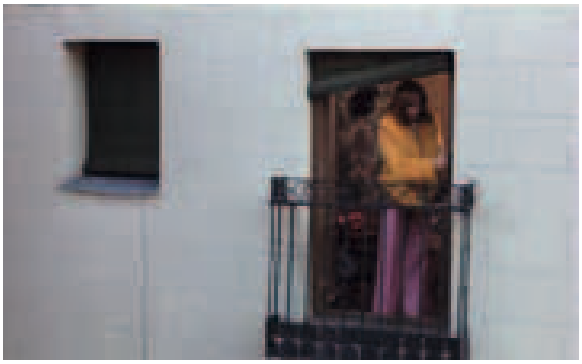
### *La querida*




En 1976, Fernando Fernán-Gómez se puso de nuevo al servicio de causas sin ningún interés, probablemente por razones de falta de trabajo, y acepta el guión de José Manuel Fernández y Romualdo Molina para dirigir *La querida*, una película a mayor gloria de Rocío Jurado, cantante extraordinaria pero de limitados recursos interpretativos[259] y que arrastra la tradición de musical folklórico del cine español de mitad de los años sesenta.

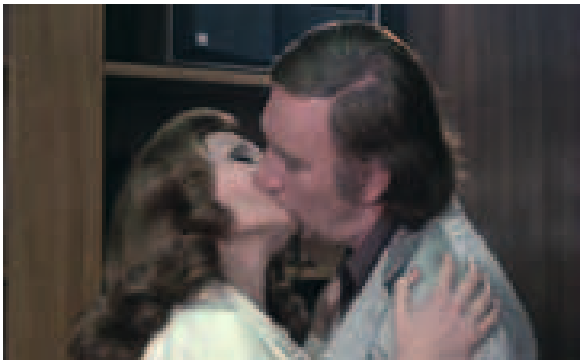
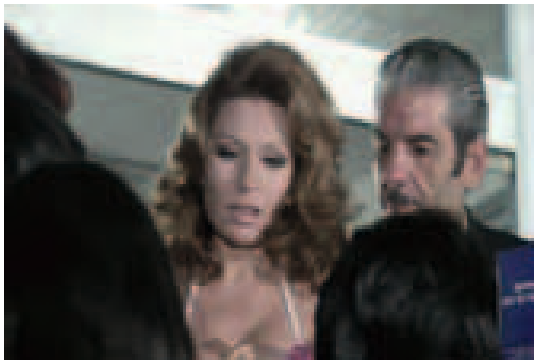
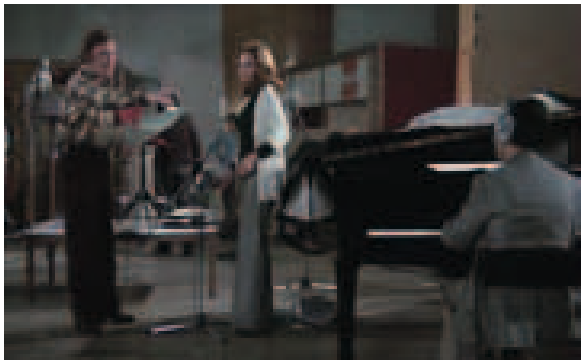
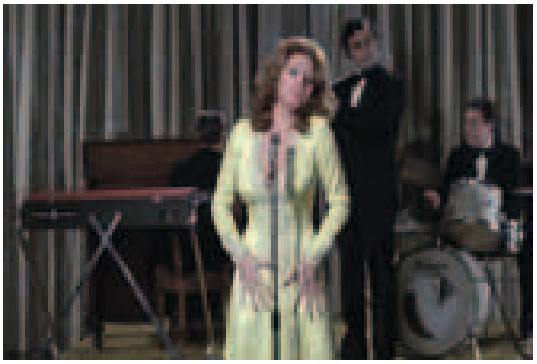
El argumento se centra en la historia de Manuela (Rocio Jurado) es una cantante que abandona su pueblo natal y se instala en Madrid dispuesta a triunfar. Por casualidad conoce a Eduardo (Fernando Fernán-Gómez[260]), un compositor que le proporciona su primera oportunidad en el mundo de la canción, y entre ambos nace un extraño romance. Poco a poco Manuela va escalando posiciones artísticas y conociendo a otros hombres, más ricos y poderosos que Eduardo, que acaban convirtiéndola en una "querida[261]" llena de lujos.





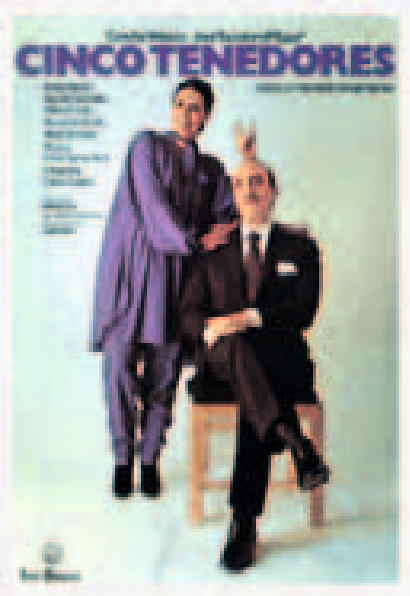



El esquema del film es el clásico de "*Ha nacido una estrella*", con una cantante que llega a la fama desde la nada, haciendo repaso de su vida y de cuantos hombres tuvieron huellas en su deambular artístico[262], está narrado en primera persona a modo de entrevista con diferentes medios, por Eduardo, tras la desaparición de escena de la estrella.

La película que se estreno en Madrid en los cines Bilbao, Vergara, Montera y Progreso el 25 de Abril de 1976, obtuvo el resultado esperado, un total de 644.178 espectadores y una escasa recaudación de 250.779,93 euros[263]

### *Cinco tenedores*




En 1979[264], Fernán-Gómez es ya la figura reconocida que todos celebran, y su imagen de autor está consolidada y por lo tanto disfruta de una mayor libertad para realizar sus proyectos personales, pero aún así sigue recibiendo encargos de productores para realizar películas y entre ellas se encuentra *Cinco tenedores,* con guión y argumentos de Manuel Adam y Esmeralda Ruiz Castillo.

Una vez más, el autor que no se vive como tal, acepta el encargo a pesar de que pueda resultar paradójico; la historia desarrollada en el interior de la alta burguesía, es episódica y no desempeña papel argumental ninguno.

Los *Cinco tenedores* son la calificación de San Humberto[265], un restaurante de lujo de Aurelio García (José "Saza" Sazatornil) y Maruja (Concha Velasco), gracias a la cual el negocio lleva años manteniendo el alto prestigio de sus fogones y las reuniones de un grupo de cazadores convertido en asociación gastronómica cinegética. El matrimonio sin hijos se tienen que hacer responsables de su ahijado Miguel (Manuel de Benito, ya que su padre Herman (William F. Sully[266]), su gran maestro de cocina, está huyendo de la justicia por haber matado a su mujer que le era infiel, cortándole la cabeza. Miguel, es un atractivo joven, por el que Maruja empieza a sentir atracción; el amor no tarda en llegar y Maruja queda embarazada.

En realidad *Cinco tenedores,* es una especie de vodevil que pretende invertir los términos del género, reivindicando la figura del cornudo. En vez de presentarlo como un personaje ridículo se le otorga dignidad y envidiable "fair play". Pese a este intento de ruptura, el grueso de la historia tiene escasa entidad, resaltando sólo algunos momentos

de excelente comedia, por desgracia demasiado aislados y la inteligente utilización de planos secuencia de cierta longitud para dar pie a la construcción del trabajo actoral, que es muy equilibrado.



Con fecha de autorización de 7 de febrero de 1980, la película que se estrenó en Madrid, en el Palacio de la Prensa y en el cine Carlos II el 11 de Febrero de 1980, teniendo un total de 474.549 espectadores y una recaudación de 403.574,35 euros[267].

### *Mambrú se fue a la guerra*

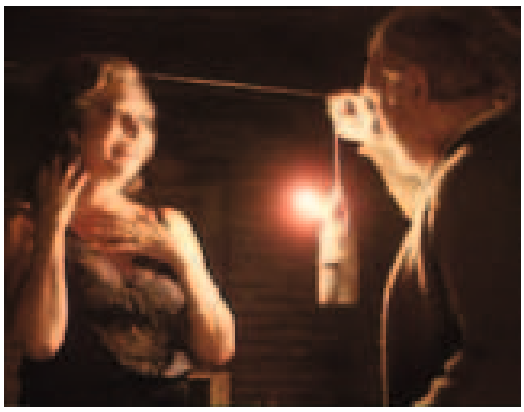



Tras siete años de inactividad como realizador después de realizar *Cinco tenedores,* Fernán-Gómez realizó esta película[268] que supone el nacimiento de una etapa donde el regreso al pasado y una estética más ética se imponen. Las circunstancias en las que nace esta película son diferentes, pues el artista ya está consolidado dentro del panorama nacional como autor, escritor y director, con cerca de una veintena de películas.

*Mambrú se fue a la guerra* se realiza a partir del guión[269] de Pedro Beltrán[270], siendo el único título de la década que no tiene un origen literario previo[271]. El guión si bien es original[272], tiene un desarrollo bastante irregular haciendo que en ciertos momentos sea reiterativo y demasiado explicito en sus diálogos[273], llegando en ocasiones a sorprender los distintos caminos argumentales que a veces, no tienen nada que ver entre sí[274].

*Mambrú se fue a la guerra*, hace resurgir el tema de las personas que permanecieron escondidas esperando a que terminara el franquismo, los llamados "hombres ocultos".[275] Su argumento se basa en la vida de Emiliano (Fernando Fernán-Gómez)[276], un hombre de familia republicana y presuntamente antifranquista que ha permanecido oculto en un oscuro sótano bajo el lavadero que se encuentra en el patio de su casa. Tras la muerte de Franco, Florentina (María Asquerino), su esposa, decide revelar el secreto a su hija Encarna (Emma Cohen), al marido de esta, Hilario (Agustín González) y a sus nietos Manolín (Jorge Sanz) y Juanita (Nuria Gallardo), los cuales acogen la "resurrección" con gran júbilo. El problema vendrá ante la posibilidad de cobrar una pensión de viudedad por la guerra. Esto, sesga el regocijo de los familiares y Emiliano permanece encerrado

en beneficio de la seguridad económica de su familia[277] dejando atrás la satisfacción[278] política y afectiva que produjo su reaparición[279].








Calificada por algunos autores como comedia, *Mambrú se fue a la guerra* debería de ser considerada más como una tragicomedia, pues si bien contiene tintes humorísticos, el tema que se trata es de una gran dureza[280] y viene a hacernos considerar el absurdo paso del tiempo[281].

Por otro lado, en *Mambrú se fue a la guerra*, el director recurrirá de nuevo al tema del dinero y de la coincidencia sobre los tópicos como ya hiciera en anteriores producciones cinematográficas.

Fernán Gómez aprovecha el guión de Pedro Beltrán para incidir en la importancia del dinero que se impone en las necesidades de la sociedad y mueve a los personajes haciéndoles cambiar de una manera exagerada[282].

Los tópicos sirven como en otras ocasiones para criticar las costumbres populares y rubrican la obra. A través de la figura del antihéroe, su construcción, su caracterización, su psicología y en general el perfil pesimista y desolado del protagonista, el autor pretende que comprendamos la historia, no que la creamos.

La crítica consideró que la entonación de los diálogos no era la adecuada, sin embargo el autor rompe de este modo el naturalismo del film, dando pinceladas de exageración que ayudan a resolver su desarrollo.

Estrenada en Madrid en el cine Amaya el 16 de Mayo de 1986[283] y el 2 de Junio en el cine Waldorf I en Barcelona[284], la película contó con el premio Goya[285] al mejor Actor, en el Festival de Cartagena de Indias 1986: Premio Especial del Jurado., Mejor Actor (Fernando Fernán-Gómez), Mejor Actriz (María Asquerino). Festival de Figueirada Foz 1986. Mejor actor (Fernando Fernán-Gómez)-: Premio "Glauber Rocha". ACACE, 1986. Mejor Actor (Fernando Fernán-Gómez)[286].

La productora, llamada Altair Producciones Filmográficas[287] fue la que hizo posible esta película que fue subvencionada por el Ministerio de Cultura[288], la película cuenta con 80.014 espectadores y hasta ahora una recaudación de 153.973,67 €[289].

***Fuera de juego***




En 1991, Fernán-Gómez dirige *Fuera de Juego*, una película coproducida por Lotus Films Internacional S.L y Televisión Española, siendo productor Luis Méndez.

La idea de realizarla, no partió de una idea propia del director sino de José Truchado Reyes, con el que compartió luego la elaboración del guión, en el que un grupo de jubilados decide perpetrar un atraco.

Con este punto de partida - idéntico al de la película *Los dinamiteros*, de Juan G. Atienza[290]-, construyeron una comedia que, si sobre el papel tenía evidentes posibilidades, en su plasmación el resultado no fue el esperado.

En el desarrollo de su argumento don Anselmo (interpretado por José Luis López Vázquez), acompañado por su hijo y su nuera, llega a la Residencia de ancianos San Cándido entristecido por el abandono de los suyos y la soledad que le aguarda. Allí encontrará algo inesperado, ya que los cinco ancianos que deben compartir el dormitorio con él, pertenecían a un equipo de fútbol y tienen un plan para ayudar al equipo de fútbol formado por niños de un colegio de huérfanos cercano a la residencia.

Los octogeneraios de la residencia son: don Aníbal (interpretado por el propio Fernán-Gómez), don Alfonso (Luis Escobar), don José (Tomás Zori), don Juan (Alfonso del Real) y don Luis (Manuel Alexandre)[291].

Fernán-Gómez utiliza en esta película varios recursos, que hacen de ella una obra bastante desigual debido a las carencias del guión, bastante entretenida e intepretada con dignidad. Una vez más, el director prefiere el camino del sainete para contar una historia

en la que varios viejos jubilados, se identifican con cada uno de los chicos componentes del equipo de fútbol del orfanato vecino; en esos alter ego, transfieren su deseo de vivir y de sentirse jóvenes.



A pesar de ser una comedia a caballo entre el esperpento y el pirandelismo de los problemas de identidad, la obra en sentido contario a la estructura de una buena comedia, trata el preocupante tema de la tercera edad en un país que envejece por momentos de una forma bastante evidente.

La película con aproximadamente 95 minutos de duración, se preestrenó como homenaje a Luis Escobar en el Cine Rialto el 12 de Septiembre de 1991, y se estrenó el 13 de ese mismo mes en los cines Rialto, Paz y Parquesur. El largometraje contó con 70.152 espectadores y una recaudación de 124.371,13 €[292].

La crítica no perdonó las deficiencias del guión[293], aunque si reconoció la calidad y calidez de algunos detalles de la película como, la escena de la confesión entre Fernando Fernán-Gómez y Antonio Gamero; la del interrogatorio de Juan José Otegui a los ancianos

delincuentes defendidos por Gabino Diego, y algunas otras, donde sale a la luz lo mucho que estos otros actores llevan dentro en talento y en oficio.



En palabras de Ángel Fernández Sántos[294]

> *"Da la impresión, de que el guionista Fernán-Gómez, no ha convencido al director Fernán-Gómez; y la impresión aún más aguda, de que el trabajo (apático) del director Fernán-Gómez, tampoco ha convencido al Fernán-Gómez actor. Y da finalmente la impresión de que este ha contagiado de aquella apatía, lleva a cabo (cosa sorprendente en un actor de su genio) una actuación igualmente apática, plana y monocorde".*

### 7000 días juntos




Realizada por Fernán-Gómez en el año 1994, la película nace de una idea de Luis Alcoriza[295], pero el guión resulta de Javier García - Mauriño, Fernando Morales y Fernando Fernán-Gómez[296].

El título original con el que trabajó el director fue *Un adulterio modesto*, y una variante que hubo, *Un adulterio casi decente*, pero el autor prefirió ironizar con el filme romántico inglés Veintiún días (1937) de Basil Dean y lo tituló *Siete mil días juntos*[297]

El título de la película hace referencia al tiempo que está casado un matrimonio maduro (más de veinte años), Matías (José Sacristan) y Petra (Pilar Bardem), que se lleva mal desde hace tiempo y se "obsequian" con toda clase de sevicias y crueldades, como ya vieramos en *La guerra de los Rose*, *Lunas de hiel* y *El honor de los Prizzi* en las que la corrupción del amor conduce a la destrucción de la familia.

La pareja se enfrenta a los problemas de comunicación que tiene un matrimonio después de tanto tiempo de relación. Petra es una mujer de carácter agrio, que ejerce de bruja y aojadora de aquelarres de media tarde con las vecinas; Él trabaja en el Anatómico Forense junto a su compañero Luis (Agustín González), un personaje bastante oscuro, negro, fetichista y necrófilo, que prefiere la belleza de lo inanimado y hacer el amor con las muertas.

Petra, no deja en paz a Matías y se cuida de no levantar la voz por el qué diran; Matías por el contrario le grita sin contemplaciones, por lo que las vecinas están al corriente de todo lo que les pasa.

Dos décadas, el odio y resentimientos acumulados y un conflicto por los ahorros de Matías, serán el desencadenante de que Matías salga una tarde a realizar su sueño: comprar una cámara de video. Ese mismo día conocerá a Angelines (Maria Barranco), una vendedora de unos grandes almacenes que le da todas las explicaciones necesarias para poner en marcha correctamente la cámara. Angelines es soltera y tiene un hijo, y empieza a tener una relación bastante inocente con Matías que se convierte en algo más serio y profundo.






La casualidad y las vecinas, harán que Petra se termine enterando de la existencia de Angelines en la vida de Matías, pero esta se niega a divorciarse a pesar de que ambos saben perfectamente que su relación no tiene ningún futuro. La única posiblidad que tienen es que uno de los dos sea eliminado[298], y comienza una guerra sin cuartel entre los dos; ella le envenena el loro con lejía, envenena el coñac, le tira la cámara por la ventana simulando un accidente; él, no se queda corto y contamina sus magdalenas e incluso le pone escena amorosas de su novia delante de todos sus amigos en la fiesta de aniversario.

Fernán-Gómez retrata esta cotidianeidad de la pareja de una manera entre el drama y la comedia; una vida en común llena de patios de vecinas, cotorreo de las mismas representado en un loro propiedad de Matías, potingues en la cara, zapatillas de estar por casa con pompones…

Matias decidirá deshacerse de su mujer, siguiendo para ello los consejos de su compañero de trabajo, que le expone de forma curiosa como cometer el asesinato perfecto sin dejar pistas, dando lugar a una sorprendente escena imaginada de la destrucción del cadaver de Petra en la bañera a base de ácido sulfúrico.

La película acabará con la denuncia de las amigas de Petra a la policia y la detención de Matías. En comisaría, este relata el teórico viaje de su mujer mientras el espectador puede ver como se desarrolló la desaparición del cuerpo. La botella de coñac envenenada y que sirve como celebración del crimen perfecto, será la encargada de mandar a Matias y Angelines al anatómico forense, donde Luis dará cuenta de la belleza de la muerte.

La película acaba con una significativa cita de Cervantes[299] en la que podemos leer[300]: *"En los reinos y en las repúblicas bien ordenadas había de ser limitado el tiempo de los matrimonios y de tres en tres años se había de deshacer o confirmarse de nuevo, como cosas de arrendamiento, y no que hayan de durar toda la vida con perpetuo dolor entrambas partes".*

Los protagonistas de la película, Pilar Bardem, José Sacristan y Maria Barranco, realizan una trabajo excepcional, a veces eclipsado por los grandes secundarios que les rodean, Agustín González, Tina Sáinz y Chus Lampreave

Los lugares donde se rodó fueron, Madrid y Pozuelo de Alarcón, bajo la producción de Rosa García[301]. Con fecha de autorización de 3 de noviembre de 1994 y estrenada en Cáceres el 3 de Noviembre de 1994 en los Multicines la Dehesa, en Madrid el 27 de Enero de 1995 en los cines Gran Vía, Minicine, Parquesur, la película tuvo un total de 94.519 espectadores y una recaudación de 247.483,08 €[302].

A pesar de que la película tenía casi todos los ingredientes para ser un éxito de taquilla, una vez más no es así; la enrevesara historia truculenta de Alcoriza no consigue incluir al espectador en la película a pesar de la excepcional interpretación y una gran fotografía de Hans Burmann, quizás por un guión excesivamente deudor del exceso y demasiado evidente.

### *Pesadilla para un rico*




Realizada en 1996 bajo la producción de Rosa García Producciones Cinemat. S.A., y con la participación de Televisión Española y Canal PLUS, el guión[303] de *Pesadilla para un rico* está basado en una idea de Luis Alcoriza[304]; director y guionista con gran reputación en ambas facetas y exiliado en México[305], amigo e íntimo colaborador de Luis Buñuel en guiones como *Los olvidados*, o *El ángel exterminador,* y fallecido en 1992.

La productora  dio a elegir a Fernando Fernán-Gómez varios guiones para realizar y eligió éste al considerarlo realmente cinematográfico[306].Por otra parte sus últimos tres proyectos para cine habían sido rechazados, de modo que debía aceptar alguno si quería dirigir.

> *"De los dos guiones, elegí el que Luis Alcoriza había titulado La Aventura – titulo que no me parecía oportuno por ser el de una famosísima película de Antonioni[307] -. Y Rosa García me dijo que también era el que ella prefería. Creo recordar que invertí aproximadamente dos meses para adaptar el guión al momento actual, pues tenía más de quince años, y trasladar la acción de México a España. Los diálogos tuve que rehacerlos íntegramente. Hice también ligeros cambios en la estructura y llené algunas lagunas, pues el guión no estaba completo. En sucesivas lecturas quedé satisfecho de mi aportación…"* Fernán-Gómez, Fernando., E*l tiempo amarillo…*

A pesar de estar ambientada en México en el guión original, *Pesadilla para un rico* está poblada por personajes reconocibles en la actualidad española del momento: jóvenes desubicados, banqueros implicados en escándalos, jueces metomentodo y medios

de comunicación que desvelan conspiraciones corruptas[308]. Fernán-Gómez retrata así la pesadilla como tal; lo que más le interesó de la historia de Alcoriza: «*La situación de alguien convencido de que está sucediendo lo que en realidad no sucede*»[309].

La realización de la película se encontraba pendiente de un hilo desde un principio, siempre por motivos de producción y financiación.

> *"El director de producción, Miguel Pérez Muriente, agudo observador desde su habitual barricada de silencio, dijo que, leía aquella lista de objeciones, podía pensarse que lo que pedía TVE era otro guión. Yo insinué si no sería aquel el momento de dar marcha atrás y tomar la decisión de no hacer la película. Llevábamos ya más de seis meses en el empeño – en realidad, lo llevaba la casa productora; y más en realidad Rosa García – y, por un inconveniente o por otro no cuajaba. Al oírme Rosa García puso el grito en el cielo ¡Eso nunca! ¡La película se haría por encima de todo!. Yo me atreví a preguntar: ¿Por cojones? ¡Si, por cojones me respondió Rosa. Desde entonces, entre nosotros la película, se tituló Pesadilla para un rico* o ¡Por Cojones! Fernán-Gómez, Fernando., *El tiempo amarillo…*

El argumento trata de don Álvaro de la Garza (antes Álvaro de la Garza "Garzita", interpretado por Carlos Larrañaga, quien ya había sido dirigido por Fernando Fernán-Gómez en *El extraño viaje.* Un atractivo hombre de negocios, presidente de un consorcio de empresas que tiene mucho dinero con amigos  políticos, financieros y, en general, gente ambiciosa y sin escrúpulos. Su vida dará un giro de ciento ochenta grados cuando conozca a Mané, una prostituta que huye de sus jóvenes "amigos" y que está interpretada por una jovencísima Beatriz Rico. Tras mantener una pequeña relación con ella, la chica queda muerta en el lecho (en realidad ha perdido el conocimiento bajo los efectos de las drogas). A pesar de que la primera tentación es pedir auxilio, finalmente intenta hacerla desaparecer, por miedo a perder todo su "imperio", lo que no será tarea fácil pues en realidad la chica sale del maletero donde la había escondido sin que éste se dé cuenta. La cosa se complicará aún más cuando los colegas de la chica conocedores de la fortuna del

empresario comiencen a chantajearlo y su estabilidad emocional y física empiece a ir en picado.

La película se estructura en varios flash-backs interactivos y oníricos, utilizando entre otros recursos, el de monólogo interior, al que Fernán-Gómez nos tiene tan acostumbrado en su filmografía, como en *El malvado Carabel.*

El film, que comienza como una historia policiaca, se va transformando en un drama familiar, que se estructura con elementos de farsa, rindiendo homenaje una vez más a su querido Jardiel Poncela, creando situaciones acertadas, entre lo macabro y lo grotesco para darle un tono de comedia esperpéntica que insinúa una perspicaz sátira costumbrista.









El particular estilo del director[310] se hace notar una vez más en la estructura narrativa tributaria de Buñuel articulada por grandes trabajos actorales en los que intervienen personajes como Álvaro de Luna, Carmen Elías, Tina Sainz y Manuel Alexandre.

> *"De Pesadilla para un rico estoy bastante satisfecho. Lo que también creo es que le faltó algo, pero sigo sin saber lo que es, porque, si lo hubiera sabido, lo habría puesto. Pero sí le faltó algo, no en el guión, sino en los arreglos que hice – como en la película anterior – para adaptarla a la época y a España. Por lo cual noto que queda menos redonda que Siete mil días juntos. Aunque, cuando se terminó la película, se hicieron los primeros visionados en privado y se hizo el preestreno, Rosa García estaba muy contenta porque, según los informes que le llegaban esa vez sí que habíamos acertado, luego se vio que no, que esta película tuvo casi exactamente la misma marcha que la otra[311]".*

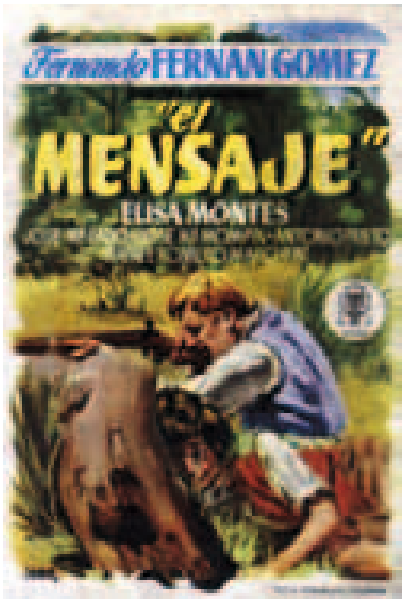
La película fue rodada en Madrid[312] y alrededores[313], contando con unas ocho semanas de rodaje al final quedó en unos 102 minutos de duración[314].

Con igual fecha de autorización el film se estrenó[315] el 22 de Noviembre de 1996 en Madrid en el cine Avenida[316], teniendo un total de 80.513 espectadores y una recaudación de 231.296,73€[317]

### 4.4. Películas con argumento propio

Solamente serán cuatro: *El mensaje, La vida por delante, La vida alrededor* y *El viaje a ninguna parte.*

#### El mensaje




En 1953, Fernando Fernán-Gómez se inicia en la difícil tarea de ser único director y realiza esta película de aventuras[318] con guión propio y la colaboración de Manuel Suárez-Caso, que por entonces era jefe de la revista *Fantasía* y reciente colaborador en el guión de *Surcos* (1951) de Antonio Nieves Conde.

Interpretada por el propio Fernando Fernán-Gómez, José María Lado, Elisa Montes, José María Mompín, Rafael Romero Marchent, Antonio Prieto, Francisco Torres y Manuel Alexandre, el film fue producido por Helenia Films en el año 1953 y clasificado finalmente en Primera B, aunque no conseguiría estrenarse hasta dos años después de su realización, en el mes de agosto en el Real Cinema de Madrid[319].

> *"Con respecto a mi próximo producto El mensaje, yo la hacía porque veía de una manera clara, científica, que había descubierto cómo se podía hacer una película que resultase comercial. Es decir; que había descubierto el huevo de Colón: la acción debería transcurrir sólo en exteriores con un grupo muy reducido de personajes; que debía gustar a los adolescentes por ser del género de aventuras; y que el protagonista fuera lo que yo creía que era entonces, un actor de prestigio, un actor popular.* Fernando Fernán-Gómez[320].

Fernando Fernán-Gómez se aleja de un folklorismo heroico, épico y patriótico haciendo que el tema quede bastante lejos de películas históricas y bélicas del momento como *A mí la Legión*[321] *o Agustina de Aragón*[322]. Sus guerrilleros son seres incultos y sin ningún sentido militar frente a unos soldados franceses que ocupan el territorio español de una forma más disciplinada y coherente.

Filmada en su mayoría[323] en exteriores naturales[324], el argumento[325] se centra en el momento histórico en el que españoles, portugueses e ingleses luchan en todos los rincones de la península contra el invasor francés. El esfuerzo principal ca sobre los guerrilleros. A un pueblo de la sierra dominado por las tropas extranjeras, llega un solado moribundo. Consigue burlar la vigilancia y entregar a su novia un mensaje del general Wellington. Es necesario que alguien entregue este mensaje a los guerrilleros de *El Mayoral,* acampados en la sierra vecina para que éstos lo lleven a la guerrilla de *El Cabrero*, cercada en el *Cerro de las Animas* y a punto de rendirse. Pero su posición es fundamental para la batalla que piensa dar Wellington, y éste, en el mensaje , les pide que resitan hasta el último hombre.

Maria, se ofrece a entregar ella misma el mensaje a *El Mayoral*. Andrés – el soldado herido- le recuerda que no solo existe el peligro de los franceses, sino el de los propios guerrilleros españoles que llevan meses sin ver a una mujer. Vestida de mozo labriego, sube a lo alto de la sierray entrega el mensaje a *El Mayoral*, quien encarga a cuatro voluntarios la peligrosa misión de hacerlo llegar a manos de *El Cabrero*. Da por supuesto que enla misión perderán la vida los cuatro.

Al poco de iniciarse la arriesgada expedición, se les une María, aún con su disfraz de muchacho. No puede regresar a su pueblo, porque los españoles han dado muerte a un soldado napoleónico que descubrió el entierro de Andrés y han arrojado su cuerpo a un pozo; los franceses suponen que ha huído con María y por eso no toman represalias. Pero si ésta regresa, todo se descubrirá.

Consiguen los cuatro guerrilleros y el falso muchacho cruzar la vaguada después de una escaramuza con los franceses encargados de vigilarla, y, en un momento de

descanso, Antonio, el más simple de los cuatro, lleva aparte a María y le dice que conoce su verdadera personalidad. Son del mismo pueblo. Antonio era muy amigo de Andrés, y desde la primera vez que la vió, no ha podido olvidarla; ella en cambio, no lo recuerda de nada… María no se atreve a decir a Antonio porqué va vestida de hombre, pero éste promete guardar el secreto.

En el cuartel de *El Mayoral* es hallado un salvoconducto francés. El Maraña parte a mostrárselo a su jefe que está preparando una maniobra de distracción para los franceses que cercan al Cabrero. Etntre los dos comprenden que el salvoconducto pertenece a un espía y que este debe de ser uno de los cuatro expedicionarios. Parte rápidamente *El Mayoral* a enfrentarse con ellos.

Parece que *El Mudo*, uno de los guerrilleros, y José, jefe de la patrulla, recelan uno del otro. Antonio, mientras los demás dormitan, saca su navaja y se arrastra hacia ellos. Al llegar detrás de un árbol, con la punta de la navaja, graba en el tronco de su amada: Maria.

Tiempo atrás, cuando las cosas marchaban mejor, antes de que estallase la guerra, Antonio decidió declararse a María, pidió consejo al señor cura, pero este le dijo que se bebiese un buen vaso de vino y que rezase unos padresnuestros. Antonio, le hizo caso con lo del vino, pero se negó a rezar y se fue directo a casa de María, pero esta se encontraba ya en brazos de Andrés. El cura le advirtió que había sido mucho vino y poco rezo, el causante de tal infortunio.

En el *Cerco de las Piedras*, lugar protegido, pero en el centro de una zona muy vigilada por el enemigo, hacen alto los guerrilleros. *El Mudo* ha perdido la navaja…Al amanecer aparace muerto con ésta clavada en el pecho.

Una patrulla francesa, apresa a *El Mayoral*, que consigue burlarles ingeniosamente y alcanza al fin a sus hombres, que le narran como un francés debió trepar a su posición y dio muerte al Mudo.

Hablando con cada uno por separado, el jefe pretende averiguar quien es el traidor. No consigue nada de *El estudiante;* José dice que desconfía de Antonio y del muchacho, porque hablan mucho a solas. Van a espiarlos, pero de lo que hablan es de su amor, ante la enorme sorpresa de José y *El Mayoral*, que ignoraban que el muchacho fuese una mujer.

De repente son atacados por una patrulla francesa, pero estos repelen el ataque. Todos celebran la victoria sin ninguna baja, pero de repente aparece el cuerpo de *El Estudiante* con un tiro en la espalda.

*El Mayoral*, en la dida de si el traidor es Antonio o José, decide matar a los dos para llevar el mismo el mensaje. María, suplicando, consigue hacerle renunciar a su idea, toma el mensaje y parte para entregárselo en persona a *El Cabrero*. Pero en ese preciso momento, José se echa el mosquetón a la cara y lo asesina a traición. María huye despidiendose de Antonio hasta que Dios quiera reunirlos.

Quedan enfrentados Antonio desarmando y José, dispuesto a deshacerse de él para entregar el mensaje a los franceses. Vuelve al ataque la patrulla. Cae Antonio herido, y en su dolor, intenta convencer a José para que no lleve a cabo su traición. José es espía de los franceses, porque así puede teener dinero y hacer felices a su mujer, su madre e hijos. Deja a Antonio desangrándose y parte para entregar el mensaje a los invasores.

En el camino asaltan a José los remordimientos y oye la voz de Antonio moribundo que le llama. Recuerda a sus compañeros muertos, *El Mudo, El Mayoral, El Estudiante*… Atraviesa el campo de batalla en que los franceses han aniquilado al resto de guerrilleros, a la gente de su propia tierra. Así José, obedecerá la voz de su conciencia y entregará el mensaje a los españoles. Trepa a la posición de *El Cabrero*, pero es alcanzado por las balas de unos y de otros.

La indiferencia y el desánimo son patentes en la guerrilla  capitaneada por el grupo *El Cabrero.* En un momento determinado uno de estos guerrilleros intentará hacer recapacitar a su jefe para abandonar; su única respuesta será que todo da igual. La escena

se repetirá casi al final del film pero esta vez la desesperanza partirá de *El Cabrero* que muestra su temor a Tomás.

En contrapunto de este desánimo es *El Mayoral,* que desde un principio es definido como líder. Ni tan siquiera la muerte de *El Estudiante* a manos del traidor, hace flaquear su entereza y aun siendo analfabeto lee unas líneas de la carta de Wellington[326] para dar ánimos a sus compañeros ensalzando el sentimiento patriótico:

> *"Guerrilleros, sois el último refugio de la lealtad, de la Libertad y del mundo entero y guardáis el verdadero espíritu de la Patria y de la Libertad. Cada prueba que dais de vuestro valor tiene una resonancia que no sospecháis. La Patria confía en vosotros. Sin que nadie os lo ordene seréis capaces de resistir, más allá de la muerte. No…aquí no debe decir eso, aquí debe decir España, porque tiene las letras muy grandes".*

En realidad la carta pone:

> *"Del General Wellington al Cabrero y su guerrilla en el Cerro de las Animas. Conozco vuestro heroísmo, se que estáis cercados, pero también sé que no os entregareis jamás, vuestro esfuerzo es imprescindible para nuestras armas. Dentro de unos días los franceses…"*

En el momento en el que los cercados van a rendirse, recibe el mensaje que les trae José agonizante y se enteran de que su posición es fundamental. Rechazan la idea de la rendición y se defienden en un último esfuerzo, hasta que asoman las tropas de Wellington. José muere pididendo a *El Cabrero* que cuando venga el rey Fernando VII, no se olvide de su mujer e hijos.

Acabada la guerra, Antonio reza ante la cruz de su pueblo el padrenuestro, e inmediatamente aparece María, que se une a él.

A pesar de tratarse de una película histórica – bélica y tener una serie de connotaciones negativas y opresivas, estas desaparecen al estar rodada en espacios naturales abiertos de la sierra de Madrid. Solo en ciertos momentos en los que algunos guerrilleros se encuentran acorralados, nos puede dar sensación de espacio opresivo por el ambiente de desesperación que produce cuando el ejército de Napoleón cerca el reducto atrincherado. Es indudable que desde el punto de vista dramático, y debido al poco interés que en ciertos momentos produce la película hay espacios que son neutros, sin interés dramático.






A pesar de contar con logrado vestuario, una excelente fotografía a cargo de José F. Aguayo o un gran montaje de Rosa Salgado, en su conjunto, la película tiene demasiadas incorrecciones de tipo armónico. El escaso guión[327] y las diversas situaciones que se van sucediendo no se ajustan con las partituras musicales interpretadas[328] por el coro de cantores de Madrid, donde el énfasis resulta casi destemplado, debilitando los pocos aciertos de la película. Si a ello le sumamos la teatralidad de los diálogos[329] en ciertos momentos declamados por los actores, nos encontramos con una obra que a pesar de ser como *Manicomio* es decir, un medio para ir aprendiendo las elementalidades de la dirección por medio de la práctica[330], resulta ser quizás el film menos acertado y así fue tratado por la crítica[331] del momento[332].

La película a pesar de tener una historia seria, intentaba tener un toque de crítica social o histórica con ciertos tintes pacifistas y antiheroicos[333], pero quedó bastante arrinconada[334] en la filmografía del autor[335] y terminó en un decepcionante éxito comercial[336].

Carlos F. Heredero escribiría:

> *"La guerra de la Independencia bajo la óptica de Fernán-Gómez está tan alejada de la epicidad heroica y patriótica de Agustina de Aragón (Orduña 1950) como del folklorismo trágico y antiliberal de Lola, la Piconera (Luis Lucía, 1951). Sus guerrilleros son manifiestamente incultos, con escasas luces y de*

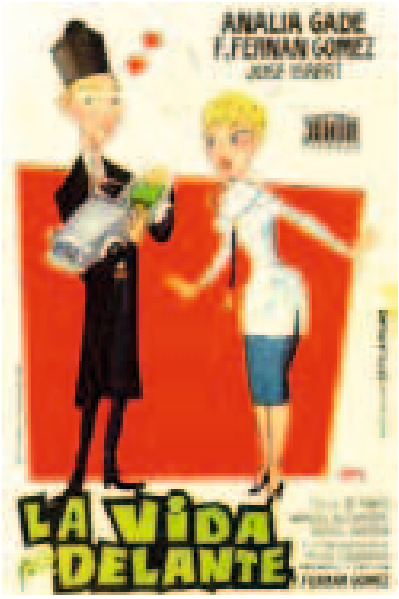
*comportamiento primitivo (un retrato que probablemente esté más cercano a la verdad histórica), sus razones para combatir al invasor parecen bastante prosaicas y escasamente altruistas, e inclusive el traidor se le permite exponer y defender sus razones, que – una vez más – no son de orden ideológico, ni militar, ni mercenario, sino estrictamente humanas, ya que su familia vive en un pueblo dominando por los franceses y lo hace para protegerles"*[337].

Por diversas razones de postproducción[338] se estrenó en Madrid en Real Cinema el 19 de Septiembre de 1955[339]. Siendo el ámbito de exhibición salas comerciales, el film obtuvo una recaudación de 73.686 pesetas (442.86 €) y un total de espectadores de 4.071.

*"Con el paso del tiempo, y aunque no he vuelto a ver ninguna de las dos, me parece que ahora no son salvables. Pero de tener algún elemento válido creo que sería Manicomio, sin duda alguna de la que estaría satisfecho"*[340].

*"Me dije que, en el peor de los casos, lo mismo podía ocurrir con "El mensaje". Pero por lo del marco histórico, las aventuras y el infantilismo – que en parte eran un homenaje a mi adorado Salgari – confiaba más en el éxito que en el caso anterior. Intenté darle un toque de crítica social o histórica. Era una película épica, pero en el fondo pretendía ser pacifista. La primera versión del guión fue rechazada por la junta de clasificación de guiones. El rechazo fue debido a la falta de calidad, no a motivos de censura. Escribí una nueva versión, esta vez en colaboración de Manuel Suárez-Caso, que mejoraba mucho la anterior, y si fue aceptada con leves cortes"*. Fernando Fernán-Gómez[341].

***La vida por delante***




El origen de *La vida por delante* es plenamente literario[342]. Fernán-Gómez eligió a Manuel Pilares por su participación en una sección de una revista universitaria escribiendo diálogos de jóvenes de la época, por su sencillez y naturalidad[343]. En *La vida por delante* comenzamos a ver un director que está más preocupado por los aspectos formales, por la perfecta elaboración de imagen y sonido, pero sus anteriores realizaciones dificultaron un poco la financiación de la película[344], hasta que después de unos meses, una distribuidora llamada Mercurio Films S.A, se interesó por ella y tuvo un buen estreno[345].

Esta película que según palabras del autor "no estaba muy de acorde con el cine propugnado en Salamanca[346]" pretendió ser un cine de pura propaganda social, a pesar de encontrarnos dentro del Régimen de Franco.

El argumento está centrado en una pareja de la clase media española que a pesar de ser los dos licenciados, el en derecho y ella en medicina, se encuentran con una serie de problemas (todos de tipo social[347]), como son la búsqueda de empleo, las relaciones que cambian del noviazgo al matrimonio, búsqueda de vivienda[348], el primer coche[349]…

Se pretendía buscar un gancho taquillero con la actriz argentina Analía Gadé:

> *"Una actriz en posesión de las condiciones precisas de ligereza, elegancia y sex – appeal para el género, y las cualidades de una intérprete dúctil para pasar, imperceptiblemente, de lo alegre y despreocupado a la seriedad no necesariamente forzada. En su continua alternancia del cine y el*

*teatro junto a Fernán-Gómez, ello te permite una máxima flexibilidad y una capacidad de adaptación a estos roles sin dificultad aparente*[350].

Todo esto haciendo alusiones a la España del momento[351] y más exactamente al Madrid de la época[352] con un estilo que mucho tiene que ver con la comedia italiana de aquel momento[353].

La película fue premiada dos veces, una por el Circulo de Escritores cinematográficos en 1958 y otra como mejor película; mejor argumento original. Revista Triunfo: 3ª película de 1959 (por votación popular[354]).










A pesar de los problemas que presentó el film[355], el autor quedó totalmente satisfecho del resultado final. [356].

Tanto en *La vida por* delante como en *La vida alrededor,* Fernán - Gómez describe la geografía urbana de una ciudad como es Madrid, donde los camiones, carros y biscuters

se ven en zonas apenas urbanizadas con pisos supuestamente modernos y pequeños en medio de grandes solares. Y lo hace de una manera cómica de la vida cotidiana.

*La vida por delante* se estructura en una vista atrás[357] que se difumina en la realidad presente en el momento. Secuencias como la del viaje de novios o el accidente del biscuter de Analía Gadé, nos hacen partícipes del cruel humor de Fernando Fernán-Gómez, en el que el protagonista, acuciado por la esposa y por la familia, tiene que desempeñar distintos oficios: desde vender aspiradoras casi suplicando que se las compren, a presentar números musicales en un cabaret[358].

A esta situación del protagonista, se añade la situación económica de uno de sus compañeros, Manolo (interpretado por Manuel Alexandre), que al contrario que éste su queja viene por estar siempre viajando y viajando.

Será en esta película donde veamos a Fernán-Gómez con más capacidad para la narración cinematográfica[359], sobre todo en la secuencia del accidente, donde el actor José Isbert realiza una gran interpretación[360].









> *"Lo que contaba era una cosa que creía que era muy sencilla, en realidad era todo lo contrario. Porque esta idea la tuve muchísimos años antes, en la época en que estuvo tan en boga la voz en off y los guiones recordados en los años cuarenta. A mí ya me sorprendía ver que había algo que no se correspondía con la realidad cuando se recordaba. O sea, un señor decía por ejemplo: "Estaba yo en casa de mi tía…" y se veía la casa de su tía completa. Mientras que en el recuerdo normal de uno cuando recuerda "Estaba yo en casa de mi tía…" no se acuerda más que de la tía, o de la puerta, pero no del florerito de la izquierda. Y desde entonces me quedó la idea de que se podía hacer una voz en off retrospectiva, un voz en off recuerdo, y que en la imagen no se fuera viendo más que las cosas que iba recordando con la misma mecánica que tiene el recuerdo de ir construyendo…[361]".*

La escena de la comisaría fue una de las que más costó pues a pesar de estar totalmente descrita en el guión[362], resultaba bastante complicada en montaje[363].

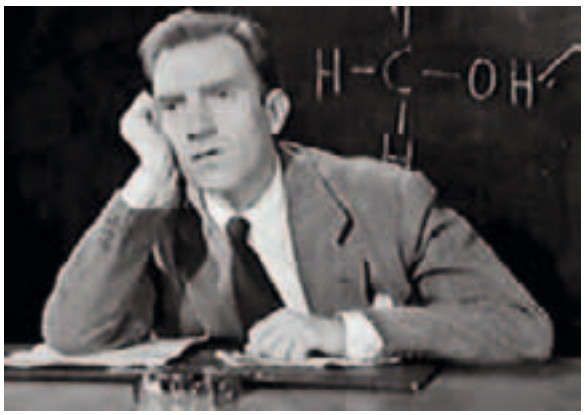
Otra escena de gran costo a la hora de montar y que contiene ciertos fallos de raccord posicional[364] se produce en cierto momento, tanto Antonio como Josefina mantienen una conversación con monólogos en sitios completamente diferentes, uno paseando por la calle y la otra en taxi.

Es indudable el punto de vista dramático, pero en la película hay espacios neutros, que son al fin y al cabo espacios geométricos sin interés dramático, el tratamiento del espacio a lo largo de toda la película es de un espacio opresivo causado quizás por la

desesperación y el agobio conseguido, en la mayoría de las ocasiones a través de geometrizaciones bruscas y espacios reducidos. Por el contrario existen gran cantidad de escenas donde el espacio expansivo tiene un carácter más relevante destacando la luminosidad[365] y límites dilatados.

A tal efecto explicaba Fernán-Gómez que *La vida por delante,* a pesar de haber rodado gran parte de ella en calles, y en el parque del Retiro, las escenas con Analía Gadé en la casa eran en estudio que tenía portal de verdad.[366]

En este aspecto, hay un momento bastante interesante en el film, cuando el constructor de una de las viviendas que han ido a ver le muestra el futuro e inexistente piso planificando y panoramizando sobre el fondo de  cielo con nubes.










La temporalidad, está también muy bien tratada por el autor[367], y a lo largo del film nos da varios ejemplos de ello.  Uno de los primeros, donde podemos ver el trato del paso del tiempo (y bajo mi punto de vista uno de los más interesante por su modo de ejecutarlo)

se produce cuando Antonio se pregunta a sí mismo (y mirando a la cámara dirigiéndose también a los espectadores como si fuesen testigos de su situación). Se efectúa un flash – back mediante un cambio de plano durante una panorámica sobre la pared de la salita de derecha izquierda sin que Antonio llegue a moverse y siempre dirigiéndose a la cámara. Cambiando el tiempo de presente a pasado, pasando del espacio cerrado de la casa a la Casa de Campo cuando se conocen Josefina y Antonio.

Otro momento se da cuando Antonio (Fernando Fernán-Gómez), se pone a estudiar junto a Josefina (Analía Gadé) y para dar una sensación de transición utiliza el recurso de avanzar en los capítulos del libro de derecho que esta estudiando en diversas situaciones, paseando, sentados, y recitando "*Artículo 218… –Artículo 285… – Artículo 465… – Artículo 654… – Artículo 1022…"* Pero no solo trata bien el paso del tiempo dentro de la película; hay otro momento en el que a modo de titulares podemos ver diversos diarios de Madrid, *ABC, Pueblo, Arriba, El Alcázar…* contextualizándola perfectamente.

*La vida por delante*, gustó mucho[368] y tuvo muy buena crítica[369], estuvo seis semanas[370] en el Cine Callao de Madrid y aún así Fernán-Gómez no vio más dinero de ella[371].

> *"Tuvo muy buena crítica en general, sobre todo una crítica extraordinaria por parte de lo que se podía considerar entonces la crítica oficial: Gómez Mesa, Fernández Cuenca, Alfonso Sánchez, etc. La acogida que pudiera haber tenido por parte de la crítica minoritaria la recuerdo muy poco…[372]".*

Aun así, y a pesar de que en ciertos momentos abundan las reiteraciones y no faltan momentos en los que las pinceladas de humor decaen, se nota en ella que el director está más suelto y que muestra una gran progresión con respecto a las tres películas anteriores, tanto en el tema formal como en el técnico[373] sabiendo conectar con el público y utilizando un lenguaje directo, preciso y ajeno a las influencias estilísticas que utilizaron otros directores importantes del momento[374].

La película con fecha de autorización de 25 de agosto de 1958[375], se estrenó en Madrid en el cine Callao el 15 de Septiembre de 1958, y tuvo un total de 319 espectadores y una recaudación de 185,47 €[376].

***La vida alrededor***




*La vida por delante* termina con la pareja de recién casados despidiéndose de su amigo Manolo (interpretado por Manuel Alexandre) que desaparece en un descapotable y totalmente rodeado de chicas; Fernando y Analía gritan esperanzada e inútilmente *¡Te esperamos!* mientras que la cámara se aleja en un travelling de retroceso hasta que una esquina oculta a la pareja para siempre[377].

Será pues *La vida alrededor* la secuela de ésta primera que según comenta Fernán-Gómez no se iba a realizar en un primer momento, al menos no era esa su intención, siendo idea de la distribuidora el hacer una segunda parte.

Con guión del propio Fernán-Gómez, Manuel Pilares y Florentino Soria[378], la película, no tendrá la frescura ni la espontaneidad de la primera[379], a pesar de que se siguen tratando los temas de las dificultades de un matrimonio recién casado con la única diferencia que ahora tienen un hijo[380].

A Fernán-Gómez y a Manuel Pilares les propusieron que a pesar de que las características de la pareja protagonista debían ser iguales, con todas sus frustraciones y todas sus ilusiones, había que – al mismo tiempo – acentuar la sátira de su *alrededor* bañada de corrupción y degeneración. Todo ello por supuesto con una intención totalmente crítica pero suavizada por su contenido humorístico[381].

No debemos olvidar que Fernán-Gómez hace una reflexión que trasciende de la simple imitación del cine americano (que teóricamente es el modelo que se sigue en las

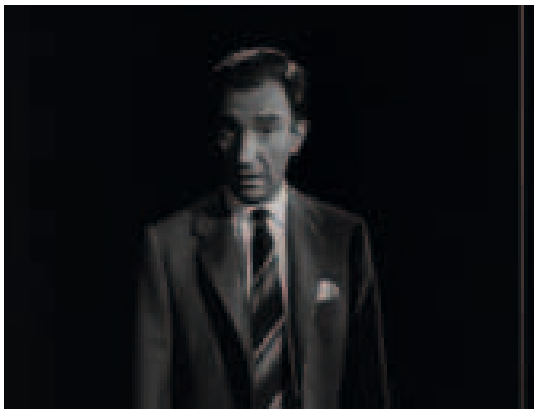
comedias españolas de la época), haciendo hincapié en que los problemas de la mujer no terminaban al casarse y comenzar la vida matrimonial en el nuevo hogar. Y es que el autor propone con *La vida por delante* y *La vida alrededor* un tipo de pareja algo inusual.

> *"Y hay que hacer notar que es precisamente en esta España supercensurada, en relación con los demás países con industria cinematográfica, donde surge un Fernando Fernán-Gómez, quien, con sus dos comedias en apariencia intrascendentes, plantea justo lo contrario: que ésa es la puerta de entrada a un mundo de problemas irresolubles, a los que hipócritamente una comedia que quiera hacer reir, da siempre la espalda"*[382]

Sigue estando presente no obstante esa representación geográfica de las calles de la ciudad de Madrid y los modos de vida de las gentes que por ellas pasean. Esta forma de seguir viendo la realidad de los años cincuenta está bajo la clara influencia del neorrealismo italiano aunque vista en forma de comedia[383].

El sistema narrativo en *La vida alrededor,* se basa prácticamente entero en la propia figura de Fernando Fernán-Gómez. El actor, se dirigirá al público, y a pesar de estar rodeado por una serie de personajes, estos se oscurecerán y quedará iluminado frente al espectador para hacerlo cómplice de lo que está aconteciendo, de forma que llegue a tratarnos como mirones o voyeurs en ciertos momentos[384].

Pero no será solo Antonio el que nos ayude a entender poco a poco el transcurso de su vida; en cierto momento serán los propios padres y suegros quienes por el mismo medio de oscurecer el resto y ser iluminados nos cuenten pequeñas historias[385] de cómo era teóricamente Antonio antes de estar con Josefina y de perder su primer juicio.





El argumento que resulta la continuación de *La vida por delante* tiene como único y nuevo aliciente (aparte del nacimiento del hijo de la pareja) el que Antonio como abogado se especializa en *"lo criminal"* apareciendo en la vida de los recién casados unas figuras grises en forma de rateros[386].

Una vez presentados Antonio y Josefina, (él abogado y ella licenciada en medicina) y según las normas impuestas por el cine realista y costumbrista francés, en la película proliferan los monólogos que no son otra cosa que desahogos de los personajes hacia el público. El tiempo transcurrirá caprichosamente dando cierta ligereza a los diálogos y cambiando continuamente el ritmo para hacer hincapié en los *"gag"* humorísticos.

Especial será en este caso el papel de Manolo Beltrán, un feliz y castizo ladrón que conocedor del derecho penal disminuye las sanciones debidas a los delitos que comete. La crítica social ante una España controlada por militares, burócratas y altos empresarios pasa desapercibida por la férrea censura. Esta crítica en forma de juicio contra un infortunado *"Agujetas"* engañado por cargos superiores y acusado de un fraude que no ha cometido.






En la escena Antonio (que ha sido hipnotizado por su mujer para que siempre diga la verdad) conocedor de todos los entresijos de la empresa del encausado, actúa con su defendido como si fuese el fiscal amenazando incluso con desenmascarar a los verdaderos responsables del fraude alimentario. Durante el juicio podemos ver como algunos de los gerifaltes huyen despavoridos ante la posibilidad de que se descubra todo el entramado y otros acuden al juicio pidiendo a Josefina que lo saque de su trance hipnótico. Una vez que esta lo consigue, Antonio recupera toda su verborrea y el juicio termina con resultado favorable para el encausado y los cabecillas implicados[387]. Resulta la escena realmente divertida porque la proverbial verborrea de Antonio es muda en su totalidad.

Con *La vida alrededor* acaba la serie de películas que el director realizó durante la década de los años 50. Esta segunda parte es quizás divertida solamente a ratos, provocándose a lo largo de ella varias lagunas de humor y cierta monotonía en los largo diálogos, por la falta de continuidad y ritmo. La primera mitad de la película es bastante

afortunada y rápida en lo que a tiempo dramático se refiere gracias a los continuos matices desenfadados y las escenas desenfadadas y llenas de desparpajo.

La segunda parte – que por el contrario pretende ser más seria e importante – cae en una continúa reiteración. Se apaga en cierto modo y adquiere un cierto tono gris lo que parecía ser el broche de oro de una década en la dirección en la que el autor pretende en cierto modo reflejar ese amor por lo cotidiano en la vida de los seres medios, lejos de los grandes temas políticos, económicos o de los grandes estamentos como pueden ser la Iglesia, o el Estado.

*La vida alrededor* se convirtió en una película que fracasó económicamente, que nunca llegó a amortizarse y que obtuvo pérdidas importantes. Pero como indica Fernando Méndez Leite, lo peor del caso fue el convencimiento del propio autor de que se había equivocado; "despistado ante el camino que debía seguir en su faceta como director, Fernando Fernán-Gómez entró en los sesenta dispuesto a aceptar encargos para no abandonar definitivamente la dirección[388]"

La película con fecha de autorización de 8 de octubre de 1959, se estrenó en el cine Callao[389] ese mismo día, teniendo un total de 69 espectadores y una recaudación de 15,99 €[390].

***El viaje a ninguna parte***




Rodada inmediatamente después[391] de *"Mambrú se fue a la Guerra"*[392], la película *"El viaje a Ninguna parte"* esta basada en la obra homónima de Fernando Fernán-Gómez, que antes que novela, fue escrita como serial radiofónico[393], por lo que tuvo que hacer un considerable esfuerzo para adaptarla a guión cinematográfico.

El director, no vaciló en ningún momento en rendir un sentido homenaje al teatro ambulante representado por compañías de cómicos de sabor rancio, y de adusta raigambre, que recorrían los pueblos de España y, sobre todo, de la España meseteña, para representar sus propias adaptaciones teatrales en desvencijados proscenios de modestas tascas, o en locales alquilados para la ocasión.

Rodada durante nueve semanas debido a la larga duración de la película que tenía un metraje superior al habitual contando con dos horas y quince minutos, la película cuenta con una discontinuidad narrativa que está estructurada en una serie de saltos atrás que alteran su ritmo, y a pesar de esto, no pierde en ningún momento el naturalismo con el que el autor refleja la España de los años 50 en la que el teatro y el cine se fundían en un fuerte abrazo. El film, cuenta con el guión del propio autor, se

Aparte el tributo que sus autores rinden al teatro, el filme se nos presenta como un canto a la nostalgia, pues a través de los recuerdos de su protagonista y narrador, se rememoran las desventuras de un grupo de actores cómicos de la posguerra española que recorría los pueblos de Castilla para desatar la hilaridad de los lugareños que, entre sorbo y sorbo, ahogaban sus penas, mientras asistían a las ocurrentes representaciones de

esos actores errantes, que malvivían en modestas pensiones, y apenas sí degustaban un mendrugo de pan diario.

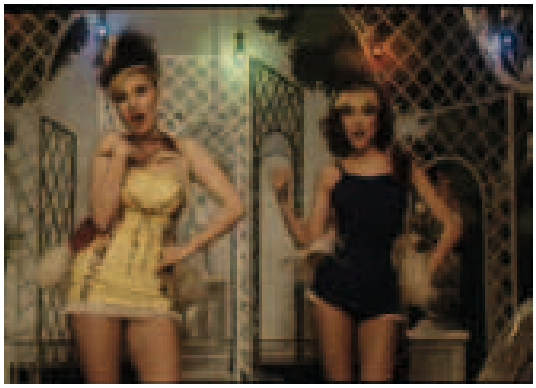
El argumento de carácter dramático en su totalidad, está basado en la historia de los Galván, que son los cómicos de la legua, los trotacaminos o vagabundos que pasean el hambre las ilusiones desde *"un tiempo inmemorial",* de pueblo en pueblo, de majada en majada y de plaza en plaza, interpretando a Calderón, a Lope de Vega y a Quintero.

Cada miércoles, Galván (José Sacristán), -al que su amigo Sergio Maldonado (Juan Diego), recuerda constantemente su genealogía, al proclamar con aspavientos: -*¡Ay, Galván, hijo y nieto de Galvanes...!*-; nos revela episodios de un pasado, muchas veces, fabulado, en el que la gloria consagra a toda una generación de actores. Sin embargo, en su solitaria representación, es sólo un espectador el que asiste a su obra: el psicólogo del asilo, que se limita a escuchar al cómico con cierto escepticismo, y no sin razón, en alguna ocasión, se ve obligado a corregir sus accesos de fantasía gratuita.











Lo cierto es que Galván está dominado por la desdicha, la frustración y el desamparo. Su único amor, Juanita, ya forma parte de un vago recuerdo, que, aunque esporádicamente, le amarga el ánimo. Y su familia, por otra parte, se reduce ahora, a un entorno claustrofóbico, en el que su única compañía son las monjas que le atienden con solicitud conventual; el psicólogo que le examina semanalmente para emitir un diagnóstico, casi sin sentido; algún desafortunado actor venido a menos, como Daniel Otero (representado por Carlos Lemos), y; como mucho, su fiel amigo, Sergio Maldonado, que regenta en la actualidad una librería de viejo. Lejos quedan ya, su tía y su sobrina Rosita; su padre, don Arturo; y su hijo, Carlos Piñeiro, y; sobre todo, Juanita, su único y verdadero amor. Todo un plantel de personajes de saraos de pueblo, comedias en tascas destartaladas, y modestas pensiones. Un anecdotario que se alimenta de las particularidades de todos los personajes: don Arturo, un actor de teatro de dudoso pasado, nacido en una carreta, enemigo de "peliculeros", y apasionado del teatro ambulante; Doña Julia, que acaba asumiendo la profesión, más por obligación que por devoción hacia los suyos; Sergio Maldonado, un ex-divisionario, que renuncia a un redivivo pasado, en el que sus campañas castrenses, sus escarceos amorosos, y su más que exagerada proyección

cinematográfica, le otorgan un reconocimiento que inspira la confianza y el respeto de sus allegados, y le confieren la seguridad necesaria, para persuadir a empresarios provincianos que se aprovechan miserablemente de las penurias ajenas; Juanita, que rindiéndose a las ilusorias promesas de Carlos Galván, se unirá a una compañía sin porvenir, hasta cerciorarse que el amor que siente por él es incompatible con la abnegación y la renuncia propias de una vida errante; Rosita, que no vacilará en labrarse un porvenir a la medida de sus deseos y Carlitos, el "zangolotino", hijo de Galván, que irrumpe en la vida de la compañía, focalizando totalmente, la atención de su progenitor.






Especial atención debemos prestar a Carlos Galván que cada miércoles reconstruye un nuevo episodio de su pasado. Durante el transcurso de su narración semanal cuenta cómo ha ido deshaciéndose toda una generación de artistas, y su postrera muerte sellará la aparente desaparición de un género. Poco antes de expirar, alrededor de Carlos Galván, se congregará un grupo de improvisados actores dispuestos a representar una modesta obra teatral, que el moribundo ha estado preparando previamente. En el preciso momento

en que un colega le describe la composición del elenco, Galván dará su último suspiro, y curiosamente, su muerte hará renacer el teatro.

Una vez finalizada, *El viaje a Ninguna parte* resultó ser para Fernán-Gómez una experiencia importante[394].

> *"Durante la primera proyección privada de la película estuve en el café de al lado, el viejo Fuyma, que también me había acogido en las 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".*

Al mes siguiente de la proyección privada se pasó por el Festival Internacional de San Sebastián y tampoco tuvo gran éxito[395], de los diecisiete premios que se concedieron *El viaje a ninguna parte* no obtuvo ninguno, de hecho fue la única película (entre cortometrajes y largometrajes) que no obtuvo nada.

Por fin la película fue estrenada en Madrid en el cine Gran Vía el 15 de Octubre de 1986 obteniendo una óptima aceptación[396] por parte del público[397] y de la crítica[398].

> *"Mediante votación secreta y ante notario, la Academia eligió las ternas de cada especialidad que optaban a los premios[399]... 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"[400].*

El viaje a Ninguna parte al final obtuvo los siguientes premios: ACACE (1986): Mejor Película, Mejor Director, Mejor Guión. GOYA[401] (1986) Mejor Película, Mejor Director, Mejor Guión. Premio ADIRCE: Mejor Director y mejor actor. Fotogramas de plata.

Las críticas posteriores al director después de su ausencia durante la entrega de los premios en la primera edición de los Goya fueron numerosas, y así las recoge el autor en su libro *El tiempo amarillo*[402]. En resumen, El viaje a ninguna parte puede considerarse un homenaje, no sólo a los "cómicos de la legua" en general, sino también, a algunos de los protagonistas del filme, en particular, porque nunca renunciaron a su origen teatral.

[1] ALTMAN, Rick, 2000: Los géneros cinematográficos, Paidós, Barcelona
[2] ALTMAN, Rick, 2000: Los géneros cinematográficos, Paidós, Barcelona. Pág. 31
[3] BENJAMIN, Walter, 1982: La obra de arte en la época de su reproductividad técnica, en Discursos ininterrumpidos I, Taurus, Madrid
[4] Big Coper: Películas basadas en historias de atracos complicados, que resaltan las habilidades de los delincuentes en cuestión.
[5] AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel y VERNET, Marc, 1989: Estética del cine, espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje, Paidós, Barcelona
[6] AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel y VERNET, Marc, 1989: Estética del cine, espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje, Paidós, Barcelona. Pág. 23
[7] CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico, 1998: Cómo analizar un film. (Traducción de Calos Losilla). Paidós, (1ª impresión 1991), Barcelona
[8] *El sistema del Dr. Alquitrán y el profesor Pluma*
[9] *La mona de imitación.*
10 *Una equivocación.*
[11] *El médico loco.*
[12] Dentro de esta relación no consideramos la película *El viaje a ninguna parte* ya que a pesar de estar novelada, la publicación fue posterior.
[13] Por orden alfabético. Antonio Vich, Arturo Ruibal, Chumy Chúmez, Esmeralda Adam, Fernando Morales, Florentino Soria, Francisco Tomás Come, Javier García Mauriño, José María Fernández, José María Otero, José Truchado Reyes, Luis Alcoriza, Manuel Pilares, Manuel Ruiz Castillo, Manuel Suárez-Caso, Manuel Summers, Pedro Beltrán, Pedro Masó, Rafael Azcona, Romualdo Molina.
[14] "*Me he pasado media vida en los bares. El hogar de los solitarios son los bares. Yo formo parte del mobiliario del Café Gijón, era mediopensionista: sólo salía para dormir. Muchas noches no tenía dónde dormir, y cuando los amigos se iban a casa creía que estaba encerrado en las calles, que ellos salían al entrar en casa y que yo no podía salir. En cierto modo, Fernán-Gómez tiene razón en lo de mi bohemia equivocada. En esta época es un suicidio, como ir en diligencia por una autopista"*. Entrevista con Miguel Mora en El País. Domingo, 20 de octubre de 2002.
[15] Nacido en Cartagena (Murcia) en 1927. Guionista, actor y poeta (en el año 2002 publicó Burro de Noria, un libro de poemas de amor, de desamor, políticos, coplillas…) posee una basta obra. Tenía 23 años cuando cayó en el Café Gijón, donde instaló su bohemia radical. Entre su filmografía como actor se encuentran: *Bajo el cielo de España*. (1953). *Calabuch*. (1956). *Encuentro en la ciudad*. (1956). *Inquilino, El*. (1957). *Aquellos tiempos del cuplé*. (1958). *15 bajo la lona*. (1959). *Días de feria*. (1960). *Estatua, La*. (1961). *hijas de Helena, Las*. (1963). *Verdugo, El*. (1963). *Quería dormir en paz* (1977, cortometraje), *Y yo que sé* (1979, cortometraje) (Ambos de Emma Cohen) *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?*. (1978). *Patrimonio nacional.* (1981). *Esa cosa con plumas.* (1988). *Pintadas.* (1996). En su filmografía como guionista: *Momento de la verdad, El.* (1965*) Il momento della verità*. *extraño viaje, El. (*1967). Director. Fernando Fernán-Gómez*. ¿Quién soy yo?* (1970). Director: Ramón Fernández*. La Corrida* (1971). Director. Pedro Lazaga. *Bruja, más que bruja!* (1977). Director. Fernando Fernán-Gómez. *Monosabio, El.* (1978). Director: Ray Rivas. *Mambrú se fue a la guerra.* (1985). Director. Fernando Fernán-Gómez.
[16] En ésta también fue coguionista, Florentino Soria, licenciado en Filosofía y Letras y Periodismo, titulado en Dirección por el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas y más tarde en la Escuela Oficial de Cinematografía siendo subdirector del centro y durante unos dieciocho años profesor de guión. Nacido en Gijón en 1917 también fue profesor de Historia del Cine en la Facultad de Ciencias de la Información, impartiendo varios cursos de cine en Santander y Valladolid. Fue cinco años Subdirector General de Cinematografía y Teatro (entre los años 1962 y 1967) y catorce años Director de la Filmoteca Española (1970-1984).
[17] En la fecha de realización de esta primera película Luis Gasca en su libro *Un siglo de Cine Español,* la data en 1952. En la Filmoteca Nacional Española se fecha en 1953.
[18] Considero interesante hacer mención debido a su temática a la película *Recuerda (Spellbound),* que Alfred Hitchcock rodó en 1945 en la que un Doctor que padece amnesia cree ser el culpable de un asesinato, pero no consigue recordar ni las circunstancias que rodearon al crimen ni el lugar exacto donde se cometió. Su llegada al nuevo hospital donde va a ejercer su profesión le permite conocer a una bella psiquiatra que termina enamorándose de él. A partir de entonces, la doctora pretende demostrar su inocencia, para lo que habrá de poner en juego diversas técnicas que le ayuden a recordar. A destacar la participación en la película

de Salvador Dalí, como creador de las escenas oníricas en las que se traslucen, a través de los sueños del Doctor, todas las explicaciones a su amnesia y en las que se hayan las claves del argumento.

[19] De *Tar*, alquitrán y *feather* pluma.

[20] Precisamente será este scketch protagonizado por Antonio Vico y Elvira Quintilla el que más insólito resulte a Fernando Fernán-Gómez por ser de un autor que hasta ese momento no se había tratado en cine por ser Ramón Gómez de la Serna un autor (que en comparación a los otros que se tratan en el guión) no intelectual oficialmente. Entrevista en *Contracampo*. Año 1984.

[21] "Quizás lo único de algún valor que tiene la película *Manicomio* le llegue de no ser original, sino adaptación de obras ajenas" Fernán-Gómez, Fernando, *El tiempo amarillo*

[22] Dirigida por Luis Lucia en 1953.

[23] Entrevista de Juan Cobos, Luis Maria Delgado, José Luis Garci, Miguel Marías y Eduardo Torres - Dulce en *Nickel Odeon* nº 9 a Fernando Fernán-Gómez, el 6 de Diciembre de 1997.

[24] Fernán-Gómez, Fernando, *El tiempo amarillo*

[25] Cuenta Luis Maria Delgado a tal respecto en la entrevista de *Nickel Odeon* de 1997 que su trabajo estaba tan diferenciado que una vez que Fernando Fernán-Gómez se acerco a ver un encuadre por la cámara y un operador llamado Sebastián Perera le dijo "Usted no mira. Aquí detrás de la cámara no pinta nada. Usted delante de la cámara".

[26] "*Yo creía que quizás podía ser comercial, y éste fue el error, porque era baratísima. Yo, con mi ignorancia de los mercados, mi ignorancia en cuanto lo económico, tenía la idea, equivocada como os digo, de que si conseguía hacer una película baratísima, aunque fuera mal y diera el mínimo, algo sacaría. Todavía hoy mucha gente, cambiando cifras sigue pensando igual. Y se equivoca. Pero de ninguna manera pensaba yo que Manicomio fuese una clásica película de consumo, para alagar al público*". Entrevista en *Contracampo*, año 1984.

[27] Ya en esta primera película, el director nos da un paseo mediante planos generales por el Madrid de los años 50; un Madrid que está en pleno desarrollo urbanístico y que podemos ver en auge.

[28] En cierto momento de la conversación Antonio Vico hace homenajea al autor diciendo: *"Eres una mona de imitación"*.

[29] Diario Informaciones de la misma fecha.

[30] Datos de la Filmoteca Nacional de España.

[31] Realizada por Edgar Neville en1935.

[32] *"Yo mismo en mis primeros tiempos de director me dejé llevar por esta tendencia al elegir para adaptarla al cine la novela de Fernández Flórez, El malvado Carabel. Quiero con esto decir que, pareciéndome muy buena la novela y con posibilidades de dar pie a una excelente película, a mi me atraía, las que el tema, el argumento, el desarrollo o la literatura, el personaje que podía interpretar"*. FERNÁN-GÓMEZ, Fernando., *Desde la última fila. Cine años de cine.* Espasa Calpe. Madrid, 1995

[33] *"Mis dos primeras películas no dieron ningún resultado favorable. Pero tuve la suerte de que el productor Eduardo Manzanos me preguntase si tenía algún proyecto, y le dije que tenía la idea de hacer El malvado Carabel, lo cual le pareció muy bien y la produjo. Y tampoco dio resultado ni siquiera aceptable. Quizá fuera una película que se salvara comercialmente, pero tampoco creo que diera algún beneficio a la productora. Esto me produjo una cierta desazón, en un sentido: en el que no entendía qué es lo que estaba mal. Yo no intentaba hacer con El malvado Carabel más que un producto medio, no trataba de marcar un hito ni nada parecido, y cuando veía que aquello no se conseguía, que no tenía ninguna posibilidad de estreno o se estrenaba en la sala de cine menos comercial que había entonces, que en ese local estaba como mucho una semana, que no tenía difusión, y que la crítica no era buena, el porqué era asó no lo entendía claramente. Es decir que mi desazón se producía fundamentalmente en cuanto a cómo se explotaban estas películas y en qué mercado tenían que estar inmersas. Esto no lo entendí nunca entonces y sigo sin entenderlo ahora.* BRASÓ, Enrique., *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez….*

[34] La propuesta, que consistía en llevar a la pantalla la novela homónima de Wenceslao Fernández Flórez, cuyo derechos había comprado Fernán-Gómez al escritor incluso antes de participar en *Esa pareja Feliz (Bardem / Berlanga, 1951), cuando el novelista ya formaba parte de la Junta de Clasificación Ministerial.* ANGULO, J. Y LLINÁS, F., FERNANDO, Fernando Fernán - Gómez. *El hombre que quiso ser Jackie Cooper*. Patronato Municipal de Cultura de San Sebastián, 1993

[35] "*…Resulta curioso descubrir ahora en la novela de Wenceslao Fernández Flórez una anticipación de esos argumento que bajo el calificativo de "muy humanos, muy realistas, muy sencillos" – y en general muy de sainete – ha puesto de moda el cine italiano gracias a Zavatoni, a Amideis y a tantos otros escritores,*

*que en suma proceden de los flecos de Pirandello, Comedia d´arte italiana*". *Primer Plano*. 21 de Octubre de 1956.

[36] Wenceslao Fernández Flórez (1885 -1964), fue escritor y periodista. Académico de la Lengua, cultivó la ironía, el lirismo o el comentario político en unas crónicas parlamentarias que se hicieron famosas. Entre sus obras habría que destacar *El malvado Carabel, El Secreto de Barba Azul, Luz de Luna, Concepto de Pantomima…*

[37] *"La misma película que yo hice la había hecho antes Edgar Neville (El malvado Carabel, 1935) y situada cada una en su tiempo, me parece que le salió mucho mejor el intento a él que a mí. Cuando yo la hice ya conocía la de Edgar; habían pasado veinte años y creí que podía hacer lo mismo, pero, lógicamente mejor. Y sin embargo, vistos los resultados de ambas, creo que la de Edgar, en su tiempo, estaba más conseguida.".* BRASÓ, Enrique., *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez…*

[38] España. 1935. Blanco y Negro. Ufilms. D: Edgar Neville. Argumento: El malvado Carabel, de Wenceslao Fernández Flórez. Guión: Edgar Neville. Fotografía: Guillermo Goldberger. Música: M. Gurlitt. Intérpretes: Antonio Vico, Antoñita Colomé, Francisco Alarcón, Alejandro Nola, Amalia Sánchez Ariño, Candida Losada, José María Lado, Ana de Siria, Juan Torres Roca, Mari Cruz, Antonio Palacios, Pepito Ripio, Juana Manso, Elías Sanjuán, Juan Barajas, Rafael Labra, La Rumbera Eléctrica. Comedia.

[39] Una alteración en el guión, quizás debida a la contextualización de la obra en el Madrid de los años 50 donde la especulación urbanística estaba surgiendo de manera acelerada.

[40] En este sentido, la adaptación del guión por parte de Fernán-Gómez es bastante acertada, pues así evitó los posibles problemas con la censura.

[41] *"…cuando pensé en producir La vida por delante con Analía Gadé en el personaje de la protagonista, al enterarme de que los informes que tenía de mí como director eran malos, la llevé a ver la película en un pase normal (se refiere a El malvado Carabel), con público en un programa doble. Entramos discretamente en un palco – era en el cine Alcalá -. La sala estaba abarrotada, no por el interés que despertaba El malvado Carabel, sino por la película americana que servía de base al programa, y que ahora no recuerdo, ni hace al caso. El público acogía la proyección de El Malvado Carabel entre constantes risas y sus defectos que evidentemente los tenía, no le importaban nada. La originalidad del tema y el encanto del desdichado personaje central les prendían desde el primer momento. Tras esta proyección, Analía Gadé aceptó encargarse de la protagonista de La vida por delante*". Fernán-Gómez, Fernando, El tiempo amarillo…

[42] Escribe Donald en el *ABC* Madrid con fecha 16 de Octubre de 1956 "De una gran cantidad de lectores es conocida la novela *El malvado Carabel* de Wenceslao Fernández Flórez, que ha servido como asunto para llevar a término la película del mismo título estrenada en los cines Actualidades y Beatriz. Su principal intérprete es Fernando Fernán-Gómez fama merecida y muy vasta, se sustenta solidamente en sus actividades de actor. A nuestro juicio es en la actualidad el de mayor riqueza que registros, el más completo que posee nuestra cinematografía y nuestro teatro. Pero también siente el artista vocación de realizador de películas, y es en otra vertiente de la inquietud intelectual un escritor de muy aguda intención. Como director ha hecho hasta la fecha, tres o cuatro obras del séptimo arte; como actor habrá interpretado unas cincuenta y seis. Casi enteramente cae el peso de la interpretación de *El malvado Carabel* sobre su protagonista, que una vez más ha sabido dar al tipo que encarna las cambiantes expresiones que muestran sus reacciones varias para reflejar cumplidamente el proceso intimo de una personalidad. En *El malvado Carabel*, hallamos pasajes divertidos como el de la rata de hotel y otros de fluente comicidad. Fernando Fernán-Gómez, director, no ha alcanzado, es evidente, la madurez que posee como actor, pero ha logrado imprimir a su empresa, en todo instante, un sello de sencillez y respetar las fundamentales esencias literarias de la novela que ha servido para dar vida al relato en imágenes. Con Fernando Fernán-Gómez forman el cuadro más destacado de los artistas Maria Luz Galicia, muy atractiva siempre y que se ajusta al tipo femenino de la novia: Somoza, Julio Caba Alba, Carmen Sánchez y el niño Fernandino Rodríguez.

[43] Según datos de la Filmoteca Española. No se añaden datos de espectadores ni de recaudación.

[44] *"El bloque de Los Palomos, Ninette y un señor de Murcia, Mayores con Reparos y Cómo casarse en siete días responde a esta etapa que podríamos denominar claramente de frustración de mis proyectos, de mis ideales. Yo no tenía otra cosa que hacer más que aceptar esas propuestas – Los Palomos y Ninette y un señor de Murcia – o promoverlas yo mismo".*Entrevista con Fernando Fernán-Gómez en *"El cine español en el banquillo",* de Antonio Castro. Ed. Fernando Torres, Valencia, 1974. Pág. 149.

[45] MIHURA, Miguel., Melocotón en almíbar; Ninette y un señor de Murcia Espasa – Calpe, Pozuelo de Alarcón, 2003. ISBN:84-239-7277-1

[46] MIHURA, Miguel. Periodista y dramaturgo (1905 - 1977), España. Figura mítica dentro del panorama humorístico español. Inventor del teatro absurdo español y europeo con "Tres sombreros de copa". Colaboró escribiendo y dibujando en los semanarios humorísticos Buen Humor, Muchas Gracias y Gutiérrez. Durante la guerra civil se hizo cargo de la dirección de La Ametralladora, semanario de soldados, que al terminar la contienda le sirvió de base para fundar La Codorniz. Tras dirigirla durante tres años, vendió la propiedad y encargó la dirección a Álvaro de La Iglesia, dedicándose a partir de entonces al cine y el teatro. En el primero de esos campos fue uno de los guionistas de "Bienvenido Mr. Marshall". En el teatro alcanzó éxitos sonadísimos con "Maribel y la extraña familia", "Ninette y un señor de Murcia", "La tetera" y un largo etcétera. Fue elegido miembro de la Real Academia Española.

[47] *"En tono de farsa de verdades a medias (Ninette y un señor de Murcia), la tradición patria derrota a la desvergüenza extranjera"*. FREIXAS, Ramón., *Entre la convención y la insumisión. Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser…*

[48] Así lo podemos ver en el apartado de Informaciones Teatrales y cinematográficas que firma Gabriel García Espina en el ABC de Madrid con fecha del 19 de Enero de 1966. "Ninette" película es un espejo puesto delante de la comedia de Miguel Mihura. Desde la primera secuencia hasta la última, la cámara ha seguido fidelísima el despliegue encantador de la aventura del señor de Murcia en el París soñado y apenas entrevisto. Sólo algún "tiro" hacia el paisaje urbano, alguna divagación mental del amador murciano por el campo apetecido, distraen con levedad el camino de la literaria hazaña perfumada. "Ninette" está en el único escenario del estudio con idéntico garbo que en el tablado del teatro. Allí, en el encierro, "Ninette" cubre en el mismo tiempo material de la comedia la medida justa que abarca la película. No se sabe entonces si estamos en el cine o es la pura comedia la que vuelve a cantar con la gracia cristalina de su poética humorada el diálogo del escritor. Y en esta duda, que es duda placentera porque el repaso del primoroso texto es siempre una delicia, que no más que el comentario para la nueva gente – no nueva del todo – que encarna para el cine la literaria sutileza de los famosos personajes…Fernando Fernán-Gómez sólo ha punteado en su película el encaje literario de la comedia "Ninette y un señor de Murcia" vuelve con el cine para el teatro sin el menor desdoro en el trasplante…"

[49] "No, no los puso. E incluso he leído que *Ninette y un señor de Murcia* sí le pareció bien y que sí creía que era fiel a su comedia". Fernando Fernán-Gómez en su entrevista con Enrique Brasó en *Conversaciones con…*

[50] FREIXAS, Ramón., *El Eterno maldito…* Pág. 52-53.

[51] Datos de la Filmoteca Nacional.

[52] En el libro de Enrique Brasó, *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez* solo se referencian los estrenos en Madrid.

[53] Según datos de la Filmoteca Nacional.

[54] GUZMÁN ESPINOSA, Eduardo de; *Aurora de Sangre,* Mundo Actual de Ediciones S.A, Barcelona, 1978. ISBN: 84-7454-022-4.

[55] A principios de 1973 Eduardo de Guzmán publica su libro y la revista Triunfo nº 544 se hace eco devolviendo el tema del asesinato de Hildegart a manos de su madre.

[56] La actriz fue aclamada por la crítica con textos como éste: *"Ha correspondido a Amparo Soler Leal que merece ser premiada en el reciente Festival de San Sebastián, un papel fuera de lo ordinario, lo que los profesionales llaman "un papelón": la madre asesina. Amparo, gran actriz, sigue las normas de la dirección de controlar la expresión. Está justa y se anota dos o tres situaciones en las que salta fuera su temperamento"*. Proyecciones. *Mi hija Hildegart*

[57] Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Dícese de la aplicación de las leyes biológicas de la herencia al perfeccionamiento de la especie humana.

[58] En alemán significa "jardín de sabiduría".

[59] El tema lo podemos ver fielmente tratado en el libro de Rosa Cal*, A mí no me doblega nadie. vida y obra de Aurora Rodríguez (Hildegart)*. Sada- A Coruña, Ediciós do Castro, 1991, (Serie Documentos Para a Historia Contemporánea de Galicia; 85), 214 páginas, ilustrado. En él, la autora recorre toda la génesis del *caso Hildegart*, y hasta se remonta a los antecedentes familiares en Galicia (entre los que, por cierto, ya se encuentran perturbados mentales y algún personaje famoso, como el primo de Hildegart, Pedrito Arriola, otro niño prodigio, gran concertista); el nacimiento de Hildegart su educación como un plan diseñado por Aurora; el padre de Hildegart, personaje rodeado de sombras pero del que tenemos bastantes indicios. Aurora, de situación económica acomodada, se establece en Madrid, donde nace Hildegart. Educada por su madre, llegó a ser un caso extremo de precocidad que sin salir de la adolescencia había publicado varios libros e

iniciado una carrera política en el seno de las Juventudes Socialistas en los tiempos finales de la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930) y de la II República Española (a partir de abril de 1931). La relación entre madre e hija comenzó a enturbiarse justamente con esta vida social de la hija, siempre acompañada por Aurora. Hildegart realiza varias carreras (no puede ejercer la abogacía por no haber alcanzado la mayoría de edad), publica folletos, libros. En sus trabajos predominan los temas políticos y, sobre todo, lo relacionado con sexualidad y limitación de los embarazos. Planea siempre la duda de qué es debido a la madre y qué a la hija. Resulta llamativa la atención a la sexualidad y las intenciones pedagógicas y reformadoras en ese campo por parte de una mujer madura que manifestaba su repugnancia hacia la intimidad física con los varones y una joven apenas salida de la adolescencia y a la que su madre impedía cualquier proximidad fuera de su vigilancia con personas del sexo opuesto. Un autor inglés escribió sobre aquella "Virgen Roja" que pretendía la revolución total en las costumbres sexuales y que sin embargo se comportaba como una señorita decimonónica, yendo madre e hija juntas a todas partes, vestidas frecuentemente de negro.

[60] Al igual que los creara con su sobrino Pepito, al que instruyó en el arte del piano convirtiéndolo en un virtuoso y al marchar a Alemania para especializarse, Aurora pensó que se lo habían robado.

[61] En la escena en la que está cargando la pistola, Aurora mira la pared Mediante una panorámica de la pared de la que cuelgan fotos de ilustres socialistas, banderas y discursos, el director nos recuerda los motivos por los que Aurora engendró a Hildegart.

[62] Rodaje de Exteriores: Madrid, Guadalajara, Villaviciosa de Odón.

[63] *"Película posible solo con el alivio de la censura, "Mi hija Hildegart" tiene tanto de crónica sociopolítica como de drama, y quizá sea ese afán de fidelidad reconstructiva lo que le impide alcanzar el mejor tono de esperpento, que tanto Fernán-Gómez como Azcona cuentan entre sus mejores virtudes.* Crítica por Francisco Marinero. Diario 16, 16-XII-1983

[64] La utilización del recurso llega a ser rebuscada; se trata de flash – backs insertados en otros y todos estos pertenecen a su vez al primer flash – back en el que Eduardo de Guzmán, cuenta la historia.

[65] Esta estructura no pasa inadvertida para Fernando Lara que escribiría en la revista Triunfo, nº 766, el 1 de octubre de 1977: *"Me parece un contrasentido, una paradoja, desaprovechar el impacto directo que la historia de Hildegart y su madre poseía, en aras de una complejización, primero y un convencionalismo después que intenta llevarla a unos terrenos respectivamente dispersadotes y monocordes. El estilo de un reportaje periodístico conciso y vibrante habría convenido mucho más a "Mi hija Hildegart" que la sofisticada construcción cinematográfica que debe soportar. Precisamente, gran parte de la valía del libro de Eduardo de Guzmán radicaba en ese enfoque periodístico que cuando está seriamente asumido conlleva necesariamente el rigor y la profundidad. Porque en la intención de Azcona y Fernán-Gómez adivino un deseo de complejizar la anécdota, de no limitarse a contar de manera lineal un ello al que ellos creían poder encontrar otros significados, otros sentidos, que los inmediatamente perceptibles en la anécdota.*

[66] El director parte ya de una incongruencia porque nos deberíamos preguntar como Eduardo de Guzmán relaciona esos dos disparos con el momento del crimen si él no estaba allí.

[67] En realidad la película es *El Proceso de Mary Dugan (Le procès de Mary Dugan),* película francesa realizada en 1930 y que tuvo una secuela italiana en 1931 bajo la dirección de Marcel de Sano.

[68] *La mujer X*, del año 1931, dirigida por Carlos F. Borcosque. Tanto en esta película como en El Proceso de Mary Dugan darían fama a María Fernanda Ladrón de Guevara y Trapaga que más tarde sería madre del actor Carlos Larrañaga.

[69] Carlos Balagué indica que estos planos son totalmente gratuitos añadiendo a estos *"las reminiscencias freudianas de la muñeca"*. Añade además la destacada búsqueda de un paralelismo forzado entre las connotaciones históricas del film y el presente frente a este *"trabajo plano, recordando 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 injerto sobre la subida de la República o los milicianos liberando la cárcel de mujeres en la que se supone estaba recluida Aurora Rodríguez)*. Crítica en Dirigido por... núm. 47. Agosto 1977.

[70] Fernán-Gómez traslada mediante un velocísimo tito de cámara la acción desde la habitación de Hildegart a la sala donde está siendo juzgada Aurora mientras esta grita ¡*No fue así!, ¡no fue así!*.

[71] La referencia a *La vida alrededor* en la que *Antonio* (Fernando Fernán-Gómez) defiende *"Al Asunción"* es obligada.

[72] La película en realidad empieza como acaba; si degradante resultaba para Aurora el hecho de que los hombres se divirtiesen viendo en ropa interior a las mujeres que como ella misma llamaba podrían ser sus

madres, sus hermanas o sus hijas, igual de degradante resulta el que Eduardo de Guzmán tire su periódico a una de las chicas. A modo de moraleja, el director nos recuerda que a pesar de que esta lucha por la igualdad sexual del hombre y de la mujer es muy antigua, aún no se ha conseguido.

[73] Pero no toda fue buena, un año más tarde, en el periódico Informaciones de las Artes y las Letras, podríamos leer de la mano de César Santos Fíntela en un artículo titulado *"El extraño Caso de Fernán-Gómez". "Se equivocó también, todo hay que decirlo, a la hora de dirigir un tema que realmente le interesaba, el de "Mi hija Hildegart", donde menos la propia historia y la interpretación de Amparo Soler Leal, todo fallaba, desde el guión escrito en colaboración con Azcona a la puesta en escena. Pero si la película le hubiera salido bien habría dado lo mismo"*.

[74] Entrevista con Fernando Fernán-Gómez en El País, sábado 16 de Febrero de 1980.

[75] LARA, Fernando., *Una historia asfixiada,* Crítica en Triunfo, núm. 766, 1-X-1977.

[76] Mihura, Miguel, Sublime decisión, Escelicer, Madrid, 1966. ISBN: 84-238-0423-2.

[77] El propio Miguel Mihura dice que esa obra había nacido inicialmente para el cine antes incluso de llegar a formalizarlo como pieza escénica, según afirman Fernando Lara y Eduardo Rodríguez en "Miguel Mihura en el infierno del cine". Ed. 35 Semana Internacional de Cine, Valladolid, 1990, pág. 262.

[78] *Los Golfos*. 1960, Blanco y Negro. Films 59. Director: Carlos Saura. Guión: Mario Camus, Daniel, Sueiro, Carlos Saura. Fotografía: Juan Julio Baena. Música: Antonio Ramírez Ángel. Sinopsis: Madrid, años sesenta, Juan quiere ser torero y sus amigos, intentan ayudarle ello cometen un delito. Drama. Datos de la Filmoteca Española. Es interesante como Fernán-Gómez retomaría el tema más tarde con su *Fuera de Juego* en el año 1991, en el que los ancianos de un asilo roban un banco para ayudar a unos niños del orfanato que quieren formar un equipo de fútbol.

[79] A pesar de lo que piensa mucha gente, esta película no fue un encargo, sino que la propuso el propio Fernán-Gómez. En la entrevista que se le hizo en Contracampo, le pregunta: *"Solo para hombres* ¿era un encargo? Fernán Gómez respondió: Si claro. Pero no, miento. Aunque fuera una adaptación de Mihura, la propuse yo. La llevé a varios productores y al final Dibildos la aceptó. Francesc Llinás, José Luis Téllez y M. Vidal Estévez, Contracampo. Conversación con Fernando Fernán-Gómez en diciembre de 1983.

[80] "*Fue una época en que se filmaban los éxitos teatrales. Ahora todo lo que se hace son novelas, hay una minoría de guiones originales. La idea de hacer en cine Sólo para hombres si era mía. El propósito es común a todos los que hacemos cine en España: lograr que nuestro cine salga al exterior, de ahí viene el traer actores extranjeros, como Betsy Blair en Calle Mayor (Juan Antonio Bardem, 1956), Edmund Gwenn en Calabuch (Luis García Berlanga, 1956) y tantos otros. De ahí se derivan todo tipo de combinaciones. Pensé encontrar una historia que me permitiera ofrecer mi trabajo de actor y director, una historia en la que yo viera que el papel de la muchacha era mucho más importante que el del chico, para poder ofrecerlo en el extranjero como base de una coproducción. Entonces me pareció adecuada Sublime Decisión, la obra de Miguel Mihura que adapté como Sólo para hombres. Quería que con ese papel de la muchacha, que era muy bonito, atrajéramos a una actriz de gran nombre, quedándome yo el de chico, que era una estupidez. Este retrato de principio de siglo, en color, bien ambientado, quedaría muy bonito. Bueno, pues no se consiguió nada de esto. Ni se pudo hacer la película con una actriz extranjera para aprovechar lo de la coproducción, ni se pudo hacer en color*... Entrevista a Fernando Fernán-Gómez. Nickel Odeon…

[81] A pesar de que Dibildos era su productor ejecutivo, Fernán-Gómez quería escapar un poco del tipo de comedia que este realizaba; el autor decía: "quería basarme más en ciertos principios de la comedia norteamericana y añadir un contenido satírico y una contemplación de la actualidad". M. TORRES, Augusto., *El Polifacético Fernán-Gómez o el fracaso como vocación.* El País, sábado 16 de febrero de 1980.

[82] *"...y es que esa película siempre estuvo pensada para ser en color, y quería ver si se conseguía un color tristísimo. O sea que, en vez de buscar el color la alegría y la luz, quería utilizar el color para que la película quedase muy sórdida y muy gris. Pero no pude hacerlo"*. BRASÓ, Enrique., *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez.*

[83] En opinión de F. Lara y E. Rodríguez, Florita resultó "bien interpretada por Analía Gadé, aunque un poco exagerada en su visión de la supuesta cursilería del momento", aportan asimismo el testimonio de un cronista de la época, Pio García Viñolas, publicado en *Primer Plano*, núm. 1047, 6. X. 1960. en el que afirma sobre la actriz: "Su belleza, su gracia, su encanto personal y su buen hacer defienden con soltura este papel nada fácil".

[84] Este mismo argumento se tomó más tarde (casi todas las fuentes apuntan que en 1983, pero la publicación de Diez Minutos apunta a 1985, y en ella Verónica Forqué comenta que ya había trabajado una obra de

Mihura en 1983 con Sombrero de tres picos), para una grabación en Prado del Rey llamada como *Sublime Decisión* (como la homónima novela), en la que actuaría Verónica Forqué interpretando el papel de Florita Sandoval.

[85] Amparo Serrano de Haro, en su artículo de *Nickel Odeon* con igual título que la película, hacía una pregunta a modo reflexión, de que nos podría decir una comedia de costumbres que trata de la situación laboral de la mujer filmada en 1960 y cuya acción se situaba en 1895. Ella mismo se respondía; "Curiosamente, uno de los titulares de la prensa de este noviembre de 1997 nos habla de una nueva norma de discriminación positiva a favor de las mujeres. Es triste pensar en la cantidad de problemas que la modernidad no ha sido aún capaz de resolver. La incorporación de la mujer al trabajo es una cuestión actual y todavía motivo de chistes, que es la vía que toman los temas incómodos. La discriminación positiva y negativa (la primera como resultado a veces cómico, del deseo de paliar la segunda, a veces dramática) de la mujer en el mundo laboral sigue existiendo, y el reflejo de esta situación en el cine casi podríamos decir que ha llegado a constituirse en un género cinematográfico por derecho propio.

[86] HEREDERO, C. F., *Los Caminos del Heterodoxo,* en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre…* pág. 32.

[87] Este tipo de representación exagerada de los personajes y de los hechos acontecidos, tienen el fin de poder trasmitir un mensaje, una idea, la mayoría de veces sarcástica sobre la cuestión tratada. Baudelaire opinaba: *"Sin duda alguna, una historia general de la caricatura en sus relaciones con todos los hechos políticos y religiosos, graves o frívolos, relativos al espíritu nacional o a la moda, y que han agitado a la humanidad, resultaría una obra gloriosa e importante"*. BAUDELAIRE, Charles, Pequeños poemas en prosa. Crítica de arte, Espasa Calpe, col. Austral, Madrid, 1968, p. 83.

[88] HEREDERO, C. F., *Los caminos del Heterodoxo* en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre…* pág. 32.

[89] Según la edición de 1962 de las Obras completas de Miguel Mihura, de la editorial AHR, la obra se estrenó en Madrid, en el Teatro Infanta Isabel la noche del 9 de abril de 1955 (cinco años antes) con el siguiente reparto: Florita (Isabel Garcés), Hernández (Erasmo Pascual), Ramón (Emilio Gutierrez), Doña Rosa (Rafaela Aparicio), Valentina (Ana María Ventura), Doña Matilde (Irene Caba Alba), Doña Carlota (Honorina Fernández), Cecilia (Irene Gutiérrez), Doña Venancio (Carmen Gil), Don José (Mariano Azaña), Felisa (Julia Gutiérrez), Pablo (Antonio Casas), Manolo (Gregorio Alonso) y Don Claudio (Agustín Povedano). La acción (como se explica) transcurre en Madrid, durante el año 1895. Derechas e izquierdas, las del espectador.

[90] Según datos de la Filmoteca Española.

[91] Nos resulta extraño el comentario del autor cuando dice que la crítica no fue buena, el propio Interino en su crítica en *Primer Plano*, núm. 1047 del 6 - XI – 1960, escribe lo siguiente: "Miguel Mihura ha saltado al primer plano de la actualidad cinematográfica. En un intervalo de pocas semanas se han estrenado varias películas que son adaptaciones de otras tantas comedias del ingenioso autor. Todas ellas llevan el sello personal e inconfundible del fino humor que practica Mihura. *Solo para hombres*, es la adaptación de la comedia *Sublime decisión*, hecha por Fernando Fernán-Gómez, que acapara, además la labor de director e intérprete. Fernán-Gómez ha sido eficaz en sus tres cometidos, ofreciéndonos un film que conserva todas las cualidades iniciales de la obra, valoradas con las posibilidades del cine. En esta trilogía de méritos cabe ponderar con mayor abundancia el que suma como director. Fernán-Gómez que como interprete de temas ligeros nos deleita, como director llega a convencernos tanto, que le creemos capaz de obras muy importantes. El trabajo de Analía Gadé al frente del reparto merece todos los elogios. Su belleza, su gracia, su encanto personal y un buen hacer de actriz defienden con amplia soltura este papel nada fácil. En un elogio englobamos al resto de los intérpretes, de los que destaca naturalmente, Fernán-Gómez con su gracia peculiar". Además las críticas 22 años más tarde de Ángel Fernández – Santos en su crítica de *El País* el 1 de Abril de 1982, y la de Francisco Marinero que tiene por título: *Mihura y Fernán-Gómez aliados en Diario 16* con motivo de una reposición son también favorables.

[92] *"Más tarde, aparecieron las críticas que fueron unánimemente adversas, sobre todo las de los diarios más importantes. Fueron tan adversas que, poco tiempo después, García Escudero publicó una nota – de la que le estoy muy agradecido – diciendo que no se explicaba la mala prensa que yo tenía como director de cine. Así como si comprendía que no tuviera una aceptación masiva por parte del público, tampoco comprendía que los críticos no elogiaran La vida alrededor y sobre todo Solo para Hombres"*. Fernando Fernán-Gómez en sus *Conversaciones con Enrique Brasó.*

[93] Diego Galán en el programa de Versión Española de Televisión Española que dirigía Cayetana Guillén Cuervo. La destacó como una de las películas olvidadas que considera una de las mejores del autor.

[94] "A una de las personas a las que menos le gustó la película y que no se privó de decirlo en público, fue al propio Miguel Mihura"…"No lo sé porque yo nunca lo hablé directamente con él. Me llegó de segundas que le parecía muy mal, que se falseaba su obra, y que se movían demasiado los personajes, que iban todo el rato de un lado para otro". BRASÓ, Enrique., *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez…*

[95] *"El film tildado de feminista, ¡vaya por Dios! No es más que una comedia ternurista, donde se dan cita el progresismo y la propuesta de igualdad de derechos hombre / mujer. Aunque esta propuesta obedezca no a la valoración admirativa de la tenacidad de Florita, sino que el ensalzamiento se efectúa mediante el desprestigio de los hombres que la rodean (su padre, los compañeros de oficina…)"*. FREIXAS, Ramón., *El Eterno Maldito Fernando Fernán-Gómez.* Dirigido por…nº 93. Mayo 1982.

[96] La *venganza* de don *Mendo* se estrenó en el teatro de la Comedia, en Madrid, la noche del 20 de diciembre de 1918. La primera edición podría ser (según la edición de Salvador García Castañeda) la edición de Madrid, Pueyo, Imprenta Helénica (1919).

[97] Pedro Muñoz Seca nació el 20 de Febrero de 1881 en el Puerto de Santa María (provincia de Cádiz). Estudió Derecho y Filosofía y Letras en la facultad de Sevilla. Se fue a Madrid y allí entró a trabajar en el bufete de Antonio Maura y en 1908 en el del político José Sánchez Guerra, a quien más tarde dedicaría La *venganza* de Don *Mendo*.

[98] "La idea de llevarla al cine no partió de mí, sino de los productores González y Carballo, que le encargaron el trabajo al director Fernández Ardavín, y a mi se dirigieron sólo para contratarme como acto"..." A última hora, no se por qué razones, el director Fernández Ardavín se echó atrás y los productores González y Carballo, me ofrecieron que además de interpretar la película la dirigiese". Fernán-Gómez, Fernando., "El tiempo amarillo", Madrid, Debate Editorial, 1998.

[99] Fernán Gómez habla de dos días en su libro "El tiempo Amarillo" y de cuatro en la entrevista de Nickel Odeon.

[100] Resultan al menos anecdóticos los comentarios realizados acerca de esto por parte del director: "…*La venganza de Don Mendo, que la ha visto muchísima más gente* (refiriéndose a La Vida por delante), *está sin amortizar".* El Cine de Fernando Fernán-Gómez. Varios autores. Madrid, Nickel Odeon (Revista de cine), núm. 9, Invierno 1997. *"Durante mucho tiempo creí que era la única vez que había percibido dinero de mi trabajo y ganado un poco más en concepto de beneficios; pero años más adelante me enteré de que esto no era cierto. Con un costo inferior a cinco millones de pesetas, en dieciséis años de explotación en los cines, en colegios, en cineclubs, habiéndose pasado dos veces por televisión y existiendo en el mercado versiones en súper 8 y en video, aún no se habían amortizado los gastos".* Fernán-Gómez, Fernando., "El tiempo amarillo", Madrid, Debate Editorial, 1998.

[101] El Cine de Fernando Fernán-Gómez. Varios autores. Madrid, Nickel Odeon (Revista de cine), núm. 9, Invierno 1997.

[102] En su libro El Tiempo Amarillo, Fernán-Gómez asegura que La *venganza* de Don *Mendo* era su oportunidad para tomarse la revancha por dos partes. "Una como actor, donde podría darse el lujo de interpretar el personaje de un noble de la Edad Media, y otra como director, porque de esta forma podría montar escenas de solemnes cortejos reales y manejar modestas multitudes de extras en planos de grandes batallas".

[103] *"...- siempre que el operador fuese Pepe Aguayo, pues de lo contrario no garantizaba yo las cuatro semanas -..."*, El Cine de Fernando Fernán-Gómez. Varios autores. Madrid, Nickel Odeon (Revista de cine), núm. 9, Invierno 1997.

[104] "*...si te llamaban para algo de esto te decían: "Mira, vamos a hacer una película sobre la Legión, en falsa cooperativa ¿sabes?¿No te importa intervenir en esta falsedad?. El sistema consistía en que todo el mundo aportaba su trabajo, y por eso el Estado daba unos beneficios. Pero no era verdad. El productor le pagaba a cada uno su dinero, y la empresa se quedaba con todos los beneficios, además del que se obtenía por ser cooperativa. La venganza de don Mendo se hizo con el sistema de falsa cooperativa. Al terminar, estos señores habían comprado su parte a todos los cooperativistas, menos a mí, porque ya habíamos quedado de acuerdo, ellos y yo, en que yo no era falso cooperativista, sino que era un socio verdadero en la propiedad de la película"*. El Cine de Fernando Fernán-Gómez. Varios autores. Madrid, Nickel Odeon (Revista de cine), núm. 9, Invierno 1997.

[105] Al igual que en gran cantidad de dramas históricos, La *venganza* de don *Mendo* no respeta las unidades de espacio (la trama trascurre en varios espacios) de acción (en la jornada cuarta todos los personajes serán parte de la trama), ni la de tiempo (no se sabe que periodo de tiempo transcurre).

[106] Los finales de actos suelen estar cargados de gran efecto teatral. En la jornada primera Don *Mendo* jurara *venganza*, al final de la jornada segunda se despedirá de manera enigmática cuando se despide de su amigo Moncada en la cárcel, en la jornada tercera en la que de nuevo vaticina la *venganza* durante el baile de la mora, y por último la jornada cuarta, en la que después de un desenlace exageradamente sangriento, el protagonista revela su identidad.

[107] El reparto original de Pedro Muñoz Seca incluiría a modo de drama histórico una dueña, damas, señores de corte, verdugos, etc. Si a todo esto sumamos los variopintos séquitos, la presencia de la iglesia y el toque exótico de las mujeres judías y moras que acompañan al trovador, vemos que el autor de La *venganza* de don *Mendo* domina a la perfección el arte escénico.

[108] Ejemplo de esto podría ser el alicaído monólogo que tiene en la cárcel después de que Moncada y Clodulfo ser vayan; "!Voy a verla! Sí. ¿Qué incoa mi espíritu? Lo que incoe ya mi cerebro corroe. ¿Mas que importa que corroa? ¡Áspid que mi pecho roe, prosigue tu insana roa, que aunque soy digno de loa, no he de ser yo quien se loe!.

[109] "…la gracia de la parodia de Muñoz Seca siempre me había parecido una gracia muy teatral, muy de escenario, que pedía la confabulación directa con el público". Fernán-Gómez, Fernando., *El tiempo amarillo*, Madrid, Debate Editorial, 1998.

[110] "…para que se pareciese al teatro, quería que todos los decorados fueran de papel, que se notase que eran de mentira y que oscilasen al abrir y cerrar las puertas. Y esto sin embargo, fue rechazado por los productores porque decían que si los decorados se notaba que eran de papel – que a mí me parecía un efecto cómico – la junta de clasificación iba a pensar que se había hecho así únicamente a efectos de abaratar costes. Después de muchos forcejeos llegamos a un término medio de que se notase que eran decorados de teatro, pero también de que en vez de papel fueran de madera para que fuesen más caros. Y tan sólo en una o dos secuencias me dejaron utilizar que el telón de fondo – que era el cielo o unos bosques – se pudiera ver que era una lona pintada, un forillo que igual se usa en cine que en teatro. Pero únicamente en aquellos dos momentos aislados. Estoy bastante contento del resultado final de la película, que no digo que sea buena ni mala, pero si me sigue pareciendo bastante singular, porque no recuerdo haber visto ninguna película parecida en cuanto a esa mezcla de teatro y cine. BRASÓ, Enrique. Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez. Espasa Calpe. Madrid, 2002.

[111] Escribiría Fernando Fernán-Gómez como autocrítica en la revista Primer Plano del Año 22 el 23 de Febrero de 1962; "*He creído que la mejor formula para trasplantar al cine la popular farsa de Muñoz Seca sería esta de darle un aire puramente teatral. No estamos asistiendo al desencadenamiento de una serie de sucesos que tienen lugar en la vida real, sino a una representación teatral anticuada, defectuosa, de un melodramón seudorromántico. Creí que era el mejor recurso para no tener que sustituir la comicidad de Muñoz Seca por otra de nuevo cuño que aparte del riesgo de ser inferior a la original, tenía el de desvirtuar la intención del texto. Únicamente en los escasos momentos en que la narración dejaba lugar a ello, me he permitido salidas a un humor que podríamos considerar como más cinematográfico. Siempre cuidando que la ambientación no perdiera su estilo teatral. Todos los que han colaborado conmigo, el director de fotografía, Aguayo; el escenógrafo y figurista, Richart; los actores Juanjo Menéndez, Paloma Valdés, Garisa, Lina Canalejas, etc., han asimilado perfectamente este concepto. Muchas gracias a todos, a la crítica y al público"*.

[112] Este momento pertenecería al cuadro descrito por el autor en el libro; "Al levantarse el telón están en escena el Conde Don Nuño, Magdalena su hija, Doña Ramírez su dueña, Doña Ninón, Bertolino un joven juglar, Lorenzana, Aldana, Oliva, varios Escuderos y todas las mujeres que componen la servidumbre del castillo, dos frailes y dos pajes. El Conde en un gran sillón, cerca de la lumbre, presidiendo el cotarro, y los demás formando un artístico grupo y escuchando a Bertolino, que en el centro de la escena está recitando una trova". MUÑOZ SECA, Pedro., "La *venganza* de Don *Mendo*", Madrid, Cátedra, 1998.

[113] El escenario correspondería en cierto modo con la descripción que hace Muñoz Seca del escenario al inicio de la jornada primera; "Sala de armas del castillo de don Nuño Manso de Jarama, Conde del Olmo. En el lateral derecha, primer termino, una puerta. El segundo término y en ochava una enorme chimenea. En el foro puertas y ventanales que comunican con una terraza. En el lateral izquierda, primer término otra puerta. Tapices, muebles riquísimos, armaduras, etc, etc. Es de noche. Hermosos candelabros dan luz a la estancia. En la chimenea viva lumbre…". Fernán-Gómez cambia la disposición de la chimenea situándola en la parte izquierda del escenario. También modifica un poco la decoración obviando los tapices, muebles, armaduras, etc, y por motivos de iluminación también deja sin luz a los candelabros dispuestos por la sala. MUÑOZ SECA, PEDRO., "La *venganza* de Don *Mendo*", Madrid, Cátedra, 1998.

[114] Este particular telón cinematográfico nos da la elipsis en el tiempo y el consiguiente desplazamiento en el espacio.
[115] Con respecto a esto, es importante destacar que en esta década (al igual que en la década de los 50), el director intentará mantener esa estética realista y cotidiana al entorno que rodea a los personajes haciendo que los objetos cotidianos y que en todo momento pasan desapercibidos para el espectador creen un mundo alrededor de los personajes envolviéndolos con gran naturalidad.
[116] Al principio de la jornada tercera Muñoz Seca lo describe como "Perspectiva de un campamento en el siglo XII. En el telón de fondo habrá pintadas aquí y allá, entre macizos de árboles y sorteando los accidentes del terreno, varias tiendas de campaña. Lejos se verá una ciudad circundada por espesas murallas y enhiestos torreones. En el lateral derecha frondoso arbolado. En el lateral izquierda una lujosa tienda de campaña se pierde en el lateral."
[117] Esta sala de tortura no aparece gratuitamente. Por el tamaño y disposición de la celda sería prácticamente imposible que entraran todos los personajes que intervienen en la escena.
[118] Al inicio de la Jornada Segunda Muñoz Seca describe: "Interior de la torre abovedada que sirve de prisión a don Mendo. Una claraboya en el foro, cerca del techo, y una puerta en el lateral izquierda. Al levantarse el telón amanece. (Está en escena Don Mendo, recostado sobre un mal camastro. No hay en escena más muebles que el susodicho camastro, y un par de taburetes toscos.)".
[119] En la sala de torturas, podemos ver a un hombre con un *maillot* que simula sangre, "*recibe*" unos latigazos que dan realmente a la pared; más adelante otros dos son torturados con clavos que pasan a gran distancia de ellos, dos más sufren el martirio de unas plumas que les rozan los pies, simulando todas estas torturas que realmente se hacían en la época medieval pero con heridas reales. El *travelling* terminará (de esta forma nos muestra el espacio donde se condenará a don *Mendo* a ser emparedado con una mano fuera) en un preso al que se le tortura con una ducha claramente anacrónica.
[120] Se pone de manifiesto la búsqueda de artificio (que no de realidad) que busca el autor en la película.
[121] La idea de Fernando Fernán-Gómez parece ser el hacer reír y a la vez criticar una forma de hacer teatro, al igual que lo hiciera Pedro Muñoz Seca creando un nuevo género llamado "astracán", en el que reprendía la forma de hacer teatro desde Calderón hasta Zorrilla.
[122] Pedro Muñoz Seca describe la escena en la que Magdalena le va a dar a don *Mendo* el collar escribiendo "Se dirige a un mueble y saca un estuche de orfebrería).
[123] El duelo entre don *Mendo* y don Pero es descrito por Muñoz Seca con una sola frase "(Cruzan las espadas y se acometen fieramente)". Fernán-Gómez lo tratará de forma casi coreográfica de modo que las espadas prácticamente ni se toquen. Finalizará cuando don *Mendo* queme a don Pero con una antorcha de plástico cogida con un cable para que no llegue a la cara de este.
[124] Este momento está resuelto con gran maestría por parte del autor. Primero vemos a los personajes despertándose en sus habitaciones (estos espacios no se plantean en la obra de Pedro Muñoz Seca). Después por simples cortes rápidos vemos como van entrando los personajes hasta la llegada de don Nuño espada en mano en último lugar.
[125] En el *gag* la espada se dobla, rompe la silla, pero sin resultado, cuando la rompe la lanza sobre los pies de los personajes que le acompañan. Esto lo vemos gracias al recurso cinematográfico de plano detalle que es totalmente imposible en teatro.
[126] Este recurso de dirigirse al espectador ya fue utilizado por Fernando Fernán-Gómez ya que hay momentos en la obra que se basa en los diferentes grados de conocimiento que poseen los personajes. El autor congela la acción y saca al espectador del hilo de la historia para dar datos o aclaraciones con respecto a un personaje o a una situación. Ya en Manicomio, o La Vida por delante y La Vida Alrededor hacía que los personajes (mediante planos cortos, medios o primeros planos, que para el espectador teatral son imposibles pues está condenado a los planos generales de la escena aunque esta se concentre en un punto mediante luces) mirarán a la cámara y dirigieran algunas palabras al público, dejando a un lado los convencionalismos y basando la relación con el espectador mediante ciertos guiños. La escena que quizás representa mejor esto en la película se produce en la escalera del calabozo, cuando el sequito que acompaña a Magdalena y al de Toro marchan de nuevo a la boda y don *Mendo* va a ser emparedado con una mano fuera; veremos siete aparte seguidos perfectamente enlazados tanto lingüística como visualmente. El recurso del aparte fue también muy utilizado por Muñoz Seca.
[127] La diferencia de colores en los distintos planos ya fue utilizado por Fernán-Gómez en La Vida Alrededor. Se iluminaba al personaje que quería dirigirse al público y se dejaba a oscuras al resto. La utilización del color en este caso permitió además el poder trasmitir sentimientos (en este caso ira).

[128] Fernán-Gómez caricaturiza la escena introduciendo lanzas que se doblan, sangre falsa, etc. Mediante planos que potencian la artificiosidad, hace que uno de los combatientes caiga sobre un decorado pintado y que una flecha corte la cuerda que sujeta una nube.
[129] Podemos ver como hay árboles reales y otros que por su forma cuadrada concuerdan visualmente con los de cartón que se encuentran en el plató.
[130] Fernán-Gómez se burla de la supuesta realidad de los exteriores en cine poniendo alrededor del castillo de don Nuño árboles de mentira totalmente planos y sin ningún tipo de giro por tratarse solamente de láminas de cartón.
[131] El cambio no se aprecia pues el director lo hizo de forma tan sutil que pasa cierto tiempo hasta que nos damos cuenta del cambio.
[132] La inserción de estas batallas por parte de Fernán-Gómez para iniciar la jornada tercera podría estar inspirada en la narración de Froilan a Moncada: "*es sabido que el de toro / supo contener al moro / al Este al Sur y al Oeste"* (esta parte del texto está omitida en la película); *y del reproche de Pero al Rey en la cueva "¡Vos a quien di en cuatro meses / cien pueblos / cuatro condados / y la sangre de mis venas…".*
[133] Resulta cómica la escena en la que el ejército de don Pero acribilla al ejército contrario paralizado por un gigantesco imán.
[134] La pantalla está dividida con una especie de degradado (parecido a los sueños y pensamientos del cómic). A veces también el plano esta completo, pero siempre están marcados por el acercamiento al narrador y acompañado con un fundido encadenado.
[135] Este procedimiento se llevará al extremo en la escena en la que el carcelero Clodulfo, narra como llega don Pero a su boda y va poniendo voz a los personajes que hablan y nosotros vemos.
[136] Al igual que pasaba en *Cantando bajo la lluvia* y en otros tantos musicales, el protagonista descubría el final ante todo el mundo con un número musical.
[137] HARTZENBUSCH, Juan Eugenio., *Los amantes de Teruel.* Editorial Castalia, S.A. Madrid, 1990.
[138] DE SAAVEDRA RIVAS, Ángel., *Don Álvaro o La fuerza del sino.* Ediciones Orbis. Barcelona, 1995.
[139] ZORRILLA, José., *Don Juan Tenorio.* Espasa Calpe. Pozuelo de Alarcón, 2003.
[140] DUMAS, Alexandre., *Antony.* Escelices, S.A, Madrid, 1963.
[141] HUGO, Víctor., *Hernani. El rey se divierte.* Espasa Calpe. Pozuelo de Alarcón, 1998.
[142] Hay que mencionar la utilización del recurso fuera de campo en las puñaladas del tragicómico final en la que un operador (mediante una pera de goma conectada al punto donde se producía la herida) apretaba para hacer salir la sangre a borbotones.
[143] Al día siguiente las críticas fueron favorables para la película. En el diario Ya el crítico Carlos Fernández Cuenca escribiría: "Fernando Fernán-Gómez, que es uno de nuestros cineastas más inteligentes ha llevado al cine la célebre "caricatura de tragedia" de don Pedro Muñoz Seca como había que hacerlo, o sea derrochando inteligencia, gracia y buen gusto. *La venganza de Don Mendo*" se estrenó en el teatro de la Comedia de Madrid el 20 de diciembre de 1918 y desde entonces ha recorrido en triunfo los escenarios de España y de América; no envejeció la frescura de su ingenio, ni la intención chispeante de sus versos, ni la fuerza torrencial de sus ripios buscados y a menudo sensacionales. Es obra culminante ésta en el memorable teatro del gran autor cómico, victima del gran furor marxista, que cometió en su admirable persona, uno de esos crímenes que la propaganda roja cuida escrupulosamente de silenciar, sin duda por la vergüenza de su horripilante estupidez. La versión en celuloide conserva, y hace muy bien, la factura teatral de la obra, acentuando en la realización el aire de farsa y dándole a menudo un estilo delicioso de "ballet". La escenografía, de Rafael Richart, estiliza la originalidad y acierto la de los escenarios y son impagables los árboles y las almenas de cartón; el truco de los chorritos de sangre que salen de los pechos de los incontables acuchillados produce hilaridad; el efecto del fuego en la chimenea, la antorcha con bombilla rodeada de papel rojo, el empleo del imán como arma de guerra son hallazgos de primer orden. La interpretación forma un conjunto de calidad y el diálogo en verso, conservado con respeto escrupuloso, pero recitado con burlona entonación delirante, mantiene su rica viveza. Fernán-Gómez, además de intérprete feliz del papel creado por el inolvidable Juan Bonafé, es adaptador y realizador en ambos cometidos consigue uno de sus trabajos más sutilmente inspirados, poniendo en juego una combinación sorprendente de teatro "teatralizado" y de cine de buena estirpe visual. Los "apartes" y las entradas y salidas consiguen así nueva eficacia. La acentuada comicidad anula el atrevimiento de situaciones y de frases. En el ABC (Edición de la mañana), el crítico Donald escribió: "El año 1918 se estrenó en Madrid, y en el teatro de la Comedia por Irene de Alba, Bonafé y Zorrilla, *"La venganza de Don Mendo",* de don Pedro Muñoz Seca. El éxito fue enorme, el punto de que raro fue el español de entonces que la desconociera. Luego la pieza se ha

repuesto, y su fama continua vigente. Al llevar "La Venganza de don Mendo" al cinematógrafo, Fernando Fernán-Gómez ha querido conservarla íntegramente en la pantalla con su movimiento teatral, haciendo en suma, teatro fotografiado e introduciendo tan solo algunos efectos como a guisa de leves ilustraciones alusivas o de subrayados, según la conveniencia, que en ningún caso la desvirtúan ni la hacen desmerecer. Así presenciamos *"La venganza de Don Mendo"* que se proyecta en el Lope de Vega, y la escuchamos tal como cuando asistimos a la representación en un tablado. Y el público – nos place consignarlo – la acoge y la celebra con regocijo. Justo no podía suceder de otra manera, porque continúa siendo una obra maestra de nuestro teatro cómico, feliz caricatura de tragedia de ambiente histórico. Lo más importante de *"La venganza de don Mendo"* son las palabras, los versos que cantan la acción, que tiran, puede decirse, del hilo de ella, y que rezuman extraordinario ingenio. Además de haber hecho la respetuosa adaptación y de debérsele la inteligente realización. Fernando Fernán-Gómez brinda un don Mendo muy acertado, tanto en la composición de tipo, en sus gestos y ademanes, como la manera de decir los versos. A su lado Paloma Valdés ofrece una Magdalena muy intencionada y expresiva, e igualmente merecen el aplauso Juanjo Menéndez, en el duque de Toro, Roa en don Nuño; María Luisa Ponte, en doña Ramírez, y, en fin, cuantos componen el reparto. Añadamos los aciertos de la interpretación los decorados y vestuarios – hay divertidísimos anacronismos – y la excelente fotografía en color de José F. Aguayo.

[144] Según datos de la Filmoteca Nacional Española, la fecha de autorización de la película fue el 27 de Noviembre de 1961. Tuvo un total de 73 espectadores y una recaudación total de 39,74. €

[145] Aunque Fernán-Gómez simplifica los personajes dándole un estilo bastante cercano al de Galdós y a Pio Baroja.

[146] ZUNZUNEGUI Y LOREDO, Juan Antonio de., *El mundo Sigue,* Moguer Ediciones, Barcelona, 1969. ISBN: 84-279-0533-5.

[147] Juan Antonio de Zunzunegui fue un autor contemporáneo de Fernán-Gómez que retrató dentro de la tradición naturalista desarrollada por Pio Baroja y Galdós, los problemas sociales de España tras la guerra civil.

[148] Fernando Fernán –Gómez a Diego Galán y Fernando Lara, *18 españoles de posguerra,* Barcelona, Planeta, 1973, pág. 17.

[149] Siendo director de producción: Juan Estelrich y jefe de producción Tivor Reves Delrez.

[150] La ambientación corrió a cargo de Manuel Mampaso, el decorador Francisco Canet y los constructores de decorados fueron Augusto Lega y Félix Michelena.

[151] La película comienza en el mercado del barrio madrileño de Maravillas; y desde el primer momento Fernán-Gómez nos *pinta* cuadros de vida con aire documental. De la aglomeración del barrio sale Eloísa, una mujer mayor. Cargando la compra camina fatigada por plazas repletas de chiquillos que corretean, disparan sus fusiles de plástico y leen tebeos sentados en el bordillo, y sube agotada la interminable escalera a la vivienda.

[152] Crítica en ABC, 22-IV- 1982.

[153] Una de las hermanas está malcasada con un camarero que desaparece de casa, se desentiende de los hijos y sólo piensa en las quinielas. La otra inicia una prometedora carrera de cortesana. Su vida esta llena de estallidos de cólera, peleas y maltrato, broncas conyugales, angustias por estrecheces y la omnipresencia del ansiado dinero, simbolizada por las quinielas, la lotería, las apuestas y las rifas, o los signos externos de riqueza, aunque se consigan echándose a "la vida ancha". El clima degradado va en aumento, con solanescos pasajes de arrabal, borrachera y robo, hasta desembocar en el paroxismo final.

[154] Conoceremos a su familia, donde ella es madre nutritiva y bondadosa. El padre, guardia municipal, es un autoritario al uso, "un cordero que ladra", de mano un poco larga. El hijo, exseminarista y beato, estudia y reza, espantado ante el valle de lágrimas. Y las hijas cainitas a la mínima se agarran a puñetazos, arañazos, patadas y tirones de pelo, como fieras.

[155] Fernando Fernán-Gómez a Diego Galán y Fernando Lara, 18 españoles de posguerra, Barcelona, Planeta, 1973, pág. 33.

[156] *La dirección de actores en el cine de Fernando Fernán-Gómez* en *Fernando Fernán-Gómez. Acteur…* Pág.59-60

[157] Fernando Lara en la revista Triunfo nº 444 del 5 de diciembre de 1970, en un artículo titulado *"El mundo Sigue" una nueva sorpresa de Fernán-Gómez,* escribía:

*"Por fin hemos podido ver "El mundo Sigue" de Fernán-Gómez -1963- en Madrid. Dentro del pequeño ciclo que el cine – club Telefónica ha dedicado a las "películas malditas" españolas (compuesto además por "El Inquilino" de Nieves Conde – 1957 – y "Young Sánchez" de Mario Camus – 1963 – se ha proyectado*

*la que con "El extraño viaje" – 1964 – formaba la "pareja invisible" de la filmografía de Fernán-Gómez y, al mismo tiempo, sus dos films de mayor interés".*
Como última conclusión me parece muy acertada la que se dio en el ABC de Madrid en el apartado de *"El Cine en casa"* el 22 de Abril de 1982 en la que el autor lanza la auténtica realidad del film.
*"Desde una perspectiva actual puede parecer "El mundo sigue", con todo y su complejo entramado de relaciones, esquemático. Puede pensarse que ocurren en él demasiadas cosas, desde que a uno de sus protagonistas le toquen las quinielas hasta que otro – otra – se suicide. Que los personajes de las dos hermanas son excesivamente lineales. Que otros están apenas esbozados. Y todo ello quizá sea cierto. Pero no lo es menos que la película funciona "por oposición" a las que la rodeaban, sin las que no puede entenderse, en función de las cuales estaba planteada".*

158 Fernando Fernán-Gómez a Antonio Castro, pág. 153.

159 Fernando Fernán-Gómez a Antonio Castro, pág. 153.

160 Tenemos referencia de ello gracias a los artículos publicados por Manuel Hidalgo en el Diario 16 de 22 de abril de 1982 y en el diario ABC de Madrid.

161 Según datos de la Filmoteca Española. Hay que tener en cuenta la diferencia de fechas entre el año de autorización y la fecha de estreno.

162 PASO GIL; Alfonso., *Los Palomos,* Escelicer, S.A, Madrid, 1964. 84-238-0196-9

163 La obra fue estrenada por primera vez en el Teatro de la Comedia de Madrid el día 10 de Enero de 1964.

164 "Fernán-Gómez, asume el traje de artesano. Su carta de presentación es un sonoro descalabro: *Los Palomos*, según una pieza de Alfonso Paso, posiblemente, el peor título de su filmografía (en dura pugna con *La Querida*…". FREIXAS, Ramón., *Entre la convención y la insumisión. Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser…*

165 BRASÓ, Enrique., *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez…*

166 "*La comedia cómica de Alfonso Paso "Los Palomos", de tan reciente fortuna, ha sido minuciosamente retratada para el cine por Fernando Fernán-Gómez en todo su divertido camino. No hay en esta versión cinematográfica el intento de huida hacia cualquier pormenor de otro tipo, que la jocunda historieta hubiera podido vestir para acentuar en otra forma sus risueñas galas escénicas. Los "Palomos" de Alfonso Paso, son exactamente los mismos "Palomos" de Fernán-Gómez. Hasta el punto es exacta la coincidencia, que tiene que obedecer sin duda, a una intención premeditada para que no corriera riesgo de empañarse en el trueque por cualquier malaventura la línea bien contrastada y risueña de la cómica intervención del escritor. El comienzo, el fin, el movimiento en un solo escenario, el texto y el juego escénico se repiten casi con puntualidad cronométrica, para que no se pierda ninguna de las hilarantes y ya bien probadas virtudes del juguete. Hasta la hora y media que dura la película viene a ser la certera medida de la función teatral con el descuento de los minutos del intermedio. Y si a todas estas palpables certidumbres se añade que son también Gracita Morales y José Luis López Vázquez los mismos felices intérpretes del retrato, más con el adorno muy bien compuesto de Fernando Rey, Mabel Karr, Julia Caba Alba y Manuel Alexandre, ya no sabe uno si reírse del teatro o del cine. Ante el estreno cinematográfico de "Los Palomos" yo me noto un poco otra vez cronista teatral y me parece que piso con peligro un terreno que ya no es el mío, aunque lo fue otras veces en más alegres ocasiones juveniles*. GARCIA ESPINA, Gabriel. ABC, Madrid 5 de noviembre de 1964. Pág. 83.

167 "*Se da el dato pintoresco de que está rodada inmediatamente a continuación de El extraño viaje. Los Palomos se estrenó automáticamente en cuanto se terminó, como a la semana o a las dos semanas siguientes, y fue una de las recaudaciones más importantes de taquilla de ese año.* Fernando Fernán-Gómez en su entrevista con Enrique Brasó, *Conversaciones con Fernando…*

168 Extrañamente, este dato no está recogido en la Filmoteca Nacional. La fuente es ABC de Madrid con fecha del 5 del 11 de 1964. Pág. 83.

169 Según datos de la Filmoteca Nacional.

170 *"A la semana o dos semanas siguientes…"*. BRASÓ, Enrique. Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez.

171 BRASÓ, Enrique, *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez…*

172 El título provenía de la clasificación de las películas por parte de la censura. 1. Todos los públicos; 2. Mayores de 14 años; 3. Mayores; 3R. Mayores con reparos; 4. Gravemente peligrosa.

173 "Como la comedia me gustaba, pero la película no, y, encima no tuvo ingresos, es la que más aborrezco". Fernando Fernán-Gómez a Francisco Llinás, Miguel Marías y Augusto M. Torres, *" Recapitulación..:"*. Pág. 63.

[174] Creíamos que la palabra NADA era una advertencia en el guión y luego resultó que era una prohibición. Nos esteramos cuando estábamos rodando y hubo que parar el rodaje e improvisar otra historia". Fernando Fernán-Gómez a Francisco Llinás, Miguel Marías y Augusto M. Torres, *" Recapitulación..:".* Pág. 63.

[175] "Y alrededor de esto hubo películas y películas que todas trataban de lo mismo. Yo pensé que esto podía deberse a dos cosas: reflejo, por un lado, de la represión sexual que existía en España, desde tiempos anteriores – en este caso sería un reflejo directo -, pero también pensé si esto no pudiera ser, no deliberadamente por los escritores de los guiones sino subconscientemente, un reflejo, una especie de sublimación, de una sensación de impotencia que muchos españoles pueden creer respecto al ejercicio de la política y respecto a una gran parcela de su vida. Si no habrá un sector de españoles que se sientan como disminuidos en un sector importante de sus vivencias, y que se sienten impotentes respecto a esto, y que reflejado luego en el cine, o en el teatro, o donde sea, el único camino que tenga para narrarse sea, el de sentar este paralelismo con la impotencia sexual…" BRASÓ, Enrique., *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez…*

[176] PASO GIL, Alfonso., *Como casarse en siete días,* Escelicer, Madrid, 1962. ISBN: 84-238-0585-9.

[177] En su obra *"Un marido de ida y vuelta"*

[178] En su obra *"La señorita de Trévelez".*

[179] *"El público celebró con grandes carcajadas el curso de la acción cómica, y aplaudió tres mutis y una frase efectivamente cargada de explosiva hilaridad. Al final de los actos y entre grandes y prolongadas ovaciones, el telón se alzó muchas veces y el autor salió a saludar".* Critica de Alfredo Marquerie para ABC. Jueves 18 de enero de 1962. Página 63

[180] *Entre la conversión y la insumisión*, en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser….* Pág. 64.

[181] Según datos de la Filmoteca Española.

[182] Televisión Española quería realizar series, más o menos largas, no filmadas, en video, que no fueran muy costosas, por lo que era necesario que no hubieran ni muchos decorados ni demasiados personajes. *"El tema y el género nos dejaban elegirlos a los posibles autores. No creo haber sido de los que mejor cumplieron el encargo, pues me parece que esperaban de mí algo más ligero, más divertido de lo que me salió".*

*"Cuando recibí la oferta, rebusqué en viejas carpetas, porque sabía que así, de repente, no se me iba a ocurrir nada nuevo. Y encontré unas cuantas escenas de una comedia teatral comenzada a principios de los años setenta, interrumpida muy pronto. En la comedia intentaba enlazar dos circunstancias distintas: una, la de los jóvenes con ideas teóricamente revolucionarias que vivían en la España franquista, y otra, la de los exiliados de esta misma España. Tropecé con un pequeño inconveniente de mecánica teatral: el modo de enlazar en el escenario las acciones que reflejaban esas dos circunstancias. Esa dificultad y la más grave de no poder desarrollar con libertad ambos temas hasta que no se muriese Franco me impulsaron a suspender el trabajo.* Fernán-Gómez, Fernando, *El Tiempo Amarillo,* Editorial Debate, Madrid, 1998.

[183] FERNÁN-GÓMEZ, Fernando, *El Tiempo Amarillo,* Editorial Debate, Madrid, 1998.

[184] BRASÓ, Enrique; *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez,* Espasa, Madrid, 2002.

[185] FERNÁN - GÓMEZ, Fernando, *El Mar y el tiempo,* Editorial Planeta, Madrid, 1988.

[186] Se estreno en enero de 1987 en TVE.

[187] BRASÓ, Enrique; *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez,* Espasa, Madrid, 2002.

[188] *"La idea de hacer la película creo que fue de García Sánchez. Entonces García Sánchez era un cargo importante de la productora de Víctor Manuel. Y según se me dijo, él fue quien pensó que en esta novela podía haber una película.* BRASÓ, Enrique; *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez,* Espasa, Madrid, 2002.

[189] Como afirma M. Vidal Estévez en su separata El Cuerpo del Autor, (incluida en el libro Fernando Fernán - Gómez El Hombre que quiso ser Jackie Cooper),…vuelve a ser la familia el soporte narrativo elegido. Una familia en la que conviven tres generaciones: abuela, hijos y nietos.

[190] De nuevo la guerra como temática sigue presente. Vidal Estévez (en *Fernando Fernán-Gómez El Hombre que quiso ser Jackie Cooper)* considera las películas *El viaje a ninguna parte, El mar y el tiempo y Mambrú se fue a la guerra* son una trilogía sobre el franquismo única en el cine español, pues las tres se complementan en un orden discursivo.

[191] *"Allí recuerdo que García Sánchez me dijo que uno de los críticos que habían visto la película le había enseñado la crítica que iba a Madrid, y que el encabezamiento era: "La mejor película del Festival". Y yo le dije a García Sánchez "Bueno, no nos pongamos tan contentos, porque ya veremos si esa cabecera*

*sigue en el periódico de mañana". Efectivamente, no siguió. En Madrid desapareció…"* BRASÓ, Enrique., *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez,* Espasa, Madrid, 2002.

[192] Antonio Castro escribía en la revista Dirigido por… de Octubre de 1989, nº 173. El premio especial del Jurado que la película acaba de obtener en el Festival de San Sebastián es un tardío homenaje a un realizador que si tiene una carrera singular, posee media docena de films de capital importancia en la historia del cine español. Quede claro que no considero el *Mar* y el Tiempo a la altura de El extraño Viaje o Mambrú, pero es muy superior al 99% del cine actual.

[193] CAPARRÓS LERA, J.M., *El Cine Español de la democracia. De la muerte de Franco al "cambio" socialista (1975-1989). Anthropos,* Barcelona, 1992.

[194] *"…fue un señor quien me explicó, en un coloquio, las razones por las que no había gustado. Todos los elementos estaban muy bien, y Rafaela Aparicio hacía una interpretación espléndida. Se veía que eso era la realidad. Los que venían a España tras un largo exilio se encontraban con que ya eran más argentinos o más mexicanos que españoles, y esto también quedaba muy bien explicado en la película. Pero estos problemas a nadie le importaban nada y no tenían nada que ver con lo que era la preocupación de la gente corriente. Y como además – esto ya lo sé porque lo sacó el señor de aquel coloquio – todos los personajes que salían en la película parecían estúpidos, pues esto no resultaba.* Entrevista de Fernando Fernán-Gómez para Nickel Odeon.

[195] *"No pensé que el hecho de que aquel premio pudiera tener alguna repercusión en la comercialidad de la película. Pero tampoco pensaba que pudiera tener una acogida tan fría porque la acogida que tuvo en San Sebastián me había hecho creer que podría tener la misma en el estreno de Madrid. Y la verdad es que, en Madrid, la película no interesó absolutamente nada. Luego se pensó que no había interesado porque había estado mal elegido, ya que se había estrenado en un cine grande (el cine Avenida) y esta película era más bien para una sala más pequeña, que tuviera cierto aire cultural (el cine Azul), y allí no fue nadie. Es una película que no interesó nada.* BRASÓ, Enrique., *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez,* Espasa, Madrid, 2002.

[196] Fernán-Gómez y el Lazarillo de Tormes. Dirigido por…núm. 286. Enero 2000.

[197] Fecha de autorización: 24 de noviembre de 2000. Según la datos de la Filmoteca Nacional.

[198] En 1554 se imprimió en Burgos, en Alcalá de Henares y en Amberes, un libro con el título de *vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Hay razones para pensar que debió de existir una edición anterior, quizás de 1553, pero no se ha conservado ningún ejemplar de esta edición. Esta obra marcará el inicio de un nuevo género literario: la novela picaresca, de gran importancia en la literatura española del Siglo de Oro.

[199] *"Uno de los textos más divertidos de la literatura clásica española, el Lazarillo de Tormes, se convertirá pronto en película. El éxito de la adaptación teatral durante siete años se ha recorrido escenarios de medio mundo, desde Bélgica a América del Sur, ha decidido el mismo equipo en llevar las aventuras del pícaro Lázaro de Tormes a la gran pantalla. Así el actor Rafael Álvarez "El Brujo" quien protagonizará la pieza teatral*

[200] *"Está un poco lejos de esa idea que tenemos del Lazarillo cómo literatura juvenil. Efectivamente es una historia divertidísima, pero como ocurre con el realismo español, casi todas las cosas que producen risa tienen sus raíces en la pobreza y la deshonra. Esta película es un canto a esos seres humildes que se ven obligados a nos ser tan dignos como desearían. Es divertida, es tierna, es entrañable y tiene un gran rigor histórico.* Con respecto a versiones cinematográficas anteriores de la novela, apunta José Luis García Sánchez en el cuaderno de la película de Lolafilms.

[201] *El Lazarillo de Tormes*. Dirigido por Florián Rey, 1925 Productoras: Atlántida. Intérpretes: Alfredo Hurtado "Pitusín", Manuel Montenegro, Carmen Viance, José Nieto, Antonio Cabero, José Gimeno, Maria Anaya, Antonio Mata, Manuel Alares, Guillermo Muñoz, Enrique Ruiz. Guión: Florián Rey. Argumento: Inspirada en la novela homónima de Diego Hurtado de *Mendoz*a. Director de fotografía: Alberto Arroyo. Ayudante de cámara: Carlos Pahissa. Decorados: Antonio Molinete 35 Milímetros. Blanco y Negro. Versión original: Muda con rótulos. Estreno: 19 de diciembre de 1925 en: Madrid en: Real Cinema. Según la datos de la Filmoteca Nacional.

[202] *EL Lazarillo de Tormes*. Dirigido por César F. Ardavín, 1959 Productoras: Hesperia Films, SA, Vertix Films (Italia). Intérpretes: Marco Paoletti, Juanjo Menéndez, Carlos Casaravilla, Memmo Carotenuto, Carlo Pisacane, Antonio Molino Rojo, Margarita Lozano, Emilio Santiago, Pilar Sanclemente, Mari Paz Pondal, Ana Rivero, Juana Cáceres, Luis Roses, Victoria Rambla, Carmen Rodríguez, Ángeles Maqua, Mariano Marín Productor asociado: César F. Ardavín Guión: César F. Ardavín. Argumento: Basado en la

novela homónima de autor anónimo del siglo XVI. Director de fotografía: Manuel Berenguer. Música: Salvador Ruiz de Luna. Montador: Magdalena Pulido. Ayudante de dirección: José Luis Merino. Decorados y ambientación: Eduardo Torre de la Fuente. Género: Comedia, Drama 35 milímetros. Blanco y negro. Panorámica. Duración: 105 minutos. Lugares de rodaje: Toledo - Salamanca - Frías (Burgos) - Lerma (Burgos) - Tordesillas (Valladolid) - Olías del Rey (Toledo) - Piedralaves (Ávila) - La Alberca (Salamanca). Estreno: 16-11-1959 Madrid: Callao. Premios: Círculo de Escritores Cinematográficos 1959: - Mejor Película. - Mejor Director. - Mejor Labor Fotográfica. - Mejor Música. Empresa distribuidora: MERCURIO FILMS S.A. Fecha de autorización: 2 de noviembre de 1959Espectadores: 40Recaudación: 21,42 €. Según la datos de la Filmoteca Nacional.

[203] *"…y es que de Lázaro de Tormes estoy muy distante del momento en que tuve que escribirlo, tan distante como once o doce años. Porque fue un encargo que me hizo "El Brujo" de ver si con el monólogo que él hacía en teatro de El Lazarillo de Tormes yo podía hacer una película que podrían producirle unos productores mexicanos. Me vi entonces con el problema de que, claro, en el teatro, él contaba todas sus aventuras de lazarillo, de niño, pero al hacerlo en película él no podía hacer de lazarillo porque tenía cuarenta años y el lazarillo tendría diez o doce. Así que decidí hacer Lázaro de Tormes, cuando Lázaro era mayor, y utilizando unas pequeñas referencias que hay en El Lazarillo en las últimas páginas, y que evocara de vez en cuando su infancia. Pero eso fue hace once o doce años, como te he dicho. Luego la película no se hizo, aquellos productores mexicanos desaparecieron, y muchos años después me llamó otro productor, Andrés Vicente Gómez, para decirme que "El Brujo" había vuelto a poner en pie aquel proyecto, que él había comprado los derechos del guión a aquellos mexicanos y que se podía hacer la película*". Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez. Enrique Brasó…

[204] En estas anteriores producciones se recreaba en cierto modo la novela anónima. Florián rey recoge las andanzas, en las que el pequeño Lázaro es expulsado de su hogar, huye del amo que le acoge y maltrata, y llega al pueblo que litiga con otra población vecina de la virgen. Por otro lado, Cesar Fernández Ardavín relata como el huérfano Lázaro huye del ciego al que servía de guía y cae en las manos de un pícaro sacristán.

[205] Recordemos que Fernando Fernán-Gómez ya había abordado el tema del pícaro en la serie de televisión *El Pícaro en 1974,* en su ensayo *Historias de la Picaresca en 1989, en 1990 la adaptación teatral de El Lazarillo* y en 1992 crea su propio personaje literario y se estrena *El Pícaro. Aventuras y desventuras de Lucas Maraña,* comedia que atiende a todos los tópicos típicos del género picaresco.

[206] Estrenada en el Teatro María Guerrero el 23 de Abril de 1992. Con dirección de Juan Viadas y Rafael Álvarez e interpretado por Rafael Álvarez "el Brujo". Agenda de El País, miércoles 22 de Abril de 1992.

[207] Francisco Umbral escribiría: *"Fernando lo ha puesto todo y ahí está, puesto que la obra, pareciendo monologante y lineal, no es nada apta para el teatro, y menos en fórmula de monólogo. Solo la picardía de este gran pícaro en pícaros que es Fernando Fernán-Gómez consigue un delicioso y deslumbrante recital escénico a partir de novela tan remetida en la literalidad….El primer acierto de Fernando Fernán –Gómez es intuir las posibilidades teatrales de texto tan literario como El Lazarillo. El segundo acierto, reforzar sabiamente esas posibilidades, hasta hacernos olvidar que estamos "viendo" un libro y no una comedia". Un genio*. El Mundo, 25 de Abril de 1992. Por su parte José Momeon escribiría en su critica titulada "El Lazarillo, de Fernán-Gómez" para el Diario 16 el día 28 de Abril de 1990 "Versión: las epístolas se convierten en un lenguaje directo, el castellano viejo en un castellano de hoy teñido de los elementos arcaizantes, que permiten a la vez situar la obra en el pasado y entenderla en el presente.

[208] El reto supuso un gran desafío para el actor Rafael Álvarez "el Brujo" que recibió durante cuatro largos años grandes críticas.

[209] Fotogramas. Nº 1887. Marzo de 2000.

[210] *"En realidad, una vez vista la película es imposible saber que hizo García Sánchez y qué hice yo. Yo mismo cuando vi la película hubo momentos en que no me acordaba. Dentro de cuatro o cinco años será inimaginable…Lo que sí sé es que yo he rodado dos semanas y García Sánchez habrá rodado cuatro semanas y las cuatro que ha rodado está basado en un guión escrito por mí y sobre algunas conversaciones que tuvimos, e incluso sobre escenas ya planificadas, esa película ¿A quién pertenece como autoría? ¿A uno, a otro, a los dos? Tú fíjate lo que esto: yo vi la película y dos o tres meses después tuve una conversación con una actriz que intervenía en una determinada secuencia de la película, secuencia que había rodado yo. Y no estábamos de acuerdo porque esa secuencia había sido rodada de nuevo por García Sánchez de otra forma distinta a como la había yo rodado. Pero, cosa curiosa, al ver la película no lo advertí. Y al hablar con esta actriz vi que no concordaba lo que decía ella con lo que decía yo, Y al final me lo dijo; Es que esa*

*escena, aunque ya estaba rodada y dada por buena, la volvimos a rodar.* Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez. Enrique Brasó

[211] Según datos de la Filmoteca Nacional.

[212] Nominaciones: Goya. Mejor dirección de producción 2000, Goya. Mejor maquillaje y peluquería 2000.

[213] Este premio no se referencia en el libro de Enrique Brasó, *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez* que solo contempla el de mejor Guión adaptado.

[214] En el guión participaron el propio Fernán-Gómez y Chumy Chumez.

[215] Fernán-Gómez intervino en la guionización y diálogos.

[216] HEREDERO, Carlos F., *Pedro Beltrán, la humanidad del esperpento,* Murcia, IV Semana de Cine Español, 1988. Pág. 60.

[217] CAÑEQUE, C., y GRAU, M., *¡Bienvenido, Mr. Berlanga!,* Barcelona, Destino, 1993.

[218] HEREDERO, Carlos, F., *Pedro Beltrán…* Págs. 60-61.

[219] Música de Cristóbal Halffer y canciones: "El Reloj" de Roberto Cantoral; "De Madrid y de Sevilla", "Especial Bugui", "Baile en el Casino" y "Galli – Galli" de Juanito Sánchez; fragmentos de las zarzuelas "El Huésped del Sevillano" de Jacinto Guerrero y "La canción del Olvido" de José Serrano.

[220] *El extraño caso de El extraño viaje,* Nuestro Cine, núm. 94, (1970). Pág. 54.

[221] Título original: *Psycho.* Año: 1960. Compañía: Shamley Productions. Director: Alfred Hitchcock. Guión: Joseph Stefano. Actores: Anthony Perkins (Norman Bates), Vera Miles (Lila Crane), John Gavin (Sam Loomis), Martin Balsam (Milton Arbogast), Janet Leigh (Marion Crane).

[222] *El extraño viaje,* al igual que la película *Psicosis,* se forja en torno al mismo universo familiar, endogámico y edípico. Así, el universo controlado por la aterradora Sra. Bates es en este caso contralado por Ignacia quedaría vulnerado con la llegada de una persona ajena al grupo, Fernando, verdugo de la desintegración del matriarcado.

[223] GARCÍA DE DUEÑAS, Jesús., El extraño viaje del señor Fernán-Gómez. Cuando ya no se tiene la vida por delante, Triunfo, 27-IX-1969.

[224] *100 Rifles*. 1969. Dirigido: Tom Gries. Color. USA. 110 min.

[225] Según datos de la Filmoteca Española.

[226] Jesús García de Dueñas fue el autor que acuño el término de "film maldito" para *El extraño viaje* haciendo partícipe del calificativo a la anterior película del realizador, *El mundo Sigue.* Tanto en este artículo titulado *Un autor devorado por el medio. El caso de Fernán - Gómez* (suplemento de *Las Artes y Las Letras* del diario *Informaciones*) como en el publicado en Triunfo (*El extraño viaje del señor Fernán-Gómez),* Jesús García de Dueñas constataba la dimisión de Fernán-Gómez como autor ante la industria cinematográfica. Como apunta en su tesis inédita Cristina Ros Berenguer, "Curiosamente, veinticinco años después, Jesús García de Dueñas, aprovechó su participación en el homenaje que la Universidad Complutense de Madrid dedicó a Fernán-Gómez el 19 de agosto de 1994, y en el que se le impuso la Medalla de Oro de la Universidad, para reconocer públicamente su equivocación que supuso considerara en 1969 la obra de Fernán-Gómez como una "frustración asumida" pues según sus propias palabras "cuando la carrera de Fernando se ha desarrollado (con todos los altibajos que padecemos en este cine nuestro) de un modo coherente, alcanzando logros importantísimos, que le sitúan como uno de los tres o cuatro directores esenciales del cine español, ahora resulta consolador comprobar que me equivoqué en aquellas tenebrosas previsiones […]. Pues no, aunque se lo pusieron muy difícil, no dimitió. Ha seguido haciendo cine y nos ha proporcionado el disfrute de unas cuantas obras maestras más, y a mí particularmente, un disfrute mayor aún: el mantenimiento inalterable de la amistad que se inició hace veinticinco años por estas fechas poco más o menos". Ejemplar fotocopiado e inédito de la intervención de Jesús García de Dueñas en el mencionado homenaje a Fernán-Gómez organizado por la Universidad Complutense de Madrid en sus Cursos de Verano de El Escorial, del 15 al 19 de agosto de 1994.

[227] GARCÍA DE DUEÑAS, Jesús., *El extraño viaje del señor Fernán-Gómez. Cuando ya no se tiene la vida por delante,* Triunfo, 27-IX-1969.

[228] *"Un guión que me parecía un tanto infantiloide, luego resultó infantiloide, pero prohibida para menores...".* FREIXAS, Ramón., *Fernando Fernán-Gómez. El Eterno maldito. Dirigido por…nº 93. Mayo 1982.*

[229] *"…émulos de carne y hueso de Mortadelo y Filemón, en una realidad decididamente irrealista, que utiliza y desamortiza los recursos del género donde se incrusta: música pop, travestismo, discotecas, villanos de una pieza, señoritas imponentes, tontos de atar…"* FREIXAS, Ramón., *Entre la convención y la insumisión. Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser…*

[230] Completan el reparto, Doris Coll (Doña Consuelo), Valeriano Andrés (Abelardo), Ricardo Merino (Tony), Elena Arpón (Mariví), María Graciela (Pepita), Félix Dafauce (Don José), , Antonio Canal (inspector Torres), Alejandro de Enciso (Jorge Antonio), Valentín Tornos (tipo del coche), Marie Claire (esposa invitada), Santiago Ontañon (invitado ebrio), Paloma Juanes (secretaria televisores), Saturno Cerra (policía Armada), Juan Antonio Barru (inspector de Policía), Andrea Cubillo (chica Boxeo), Juana Azorín (vieja del chalé) y Milagros Guijarro (señora de la limpieza)

[231] El propio Ramón Freixas (que es uno de los que más ha escrito sobre la película), hizo una dura crítica constructiva *"…la exacerbación de lo feísta, el carácter excesivo de la vital peripecia, ese intento de rizar el rizo de lo inverosímil, sin llegar a la incongruencia ni alcanzar lo esperpéntico (rozado en un olvidado film de Lazaga: Black Story, 1971), refleja ecuánimemente la capacidad hortera del género"…"Crimen imperfecto, sin ser una comedia disolvente, es un feliz ejemplo de positivismo real. Y es insultantemente divertida. En definitiva, un film a reconsiderar, a revalorizar.*

[232] *"Había que dibujar con un ojo puesto en la página y otro en la oficina de la censura. La política era tabú: ni soñando remotamente podías introducir un asunto político. Ni tampoco algo erótico. Era poco recomendable dibujar señoras, porque los censores quitaban una curva de aquí y otra de allá y las mujeres acababan saliendo como cerillas. Y la violencia también la censuraban: aunque se permitía que en las historias de Hazañas Bélicas se masacrase a 50.000 japoneses, se metían con la típica última viñeta en la que un personaje le pega a otro un martillazo. Decían que eso hería los tiernos corazoncitos de los niños",* recuerda Ibáñez con motivo de una entrevista en el 40 aniversario del nacimiento de la revista Mortadelo.

[233] Según datos de la Filmoteca Española.

[234] "*Hay pues, una importante trayectoria que por no se qué causas, siempre se olvida o se disminuye. Ese sentido del cine, que posee en alto grado Fernando Fernán-Gómez no tiene una línea continua: quizás por falta de ejercitación quizás por contagio de otros realizadores que le dirigen en su faceta de actor: quizás porque confía a veces, demasiado en los guiones y estos están llenos de literatura: quizá…"Yo la vi primero de Fernando Fernán-Gómez.* Crítica de Félix Martialay. El Alcazar. 4 de febrero de 1975.

[235] Esta idea ha sido recogida más tarde en un film de Penny Marshall en 1988 en la película BIG en la que Josh (interpretado por Tom Hanks), un joven de doce años, se convierte por arte de magia en una persona adulta. Rápidamente llega a ser un brillante y prometedor ejecutivo en una importante empresa de juguetes. A pesar de lo bien que va todo, a Josh se le complica la vida cuando tiene que elegir definitivamente en qué mundo se queda: en el infantil que le corresponde o en el duro mundo de los adultos con la mujer de sus sueños. En España se retomaría el tema más tarde (1999) con la serie de TV "Siete vidas", una comedia escrita por Mario Montero y David Sánchez que en un principio estaba protagonizada por Toni Cantó, cuyo personaje (David Pérez) había despertado del coma tras muchos años, y por tanto, tenía que recuperar el tiempo perdido.

[236] Fernán-Gómez exagera hasta el extremo estos roles para ironizar y criticar la conducta y postura ideológica que se prentende inculcar al niño. El resultado es desafortunado porque caricaturiza de más la situación.

[237] *"Se notaba mucho, en ese guión, que se prestaba al lucimiento personal de Summers que hacía de protagonista. Y creo que precisamente por ello él pensó en que la dirigiera yo, en que le apoyaría o le ayudaría como director de actores*". Fernando Fernán-Gómez. Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez. Enrique Brasó.

[238] "Al llegar a este terreno, el guión patina y se hace manifiestamente torpe, unas veces porque parece escrito por la propia víctima del suceso reflejado, otras veces porque apunta estrictamente en busca de la comicidad de los insólito, otras veces porque hace un quiebro sobremanera extraño para apuntar a una nostalgia de la infancia como defensa frente a una sociedad llena de incomprensión y de opresiones. Lo peor del caso es que, en ese camino, los guionistas se olvidan del protagonista, a quien no hacen crecer mentalmente y dejan convertido en un retrasado mental sin salvación, con lo cual dejan sin apoyo la trama, excepto en los momentos de estricta comicidad". M. ARROITA-JAUREGUI. Arriba, *Yo la vi primero. La importancia del director.* Arriba, 1 de febrero 1975.

[239] "*…la película fue seleccionada para el Festival de Nueva Dehli… En aquel festival de cine, en el que se proyectarían como ochenta o noventa películas de diversos países, pensé que nuestra película iba a ser completamente ignorada. Porque además nos enteramos, y lo pudimos comprobar, que el cine indio era completamente sui generis y que ya el argumento era casi incomprensible para la mentalidad no occidental y que les gustaría exclusivamente a estos. Así que pensamos yo, Summers y dos o tres cargos políticos qeue íbamos como delegación española, que esta película que habíamos hecho iba a caer en la más completa*

*ignorancia y que no podía interesarle a nadie. Y nos llevamos una enorme sorpresa cuando vimos que en la proyección fue todo lo contrario: a partir de los diez primeros minutos se oían sonrisas, murmullos entre el público, luego carcajadas y una atención extraordinaria. El éxito fue sensacional*". Fernando Fernán-Gómez. Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez. Enrique Brasó.

[240] Algunos autores como Arroita-Jauregui, no lo vieron así, pudiendo leerse críticas como: *"lo que no se logra salvar es la labor de Manuel Summers, que compone un tipo estrictamente alelado, sin matices, visto desde fuera, que en ningún caso señala una evolución y que por añadidura, nunca tiene en los ojos la curiosidad alegre de un niño de siete años. Yo la vi primero. La importancia del director.* Arriba, 1 de febrero 1975.

[241] *"... el filme se llena de agujeros: llamando así a lagunas que no corresponden con esa bella historia de amor primorosamente narrada y esa crítica que se desprende al enfrentar un ser puro con los vicios sociales, las rencillas sustitutorias de los sentimientos y las costumbres artificiosas. La galería esperpentica supone un quiebro, un meter dos películas en una. La primera sentimental y crítica, preciosa; la segunda, muy floja".* Crítica de Félix Martialay. El Alcazar 4 de febrero de 1975.

[242] Según datos de la Filmoteca Española.

[243] *"Yo la vi primero es una comedia paulatinamente apagada y definitivamente conformista, de la que se recuerdan toques malévolos sobre la vida convencional, la imposibilidad de la pureza de la mirada, la aproximación de los acontecimientos casi casual, alguna idea ingeniosa demasiado aislada y un agrio patetismo"*FREIXAS, Ramón., *Entre la convención y la insumisión. Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser...*

[244] "*Una película muy mía, digamos, que tenía pensada hace diez o doce años".* Entrevista a Fernando Fernán-Gómez, por Augusto M. Torres, el 16 de febrero de 1980 en El País.

[245] "*Pedro Beltrán y Fernán-Gómez, como guionistas, han propuesto una obra que solo puede entenderse como una liberación, aunque los aspectos concretos de su película no recojan las preocupaciones inmediatas hoy día de los españoles. Ellos se están refiriendo a unos tópicos generales y casi eternos, que no por manidos están superdados".* Diego Galán. Crítica en Triunfo, núm. 746. 14-V-1977

[246] Intervendrá en la película como Fulgencio, uno de los pastores que piden aumentos de sueldo a Justino.

[247] *"...leí en un periódico una historia de un crimen truculento en que una bruja había convencido a unos señores de un pueblo, que querían matar a alguien de su familia, de que lo mataran con un hacha y de que ella con sus brujerías conseguiría que nunca se descubriese el crímen. Aquello me pareció un tema bastante truculento, muy cercano a El extraño viaje*, *que se prestaba para lo rural y sobre todo para hacer no una zarzuela, sino una parodia de una zarzuela, o digamos también de un musical americano cuando el musical es rural como Oklahoma (Oklahoma! Fred Zinnemann, 1955)".* Fernando Fernán-Gómez. BRASÓ, Enrique. Conversaciones con Fernán-Gómez.

[248] Pedro Beltrán aseguraba que el esperpento: *"es un género que me apasiona, y esto se nota en las películas. Un esperpento enraizada en el humor negro, porque España es un país esperpéntico".* Pedro Beltrán en La Vanguardia. Martes 3 de junio de 1986, con motivo del estreno de *Mambrú se fue a la guerra.*

[249] "*No me resulta dificil dirigirme a mi mismo. Cuando me dirijo efectúo el mismo trabajo que cuando me dirige otra persona. Procuro hacer un estudio previo bastante exhaustivo y luego abandonarme en el momento de la interpretación. Si hay otro director ejerce como crítico y me corrige determinadas cosas. Si el director soy yo, esto me lo pierdo, claro".* Fernando Fernán Gómez. La Vanguardia Española. Sábado 16 de abril de 1977. Página 47.

[250] "¡Bruja más que bruja! es 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" Conversación con Fernando Fernán-Gómez, por Francisco Llinás, José Luis Téllez y M. Vidal Estévez. Contracampo, nº 35, Primavera 1984. Pág. 70.

[251] "*La vida por delante, El extraño viaje,* y *Bruja, más que bruja*, no son peldaños de una carrera ascendente. De haber algo en esas tres es el de haber tratado de sacar un estilo que expresara una entraña muy española y muy cercana a mí, pues casi todas son derivadas de otro cine. Las tres se apoyan en argumentos cómicos, están salpicadas de gags, pretenden despertar la risa. Pero las tres podrían incluirse en el cine negro. Lo que les pasa a sus personajes es siempre muy grave, muy dramático. Mi caso, creo, es el de la persona seria que intenta hacer humor, y por eso la risa no viene premeditada. Hay, pienso, ingredientes leves (sin llegar nunca a los modelos), de esa cosa española tan rara que se llama esperpento. Pero esto muy a ras del suelo, muy en plan de vida cotidiana. Yo intento un cine que sea de consumo, aunque en un plan popular no lo he

conseguido nunca". Fernando Fernán-Gómez a Esteban Peicovicho, *"Mi hija Hildegart"*. Fotogramas, 17. VI.1977.

[252] *"El juego caricaturesco se queda, a veces a medio camino y los efectos son contrarios. El espectador se ríe o se indigna. Lo que no hay que buscar en ella* (la película) *es finura, aunque también tiene momentos de ingenio. Si, en efecto, había más espectadores que se indignaron, ainque quizás ellos mismos acababan de reirse"*. Crítica por Pascual Cebollada. Ya, 11-V-1977

[253] El autor, deja entrever la influencia de sus maestros Jardiel Poncela, Bernard Shaw y Fernández Flórez.

[254] Más tarde trabajará en *Mambrú se fue a la Guerra.*

[255] *"En la obertura se trata de la presentación de ambientes, personajes, decorados, reparto, etc… en perfecta correlación con la música, que nos anticipa los temas principales. Pero no es sólo esto: cada nombre del genérico viene acompañado del correspondiente fotograma, que efectúa a su vez un pequeño* gag: *la acreditación del vestuario se inscribe sobre el torso desnudo de Emma Cohen, la del director nos presenta a Fernán Gómez a punto de recibir un hachazo, la de la montadora es acompañada de un frenético batiburrillo de planos inconexos, y así sucesivamente"*. El más brutal exabrupto, por José Luis Téllez. Contracampo, núm. 35. Primavera 1984.

[256] "*La interpretación está completamente adecuada al tono de la historia, todos hacen una buena labor de equipo, bien dirigidos, y, en definitiva, este interesante y divertido experimento de Fernán-Gómez no sé si hará escuela o camino, pero si que supone una grata variante en el actual panorama de nuestro cine"*. Antonio Colón. ABC. Domingo 15 de mayo de 1977. Pág. 52

[257] "*Mi único propósito es divertir a la gente. Hacer una película cómica por un determinado camino. Po el de esta mezcla de sátira, de ironía y de parodia de la zarzuela y del musical. Entresacar una actitud crítica, es fruto de la colaboración del espectador"*. Fernando Fernán Gómez. La Vanguardia Española. Sábado 16 de abril de 1977. Página 47.

[258] *"No me preocupa que la gente espere más de mi, sino que en realidad me halaga. Yo no sé el límite que consigo. De esta película sí que estoy satisfecho pero es en el terreno de lo personal. En el terreno que más me gusta a mí. Si la censura que se me hace es que se esperaba más, te repito, esto me halaga.* Fernando Fernán Gómez. La Vanguardia Española. Sábado 16 de abril de 1977. Página 47.

[259] Según datos de la Filmoteca Española.

[260] A pesar de ello, anteriormente había trabado para Pedro L. Ramírez en *Los guerrilleros* (1962), Rafael J. Salvia en *Proceso a una estrella* (1966), Enrique L.Eguiluz en *En Andalucía nació el amor* (1966), Germán Lorente en *Una chica casi decente* (1971). Después de *La querida,* Carlos Saura le dio un papel en *Sevillanas* (1992) y Josefina Molina para *La Lola se va a los puertos de Manuel y Antonio Machado* en 1993.

[261] El reparto lo completan Ricardo Merino (Javier), Teresa Gimpera (Núria), Maite Blasco (Clara), Tony Valento (Gálvez), Antonio Mayans (Carlos), Paco Sanz (Ortíz), Ana María Morales.

[262] Las escenas en las que Rocío Jurado tenía que ir escasa de ropa, están rodadas con una doble de cuerpo, ya que no aceptó rodarlas ella.

[263] *Ha nacido una estrella* dirigida por William A. Wellman, ganó un oscar al mejor argumento original en 1937 (fue versionada por George Cukor en 1954). En su argumento, Esther Blodgett, una ambiciosa chica de pueblo con mucho talento, llega a Hollywood. En una fiesta en la que trabaja como camarera conoce a Norman Maine, una famosa estrella quien, a pesar del apoyo de Oliver Niles -jefe de su estudio-, ve cómo su fama va declinando. Para sorpresa de Esther, Norman le ofrece un papel en una película y, tras realizar una prueba, Oliver queda impresionado y decide convertirla en estrella. Norman y Esther se casan, pero la felicidad se ve empañada por el declive de Norman y el rápido ascenso al estrellato de Esther.

[264] Datos de la Filmoteca española

[265] La película fue registrada en la Filmoteca Española en 1980

[266] Patrón de los cazadores que se convirtió al cristianismo tras encontrar a un gran ciervo con una cruz luminosa entre su cornamenta.

[267] Completan el reparto: Rafael Alonso (Chema), Agustín González (Agustín), Alicia Sánchez (Lali), Manuel de Blas (Doctor Ibáñez), Aurora del Alba (Patricia), Maribel Ayuso (Rosa), Ana Frigola (Primi), Elisa Barbieri (montera), Pilar Bardem (montera), Josefina Calatayud (montera), Carmen Carro (montera), Mercedes Duval (montera), Lola Lemos (montera), Adriano Domínguez (montero), Alejandro de Enciso (montero), José María Labernie (montero), Sergio Mendizábal (montero), Luis Montes (montero), Santiago Ontañon (montero), Elías Tapia (montero), María Álvarez (Carmela), Carmen Lozano (Consuelo), Antonio Passy (Maìtre), Juan Santamaría (Locutor), Tony Valento (Eduardo).

[268] Datos de la Filmoteca Española

[269] Quim Casas en el *Dirigido por... nº 140* de 1986 anota en relación con la realización de la misma "... encargo asumido, no una idea personal..."

[270] *"...el guión tenía un título – que a mi no me gustaba nada – que era El tambor republicano, y si se hubiera llamado así no cabe duda (que se clasificaría de película republicana)*. Fernán-Gómez entrevistado por Enrique Brasó…

[271] El autor del guión de *El extraño viaje* (1964) hace hincapié una vez más (esta vez apoyándose en la libertad democrática), en la crítica a la derecha.

[272] Beltrán definió la historia de *Mambrú* como *"...una amalgama de egoísmos, flaquezas, miedos y cruel abandono. En ella se mezclan actitudes cómicas y dramáticamente egoístas, en ese aderezo en que se envuelve la conducta humana. Es en definitiva, el pan y el companaje de la postura vital de mucha gente que la ignora por falta de perspectiva, por no saber contemplar de una manera lúcida su vivir*". J.R. Pérez Ornia. Un *Mambrú* incómodo. La resurrección de un republicano. El País, viernes 16 de mayo de 1986.

[273] *"En Mambrú no hay posiblemente, ni una palabra que sea mía. Mambrú es un guión de Pedro Beltrán que a mi me pareció bien, me gustó muchísimo y creí que se podía hacer una película muy claustrofóbica, como dices, pero al mismo tiempo muy interesante. El productor, a la vez, me dijo que aquel guión era perfecto y que no había que pensar en modificarle nada. Yo creo que recibí muy bien el mensaje y Pedro Beltrán estuvo todos los días en el rodaje, diría que vigilando de manera espacialísima todos los diálogos. Un día recuerdo haberle sorprendido protestando ante el productor porque algo no se había hecho según sus indicaciones, y eso sirvió para que yo me esforzara más aún en ser totalmente fiel al guión. O sea, que, los pocos defectos que pueda tener la película de guión no son desde luego míos sino de Pedro. Pero todas las extraordinarias virtudes que tenga, todas son de Pedro Beltrán. Más aun que en El extraño viaje, porque En El extraño viaje no trabajé con esa preocupación de si tenía cosas que añadir, quitar o arreglar. Pero en Mambrú, dada la advertencia que me había hecho el productor de que aquello era perfecto y que no se podía tocar, me propuse ser muy fiel. Así que todo el guión es atribuible a Pedro Beltrán, y lo que sí es mío es el manejo de los actores, la disposición de los personajes en el cuadro, el ritmo de las escenas y la interpretación"*. Fernando Fernán-Gómez a Pedro Brasó en su libro *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez*, Madrid, 2002

[274] Francisco Marinero escribe en Diario 16 el 17 de Mayo de 1986 "...La buena intención y la originalidad de "*Mambrú se fue a la guerra*" tiene un desarrollo irregular en un guión algo reiterativo, demasiado explicito en los diálogos y carente de suficiente número de situaciones cómicas y de la deseable progresión en la tensión (hay algunos falsos desenlaces y muchas cosas se adivinan con antelación sin sorprender) y en una realización que confía demasiado en el humor de los convencionales Agustín González, Alfonso del Real o Emma Cohen y que desarrolla en exceso el patetismo más simbólico del protagonista".

[275] En este punto Fernández Santos hace una referencia negativa pues según explica *"...acaba perdiéndose en los hilos sueltos de un guión atacado por errores mortales: falta de engarce entre personajes concebidos promiscuamente, unos en clave de comedia y otros de farsa; contrapunto entre el topo republicano y su viejo enemigo, el alcalde franquista, mal desarrollado y pero resuelto; banales hilos argumentales completamente ajenos a la médula del filme, como la historia de la nieta del topo y el nieto de alcalde, con un intento de escapada a Francia de ambos en busca del padre del chico, que es literalmente otra película...*". Grandes Errores en una gran película. El País, domingo 18 de mayo de 1986.

[276] La temática de los hombres ocultos solo había sido tratada por Alfonso Ungría en su película *El Hombre oculto*, con guión escrito y dirigido por el mismo, siendo esta película junto a Mambrú se fue a la guerra las dos únicas películas con ese asunto (según Enric Ripio y Freixes en su análisis titulado "El Caso de los hombres ocultos". Por otro lado M. Vidal Estévez afirmaría en su artículo *El Cuerpo del autor* en *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso se Jackie Cooper: "Después de diez años de la muerte de Franco ningún cineasta se había atrevido todavía a recordar que lo que se nos había olvidado a los españoles con la transición política, tal y como se llevó a cabo, no había sido sino la posibilidad de una Tercera República, a la que ni siquiera se la tuvo en cuenta mediante una sencilla pregunta de cortesía. El consenso político había decretado tácitamente que ese asunto era tabú al que no se debía aludir bajo ningún pretexto sin riesgo de incomodar o herir la sensibilidad de quienes tan hábilmente habían instaurado la monarquía. Y precisamente acerca de este tabú monta Fernando Fernán-Gómez la farsa patética que es Mambrú se fue a la guerra"*.

[277] Ante este personaje, M. Vidal Estévez comenta en su artículo El Cuerpo del Autor que "*...El antihéroe protagonista de la práctica totalidad de sus películas suele ser por lo general un compendio de tópicos. Su*

*perfil, su construcción, su caracterización, su psicología si se prefiere, está hecha con la materialidad de los tópicos. Nada de sutilezas, de particularidades exquisitas, sino los tópicos más reconocibles y gruesos, aquellos que mejor representan el imaginario colectivo del momento. Con ellos troquela el perfil de sus personajes*". ANGULO, J. Y LLINÁS, F., FERNANDO, Fernando Fernán - Gómez. El *hombre que quiso ser Jackie Cooper*. Patronato Municipal de Cultura de San Sebastián, 1993

[278] Según palabras de Fernando Fernán-Gómez, Mambrú se fue a la guerra *"trata del encierro y del olvido que de los perdedores tienen los vencedores, aunque sepan que los perdedores tienen razón"*.

[279] *"Para unos, la aparición de Emiliano trunca las posibilidades intuidas de satisfacer precisamente a partir de ese momento, una serie de necesidades y comodidades a las que son incapaces de sustraerse. Para otros, el viejo republicano redivivo les enfrenta con un pasado del que se avergüenzan o les cuestiona de raíz los fundamentos sobre los que han ido edificando su vida actual"*. HEREDERO, C., F., *Crítica del estreno de Mambrú se fue a la guerra, Dirigido por…* núm.136 (Mayo), 1986,

[280] De nuevo la falta de dinero, hace que una familia de clase media sea impulsada al pillaje, al robo y en este caso al fraude. Recordemos ejemplos como *El malvado Carabel o El extraño viaje.*

[281] "En su mejor cine, de la misma fuente de donde extrae risas, Fernando Fernán-Gómez saca también horror". Ángel Fernández Santos. Grandes errores en una gran película. El País, domingo 18 de mayo de 1986.

[282] "Hay que procurar que el mundo de la imagen se corresponda con el mundo de la escritura", ha escrito Fernando Fernán-Gómez en honesto reconocimiento del espíritu con que se ha enfrentado a su trabajo como director, reclamando con firmeza la categoría de ilustrador. Carlos F. Heredero. "Mambrú se fue a la guerra" de Fernando Fernán-Gómez. La Dignidad Moral de las ideas. La Tarde, viernes 16 de mayo de 1986.

[283] Ejemplos de esto lo vemos claramente en películas como *El malvado Carabel, La vida por delante, La vida alrededor, Solo para hombres, El mundo Sigue, El extraño viaje, etc…*

[284] Según Ángel Fernández Santos, se rumoreó que la película, topaba con dificultades para encontrar sala de estreno y se llegó a bautizar el rumor con el nombre de dos exhibidores que la habían rechazado de plano. En la distribuidora del film desmintieron la información, pero por infundada que fuese, la sospecha de que el soplo tenía un fondo cierto no fue borrada. Las Carcajadas negras. El País, viernes 16 de mayo de 1986. Ante este rumor, el propio Fernando Fernán-Gómez comentó en una entrevista con Diego Muñoz en La Vanguardia el miércoles 21 de mayo de 1986 *"...la aureola que se le ha dado a Mambrú de película maldita no tiene razón de ser. Ni tampoco es cierto que haya tenido problemas de distribución. Si que es cierto que no es una película al uso y que es una historia amarga que enfrenta a un hombre fiel a si mismo con el mundo que le rodea y con su propia familia... El cine que escribe Pedro Beltrán, autor del guión de Mambrú se fue a la guerra se sale bastante de las películas al uso. Yo creo que la aureola de película maldita que tendrá dificultades para su comercialización la han dado los que han visto la película en pases privados y la han relacionado bastante con "El extraño viaje" – película realizada en 1964, que tardó seis años en estrenarse y cuyo guionista fue también Pedro Beltrán -. Han sido varios los que me han dicho a lo mejor le ocurre algo parecido*". Fernán-Gómez es un "topo" que resucita el 20-N"

[285] Datos recogidos en la Filmoteca Nacional Española.

[286] I edición de los premios Goya 1987 (Nominados y ganadores)

Mejor Interpretación Masculina Protagonista: Fernando Fernán Gómez por *Mambrú se fue a la guerra*, Jorge Sanz por *El año de las luces*, Juan Diego por *Dragón Rapide*

Mejor Interpretación Masculina de Reparto: Agustín González por *Mambrú se fue a la guerra*, Antonio Banderas por *Matador*, Miguel Rellán por *Tata mía*

Mejor Guión: Fernando Fernán Gómez por *El viaje a ninguna parte*, José Luis Borau por *Tata mía,* Pedro Beltrán por *Mambrú se fue a la guerra*

[287] 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… Fernán-Gómez, Fernando, El Tiempo Amarillo, Editorial Debate, Madrid, 1998.

[288] Compañía creada en 1984 que produjo entre otras cortometrajes de directores como Jesús García Dueñas, Fernando Canales y Antonio Artero entre otros y que hasta el momento solo contaba con otro largometraje A midsummer night´s dream del director Celestino Coronado y que fue interpretada por el equipo de Lindsay Kemp para TVE y el Canal 4 de la televisión británica.

[289] La subvención del Ministerio de Cultura ascendió a la nada despreciable cantidad de 24 millones de pesetas (144.243 €) y un presupuesto global de 80 millones de pesetas ("mucho más elevado que el de mis veinte películas anteriores según afirmó el propio Fernán-Gómez) y por supuesto, libre de toda intromisión por parte de la productores. Crítica por Carlos F. Heredero. *Dirigido por... núm. 136*. Mayo 1986

[290] Datos proporcionados por la Filmoteca Nacional Española.

[291] Realizada en 1963, narra las andanzas de Don Benito (Pepe Isbert), Doña Pura (Sara García) y Don Augusto (Carlo Pisacane), tres ancianos que deciden robar en la Mutualidad a la que acuden a recoger su pensión, para así satisfacer sus respectivos sueños; para ello idean un plan con la intención de volar la caja fuerte. Una película que siguió la estela de *Atraco a las tres* en 1962 de José María Forqué y previamente *Rififi* en 1955 de Jules Dassin, por no hablar de *La jungla de asfalto* de John Huston en 1950, o *Atraco perfecto* de Kubrick en 1956.

[292] Completan el reparto: María Asquerino (Sor María), Gabino Diego (Tony), Eulalia Ramón (Susana), Tina Sainz (fiscal), Alicia Altabella (señora), Elisenda Ribas (madre de Tony), Antonio Gamero (cura), Juan José Otegui (comisario), Alberto Fernández (Artigas), Ángel Terrón (comisario viejo), José María Escuer (juez de guardia), Ramón Lillo (cajero), José Luis Santos (doctor), José Luis Barceló (apoderado), Mary Leiva (vieja), Diana Salcedo (vieja), Lola Lemos (vieja), Marga Herrera (enfermera), Luis Perezagua (hijo de Don Anselmo), Francisco Javier Más (desconocido). Datos de la Filmoteca Española

[293] Según datos de la Filmoteca Española.

[294] En el caso de *Los dinamiteros,* la química abrumadora de sus intérpretes, el notable guión basado en una historia ideada por Rodrigo Rivero, los inteligentes diálogos con chispa, el dibujo afectuoso de sus personajes principales, el tono ligero e irónico otorgado a la acción, y la idonea puesta en escena de Juan García Atienza, que debutaba con esta dirección, hace que sea un película del cine español para recordar, sin olvidar que el director, dentro del divertimento, no excluye una mirada crítica a la burocracia mecánica y deshumanizada.

[295] El País, 26 de septiembre de 1991.

[296] *"El guión de Siete mil días juntos transcurría en México e intervine en el guión simplemente para adaptar a España y al año en que aquí ocurría la acción, puesto que estos guiones debían de ser de quince o veinte años antes. Fue la única labor que hice en el guión, no hice ningún cambio de autor. A mi me pareció un guión muy interesante, efectivamente en la línea que has señalado de cine negro, sin llegar a ser un cine de crueldad – y mucho menos una novela gótica;* Brasó, Enrique., *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez*.

[297] *"Ninguna de las tres* (refiriéndose a las películas realizadas en los 90) *parte de una idea mía. Las tres son guiones de los productores, y a mí me ha costado bastante trabajo el arreglar estos guiones, no digo ya para que funcionaran bien, sino para que estuvieran a mi gusto. Y tengo mis dudas de que este trabajo haya sido recompensado por el resultado total. A mi me parece que no. Además, de las tres no hay ninguna cuyo espíritu, la idea de la película, me permita sentirme identificado. A lo largo de esta conversación, hemos hallado otras películas de las que me siento próximo. En estas tres, los argumentos y los guiones no me parecen despreciables, creo que están correctamente elaborados, correctamente realizados. Pero no me identifico con ellas.* El Cine de Fernando Fernán- Gómez para Nickel Odeon…

[298] *Aquella fue una película muy romántica, que significó el punto en que sus protagonistas, Laurence Olivier y Vivien Leigh, comenzaron su historia sentimental. Los veintiún días han quedado aquí convertidos en siete mil días o, lo que es lo mismo, veinte años.* Fernán-Gómez estrena «Siete mil días juntos», su regreso como director. Beatrice Sartori

[299] En el cartel que publicitaba la película, se podía leer la frase: "Para estar unidos hasta la muerte, lo mejor es que nos matemos".

[300] *"La idea de incluirlo no es una idea mía. Fue un hallazgo posterior y no mío. Ocurrió hacia la mitad de rodaje, e hicimos una pequeña trampa, porque aparece como emitido por Cervantes, cuando se trata de una reflexión que él pone en boca de uno de los personajes de un entremés, El juego de los maridos, una idea con la que él podía estar en desacuerdo, no sabemos. Este tipo de trampas se suelen hacer". Fernando Fernán-Gómez.* Entrevista a El Mundo. Año III. Número 79/ Sábado 28 de Enero de 1995.

[301] "*Viene a decir algo así como que los matrimonios deberían revisarse cada tres o cuatro años para ser renovados o revocados. Jamás se me había ocurrido escribir una cita semejante, porque no soy partidario del matrimonio,, sino de la unión libre. Fernando Fernán-Gómez.* Entrevista a El Mundo. Año III. Número 79/ Sábado 28 de Enero de 1995.

[302] Productora ejecutiva con la que haría después Pesadilla para un rico.

[303] Según datos de la Filmoteca Española.

[304] *"En lo esencial del guión primitivo no fue modificado. En lo que he tenido que trabajar más ha sido en los diálogos, que son todos nuevos, pues el habla de Ciudad de México de hace quince años se parece poco al habla del Madrid actual…También he procurado que no sólo en el habla sino en las circunstancias generales se advierta que la acción transcurre en la España de estos últimos años.* Fernán-Gómez, Fernando., *El Tiempo Amarillo…*

[305] Con motivo de una reposición en el programa de televisión *Versión Española,* Cayetana Guillén Cuervo preguntaba el porqué de la elección de ese guión de Luis Alcoriza. El autor respondió que porque era con el que más capacitado se sentía para realizarlo.

[306] Donde se instaló con 20 años, al término de la guerra civil española. No regresaría a España hasta 1981, año en el que filmó *Tac Tac* y luego una versión de *La sombra del ciprés es alargada.*

[307] Por circunstancias del azar, el estilo de Alcoriza fue derivando hacia el esperpento y el humor negro, como ya demostrara en la anterior película de Fernán-Gómez; *Siete mil días juntos.*

[308] El autor se refiere a la película *L´Avventura* (1960) de Michelangelo Antonioni, director nacido en Ferrara (Emilia – Romagna – Italia) el 29 de Septiembre 1912. La película trata de un grupo de amigos de una privilegiada background que visita una pequeña isla de la costa italiana. Un miembro de la fiesta, una joven mujer, inexplicablemente desaparece, hecho que causa una gran repercusión en el resto del grupo y en particular en los dos personajes principales. Sandro, amante de la desaparecida (Gabriele Ferzetti), y la mejor amiga (Mónica Vitti) de ésta se enamoran durante su búsqueda.

[309] Este es un aspecto de la historia que he añadido yo, pero sin ninguna intención crítica, tan sólo con la idea de actualizar la acción. En realidad, no es significativo que el protagonista sea banquero, pero sí que sea rico y esté a punto de ser más rico todavía. Fernando Fernán-Gómez. El Mundo. Sábado, 23 de noviembre de 1996.

[310] "*Muertos que no están muertos, cadáveres que llevar a cuestas por campo y ciudad, aunque sin llevarlos, robos de cuerpos que nadie ha robado. «Es una película de peripecias que yo he procurado contar con la mayor naturalidad, sin insistir en los efectos humorísticos. Está narrada como un drama». Sin embargo, en la cinta se aprecia cierto parecido con la comedia de confusiones. Algo sobre lo que el realizador comenta: «Es un mecanismo que, en este caso, ha funcionado. No sé por qué. Estilísticamente no he querido abundar en los recursos cómicos, pero en la historia sí hay un fondo de humor, aunque, al final, nadie gana*». Fernando Fernán-Gómez. El Mundo. Sábado, 23 de noviembre de 1996.

[311] Con la intención de gustar al «gran público» -«*si bien en los últimos diez o quince años mi idea sobre lo que interesa a ese público es muy confusa*», admite-, el autor de vidas por delante y alrededor y de extraños viajes a ninguna parte, ha rodado de una forma clásica, sin innovaciones. «*Quizá, comparado con el cine que hacen los jóvenes ahora, mi estilo pueda parecer académico. Es algo que he leído en comentarios a películas dirigidas por mí. Estoy de acuerdo y no me parece mal. No me importa. No es una de mis preocupaciones estar a la moda*». Fernando Fernán-Gómez. El Mundo. Sábado, 23 de noviembre de 1996.

[312] Brasó, Enrique., *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez…*

[313] La película no iba a ser rodada en Madrid, según afirma el propio autor en sus memorias: *"Nuestra película, Pesadilla para un rico, se empezaría a primeros de junio, tal vez en Vigo. Al día siguiente me mostraron en vídeo las localizaciones de Vigo, que no me convencieron"…"Lo primero que me dijo Rosa García, cuando a los pocos días estableció contacto conmigo, fue que, por motivos financieros, la película no podía rodarse en Vigo, ni siquiera unas secuencias. No me había parecido mal rodar en Vigo y tampoco me pareció mal dejar de rodar allí".*

[314] Algete, San Agustín de Guadalix. Pinilla de Buitrago, San Sebastián de los Reyes y Pozuelo de Alarcón.

[315] *"Pesadilla para un rico, está rodada de un modo habitual, sin ninguna innovación. Ensayé algo con los actores antes de comenzar el rodaje, como se hace en muchas películas. Quizás fue demasiado corta la fase de preparación, lo que hizo que nos retrasáramos en el rodaje y en vez de seis semanas que eran las presupuestadas, tardamos ocho. La productora no tuvo más remedio que resignarse".* Fernán-Gómez, Fernando., *El Tiempo Amarillo…*

[316] "*Al día siguiente fue el estreno en el mismo cine, el Avenida. Hubo algún despistado, profesional, que fue creyendo que aquel estreno era un estreno sin enterarse de que había habido preestreno. Público del de verdad casi no acudió: un poco menos de medio cine. Según noticias que debo considerar fidedignas – yo no estuve – el público permaneció indiferente, del principio al final. A veces, sonaron risitas sordas, aisladas. Tengo por costumbre no leer las críticas, pero me llega el eco. En este caso fue que la crítica había sido fría, sosa. El público no acudió a ver esta película. No se porqué misteriosa razón, en la Gran*

*Gala Benéfica habíamos matado a la gallina de los huevos de oro. Y con esto no quiero decir que no se deban hacer Grandes Galas Benéficas. Yo haré siempre lo que me mande el departamento de promoción".* Fernando Fernán-Gómez. El tiempo amarillo

317 *"Rosa nos comunicó que, definitivamente, la gala de preestreno no se celebraría en el Palacio de Congresos sino en el cine Avenida, y que al día siguiente la película pasaría al cine Gran Vía. A todos nos pareció esto muy raro y nada beneficioso para el negocio. El distribuidor vería la película al día siguiente a las 12, y a las 2 me llamaría Rosa para decirme qué le había parecido"… "Nos quedaba un mes de inquietud, hasta el 14 o el 15 de noviembre se estrenara definitivamente Pesadilla para un rico. Pero, pasados unos pocos días, Rosa llamaría para dar una noticia inesperada. La gala benéfica de preestreno y el estreno tendrían lugar en días sucesivos en el cine Avenida y en él seguiría la película sin pasar al Gran Vía. Aunque esto no constituyese ninguna garantía de éxito, para mí era una buena noticia, pues era más normal que lo de pasar de un cine a otro.* Fernán-Gómez, Fernando., *El Tiempo Amarillo…*

318 Según datos de la Filmoteca Nacional.

319 *"… una aventura más teórica y argumental que vitalista e impulsiva, donde el Salgari de niño quedaba bastante alejado",* como afirma Carlos F. Heredero en su artículo *Los Caminos del Heterodoxo* en el libro *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper"* y que en ningún momento se nos presenta como una película bélica. Sin embargo afirma Fernando Fernán Gómez en *El Tiempo amarillo.* Madrid, Debate Editorial, 1998: "…por lo del marco histórico, las aventuras y el infantilismo – que en parte eran un homenaje a mi adorado Salgari – confiaba más en el éxito que en el caso anterior (refiriéndose a la película *Manicomio*)".

320 Datos de la Filmoteca Nacional.

321 BRASÓ, Enrique., Conver*saciones con Fernando Fernán-Gómez…*

322 Juan de Orduña, 1942. B y N. Cifesa / UPCE. Hispania Artis Films

323 Juan de Orduña 1950: B y N. Cifesa

324 Los interiores fueron filmados en Madrid en los eestudios *Sevilla Films*

325 Los decorados estuvieron supervisados en su mayoría por Eduardo Torre de la Fuente y su constructor Francisco Prósper.

326 *El guión de El mensaje, también estaba pensado para el cine; pero es una concesión, ya que se piensa para el cine desde el punto de vista del tebeo. Quería hacer un cine para chicos, y mi inspiración era Salgari. No cabía pues, ese punto de vista mío que reconozco que si está en La vida por delante. Entrevista concedida para Nickel Odeon en Invierno de 2002.*

327 Durante el film *El Mayoral* lo llamará *"Belinton".*

328 *"La primera versión del guión fue rechazada por la junta de clasificación de guiones. El rechazo fue debido a la falta de calidad, no a motivos de censura. Escribí una nueva versión, esta vez con colaboración de Manuel Suárez – Caso, que mejoraba mucho la anterior, y sí fue aceptada, con leves cortes*". Fernán-Gómez, Fernando., *El tiempo amarillo…*

329 La música está desajustada en el montaje. En el momento en el que los guerrilleros encuentran a "El Mayoral", esta se corta de repente.

330 Los diálogos de los franceses son en casi todo momento subtitulados. La diferencia existente entre la sociedad francesa y la española se hace patente en la utilización de ciertos tópicos que teóricamente tenían los franceses de los españoles. Esto se puede ver claramente cuando José está diciendo a un grupo de franceses que no disparen porque es de los suyos mientras que Antonio dispara para salvar la vida. Uno de los franceses dirá: - *Estos españoles siempre están de broma.* Por otra parte el tópico de la estupidez de los franceses se verá cuando *El Mayoral* sea capturado y solamente con enseñar un salvoconducto lo dejarán marchar. El capitán francés solo exclamará: - *La política del Emperador es muy complicada.*

331 Aun así podemos leer en Pueblo, Madrid, miércoles 11 de Septiembre de 1960 que no dejó de arrepentirse por hacer esta película y en una entrevista diez años más tarde (1970) en la revista *Nuestro Cine, nº 94* el propio Fernán-Gómez dice públicamente que *El mensaje* no era cómica como *Manicomio* y que fue un error absoluto, y que si *Manicomio* podía salvarse por la intención, *El mensaje "…fue una equivocación completa".*

332 "*El mensaje* que tampoco gustó y tuvo muy mala crítica. De milagro, como la película era muy barata, se la vendimos a un distribuidor, por muy poco dinero, y esto equivalió al coste". Entrevista concedida a *Nickel Odeon.* Invierno 2002.

333 Artículo del *ABC* del 21 de Septiembre de 1955. REAL CINEMA: *EL MENSAJE. Producción española en blanco y negro: Helenia Film. Libro de Manuel Suárez Caso y Fernando Fernán-Gómez, que ha dirigido*

*la cinta e interpretado el papel protagonista. Otros intérpretes: Elisa Montes, José María Lado, José María Mompín, etc. El mensaje* recoge un episodio imaginario de la guerra de nuestra Independencia contra los invasores napoleónicos. La historia es sencilla, pero hay de todo en ella: pasajes dramáticos, sentimentales y de humor, con unos tipos que nos parecen lo más logrado, lo mejor de la cinta. La acción peca de un poco lenta. Casi toda la aventura del grupo de guerrilleros en los que está centrada la historia transcurre en exteriores salvo una escena que se brinda en el interior de una humilde casa de campo o en cobijos de los jefes de la guerrilla. La fotografía está cuidada y la cámara ha captado de una manera bella paisajes de los alrededores de Madrid. Se mezcla el tema bélico, el amoroso, con situaciones amables, e incluso un tanto ingenuas. Creemos sin embargo, que el relato es pobre en lances, y que en ocasiones los diálogos son prolijos. Como contrapartida de estos reparos señalaremos la interpretación de Fernando Fernán-Gómez, realizador y principal actor. Incorpora un tipo de mozo pueblerino, simple bondadoso, valiente y enamorado. Capaz de asimilar y de dar vida a muy diferentes personajes logra en éste una de sus certeras, convincentes pinturas. Los demás, José María Lado, Mompín, Prieto, Romero Marchent, Alejandro y Torre, componen el armónico conjunto apetecido para el reparto. Con ellos actúa una joven actriz, prometedora, Elisa Montés, que aquí tiene más encanto cuando se disfraza de muchacho. D.

[334] "Intenté darle un toque de crítica social e histórica; Era una película épica, pero en el fondo pretendía ser pacifista". Fernán-Gómez, Fernando., *El tiempo amarillo…*

[335] En ciertos artículos como el escrito por Vicente Antonio Pineda escrito el 12 de enero de 1969 para *ABC* Madrid. *Fernando Fernán-Gómez y Analía Gadé,* se llega a obviar incluso este film afirmando "*---Manicomio en la que afrontaba la triple función de adaptador, realizador y actor, en un intento de transposición al cine del mundo literario de Edgar Allan Poe, Ramón Gómez de la Serna, Leónidas Andreiev, Kuprik. Después, siempre como realizador, llegó El malvado Carabel* Esta afirmación nos da una pequeña idea de la exclusión que sufre y sufrió el film por desconocimiento.

[336] En una revisión filmográfica Francesc Llinás en la revista *Contracampo* del año 1984 se nos informa que a pesar de que la misma revisión ha sido establecida consultando todas las fuentes a su alcance, (tanto la publicada en Dirigido por, nº 93 en mayo de 1982 y en *Fernando Fernán-Gómez* de Manuel Hidalgo, Festival de Huelva, 1981) no se había podido repasar la cabecera de *El mensaje* porque en ese momento no había copia o negativo localizados y hasta la fecha no había sido posible localizar las de los films realizados entre los años 1948 y 1955, que no figuraban siquiera en los listados del P.C.I. del Ministerio de Cultura. Esta carencia ha sido subsanada y actualmente podemos encontrar una copia del film en la Filmoteca Nacional de Madrid.

[337] Según datos de la Filmoteca Nacional (Madrid).

[338] HEREDERO, Carlos F., *Los caminos del Heterodoxo…*pág., 20.

[339] Al fin de la película podemos leer: *Producción Acogida al Crédito del Sindicato Nacional del Espectáculo. Año 1953.*

[340] "Dimos un pase previo en un pueblo de la sierra, con taquilla abierta, y el cine se llenó. Aquel público recibió muy bien la película, se rió donde debía y permaneció en interesado silencio cuando era su obligación. Al comentar con el dueño del cine mi sorpresa ante el hecho de que el cine estuviera lleno, me respondió: - Aquí en este pueblo, con anunciar su nombre de usted, el cine se llena"…Sabía que además de que se llenasen los cines de algunos pueblos, si se quería ganar dinero con las películas tenía que ocurrir algo más. Y ese algo no ocurrió. Cuando meses después y tras una dolorosa peregrinación por las distribuidoras se estrenó la película, no interesó a nadie, ni a los medios oficiales, ni al público, ni a la crítica". Fernán-Gómez, FERNANDO., *El tiempo amarillo*, Madrid, Debate Editorial, 1998

[341] BRASÓ, Enrique., Conver*saciones con Fernando Fernán-Gómez…*

[342] *El Tiempo Amarillo.* Pág., 410.

[343] "…ante todo, era un guión más cinematográfico, valga la redundancia. No es adaptación, sino que está pensado para el cine. *Entrevista concedida a Nickel Odeon en Invierno de 2002.*

[344] "El problema principal que tuvo con Manuel Pilares es su desinterés por el cine, por lo que el guión quedaba demasiado literario, y el director quería cuidar los detalles hasta el último detalle". Entrevista en *Contracampo*, año 1984.

[345] "Cuando tuvimos concluido el guión se lo presenté a algunos productores, dos o tres. Como todos lo rechazaron pensé que tenía que hacer lo mismo que en ocasiones anteriores: rebañar mis ahorros y producirlo en parte a mis expensas. Esto de en parte quiere decir que adelantaría el escaso metálico que en aquellos tiempos era necesario para arrancar el rodaje, y un productor asociado aportaría los créditos públicos y privados. Encontré una productora, Estela Films, a la que el proyecto no le pareció mal y que a su

vez encontró una distribuidora dispuesta a hacerse cargo de la película. Pero cuando ésta estuvo terminada, a la distribuidora no le pareció bien, se acogió a la cláusula del contrato que decía que el compromiso quedaba anulado si la película a juicio de la propia distribuidora, no tenía calidad suficiente, y nos dejó colgados". Fernán-Gómez, Fernando., *El tiempo amarillo*, Madrid, Debate Editorial, 1998

[346] "…*La vida por delante* la produje yo a mis expensas, con el nombre de una productora, pero con una gran aportación económica mía además de mi aportación de trabajo como guionista, director y actor. Y por eso se pudo hacer. Cuando se empezó ya tenía distribución, pero esta distribuidora nada más acabada la película la vio, y automáticamente rescindió el contrato porque según su criterio no era exhibible. Así que, lo mismo yo que el productor asociado conmigo (que era Jorge Tusell), no sabíamos que hacer; Tusell hizo una serie de gestiones y *La vida por delante* fue rechazada por todos los exhibidores y por todas las distribuidoras durante un año seguido. Y durante este año yo tenía de *La vida por delante* la misma impresión que de El Malvado Carabel, la de que, sin entender por qué no eran películas defendibles, películas presentables. Así pasó, como ya digo un año. Hasta que en alguna de las muchas proyecciones privadas que se hicieron para intentar estrenar la vio un periodista cinematográfico que se llamaba Ángel Jordán, empleado también en la distribuidora Mercurio Films. A él le gustó, y entonces la vieron unos señores de Mercurio, y aún sin dar ninguna garantía de distribución y en las peores condiciones posibles, se quedaron con la película. Cuando al fin se estrenó tuvo éxito, y estuvo tantas semanas en el cine Callao, y actualmente sigue contando, de alguna manera – en la pequeña historia del cine español -, pienso que yo no me había equivocado, pero ignoro las razones; no sé por qué razones la película es válida. Y eso me ha ocurrido con todas las películas que he hecho: que siempre he querido que fueran productos medios, perfectamente asimilables para el mercado español, y nunca he pretendido hacer nada experimental ni siquiera "difícil" de antemano. BRASÓ, Enrique., *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez…*

[347] Entrevista en *Contracampo*, año 1984.

[348] La crítica social, aunque parezca imposible, apenas tuvo problemas con la censura. Fueron una serie de aspectos ridículos los que supusieron pequeñas contrariedades. "…siempre hubo cosas de texto absurdas. Al padre no le gustaba el novio que tenía la chica, y ella decía que era abogado. Y el padre le contestaba: "Hasta ahora no es más que un señor del SEU". Esto lo prohibió la censura. Tuve un diálogo de besugos con el censor durante media hora. Decía que la gente se iba a reír. Y añadía: "Mire Fernán –Gómez, ponga otra cosa, como: "Hasta ahora solo es socio del SEU", y yo le respondía "Es que no se ríen de la palabra socio sino de la palabra SEU". Lo del "niño del SEU", también le parecía mal. El productor Tusell, que fue conmigo, propuso "un muchacho del SEU". Y claro, eso no tenía ningún chiste ni ninguna gracia. En esa película tuve muchas pegas de ese tipo y otras que no eran de la censura de estado sino de la censura privada". Entrevista concedida a *Nickel Odeon*. Invierno 2002.

[349] En el año 57, Fernán-Gómez rueda con Nieves Conde *El Inquilino* de temática similar a *La vida por delante* pero tuvo peor suerte: "Es que *El* Inquilino se convirtió en una película maldita por varias razones. En el arranque, a nivel de sinopsis, la idea de *El Inquilino* creo recordar que era la misma de *El Techo (Il Tetto, 1955*), la película que escribió Zabatini y dirigió Vittorio de Sica. No lo tengo muy claro, parece algo confuso, pero es algo así como si el mismo señor que promocionaba *El inquilino* aquí hubiera promocionado antes la misma idea en Italia. No quiero decir que una sea imitación de la otra, pero si que tuvieron ambas un mismo origen. En *El Inquilino* se trataba el problema de la escasez de vivienda, que estaba muy en el ambiente entonces, y que en parte era una de las ideas base de *La vida por* delante que se rodó muy poco después. Pero, claro, El Inquilino pasó a ser una película "maldita" sencillamente porque fue prohibida. En aquel momento justo, se acababa de crear el Ministerio de la Vivienda y no parecía oportuna una película que tratara de plantear unos problemas que cuando se hizo, ya se contaba con el mecanismo necesario para resolverlos. Era un experimento – de los varios que se hicieron en la época – de producción en cooperativa. Y como este sistema también ha estado bastante "maldito" con la prohibición de la película no prosperó. BRASÓ, Enrique., *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez…* Es evidente que si hay una estrecha relación entre *El Inquilino* y *La vida por delante,* su relación con *El Pisito* de Marco Ferreri e Isidoro M. Ferry de 1958 no se puede obviar aunque esta última trate es tema de la vivienda de una manera más sórdida.

[350] "…al hacer *La vida por* delante el sistema que seguí fue siempre el mismo, el escoger seis o siete elementos cotidianos de entonces como podía ser el Biscuter. Aunque temiera que podía ser una cosa excesivamente pasajera. Luego vi que no, que al fin y al cabo, aunque sólo fuera en su vertiente de documento, permanece más, y caracteriza una época, que si aquello hubiera sido mentira. En nosotros estaba creo yo, un esfuerzo completamente contrario a la tendencia anterior que consistía en que, como

había un elemento muy autóctono, lo mejor era prescindir de él para encontrar otro elemento que pudiera ser más internacional. Aunque fuera una habitación de hotel. Los directores anteriores veían una habitación de hotel en España, y decían: "Aquí no se puede rodad". Y construían una habitación que pudiera parecer una habitación de un hotel americano. En cambio nuestro esfuerzo era exactamente el contrario: decíamos "llegan en un automóvil" y llegaban en un biscuter o en el carro de un amigo del pueblo. O sea, más la realidad del momento, con el riesgo de que fuera pasajero. Cosa que no ha sucedido. BRASÓ, Enrique., *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez…*

[351] *La dirección de actores en el cine de Fernando Fernán-Gómez,* en *Fernando Fernán-Gómez, Acteur,* pág. 58.

[352] Podría decirse que *La vida por delante* es una película testimonial del momento que se vivía en España en muchos aspectos, pero el autor se refiere a ella como: "Si, no obstante, la película está elaborada no con elementos míos del 57 – sino que tiene muchas impresiones autobiográficas de años anteriores. Por ejemplo esa decepción ante los materiales que no sirven, si responde a cosas que me habían ocurrido a mí mismo. Siempre me ha fastidiado mucho la desilusión que un comprador normal experimenta y que yo he experimentado repetidas veces, de cuando se adquiere un determinado producto, lo llevan a su casa y no funciona. Ese fraude que se les hacía en los tiempos de mi infancia a los niños con el juguete mal hecho, me parece que al niño le producía una desilusión espantosa. Y más tare me sorprendió ver que, en la vida de adulto, ocurría exactamente lo mismo; ver que había incluso vajillas que no soportaban el peso de la comida, porque era un producto falso el que se hacía en la España de aquel tiempo, en la España de los sucedáneos. BRASÓ, Enrique., *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez…*

[353] "A pesar de que en su tiempo fuese prohibida para menores, a pesar de que algunos izquierdistas dijeran que era la película más de oposición a régimen que se había hecho hasta entonces, a pesar de que un crítico católico protestase porque estaba hecha (como si Dios no existiera), y de que muchos abogados estuvieron a punto de publicar – un amigo generoso, José Vicente Puente, lo impidió – una carta colectiva pidiendo que se suspendieran sus proyecciones, y de que a partir de que rodamos nosotros se prohibió rodar en la Facultad de Derecho, desde hace años, *La vida por delante* se ve simplemente como una comedia ligera que no pretende sino entretener. Fernán-Gómez, Fernando., *El tiempo amarillo…*

[354] "El seguir modelos, por un lado está mal y por otro es inevitable. Como ya he dicho, a mi me parecía mal el intento de seguir los modelos del cine americano, ya que no encajaba nada en la corriente artística y literaria española. Pero claro, tener que parir cine español sin modelo ninguno, me parecía algo arduo. Y entonces, el ver, por ejemplo, Roma cittá aperta fue una revelación absoluta del modo en que podíamos hacer cine aquí, que casi no guardaba relación ninguna con el modelo de cine americano. La guerra de *Roma cittá aperta* me recordaba mucho más el Madrid en guerra que yo viví que cualquier película americana. Y que, en Italia, había unos creadores muy cercanos a nosotros que abrían caminos y que, siguiendo su ejemplo, sí se podía llegar a hacer un cine más auténtico. BRASÓ, Enrique., *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez…*

[355] Este dato es extraño, porque según el propio Fernando Fernán-Gómez y cifras de la Filmoteca Nacional, la película dentro del ámbito de exhibición de salas comerciales, solo tuvo 319 espectadores y una recaudación de 30.860 pesetas (185,47 €).

[356] Al principio de la película el director agradece a un ciudadano americano el que le prestara el coche: *"Yo necesitaba un coche americano, un coche maravilloso, muy grande y descapotable, para un momento de la película. que es de lo más irreal -, y solo se consiguió prestado o alquilado por un señor particular. No encontramos en ningún lugar en que los alquilaran ni nada. Y uno de los de producción vio un coche por la calle, si dirigió a su dueño, le explicó para qué lo necesitábamos y él nos lo dejó. Y entonces, al igual que los americanos agradecían a la Armada su contribución en la película, nosotros se lo agradecimos a este americano. Ese letrerito tuvo mucho éxito, incluso de estreno, y se interpretó así; el que sin buscarlo, resultó una cosa como muy representativa de la penuria española en aquel momento. Era algo casi testimonial.* BRASÓ, Enrique., *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez…*

[357] "Hay tres películas que me gustan mucho. *La vida por delante, El extraño viaje* y *El mundo Sigue.* No estoy seguro de que esa película (habla de *El viaje a Ninguna Parte*) sea mejor que las mencionadas". Los suplementos diarios de YA, 10 – X- 1986**.**

[358] Muchos lo denominan erróneamente flash back.

[359] Resulta cómico pero a la vez trágico el momento en el que grita: "ahora actuará la mulatita de azúcar en el cha – cha – cha de moda Cóseme la faja", y un espectador comenta con admiración su habilidad "no es de extrañar que este chico esté tan bien preparado. Estudió la carrera de abogado".

[360] El autor en cierta manera se plantea la forma de narración más que cinematográficamente, literariamente. COMPANY RAMÓN, Juan Miguel., Extrañeza de los paisajes. Las huellas de Jardiel Poncela en el cine de Fernán-Gómez. ANGULO, J. Y LLINÁS, F., Fernando, Fernán-Gómez, Fernando. El hombre que quiso ser Jackie Cooper. Patronato Municipal de Cultura de San Sebastián, 1993.

[361] Que le valió "*encendidas ovaciones del público el día de su estreno en el madrileño cine Callao"*. COMPANY RAMÓN, Juan Miguel., Extrañeza de los paisajes. Las huellas de Jardiel Poncela en el cine de Fernán-Gómez. ANGULO, J. Y LLINÁS, F., Fernando, Fernando Fernán - Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper. Patronato Municipal de Cultura de San Sebastián, 1993.

[362] BRASÓ, Enrique., *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez*...

[363] Según afirma Juan Miguel Company Ramón, no podía Fernando Fernán-Gómez encontrar una metáfora mejor (la visualización de un tartamudo), para enunciar las dificultades de aproximarse a la verdad en el cine español de la época.

[364] Entrevista en *Contracampo*, año 1984.

[365] Este se da porque Antonio va hablando a la izquierda y Josefina que en todo momento debería hablar hacia la derecha durante el curso de la conversación, en ciertos instantes habla hacia la izquierda.

[366] En contraposición con la luminosidad de los interiores que están en total disconformidad con la tónica a lo largo de la película

[367] *"Es que La vida por delante tiene decorados interiores naturales y esa mezcla os digo que me gusta mucho. Hay una escena en que están en un decorado. Hay un plano con la cámara en una dolly cuando llega la tuna a cantar a la ventana de la chica. La dolly sale del decorado al exterior de la calle, a la avenida de la Reina Victoria, y ahí está la tuna cantando. Esas cosas se hacían mucho en el neorrealismo.* Entrevista concedida a *Nickel Odeon* en Invierno de 2002. Esta misma situación se producirá en *El viaje a ninguna parte* cuando Juanita Plaza llame a Carlos Galván desde el exterior de la calle y este que se encuentra con su hijo se asome para ver que es lo que quiere y en *El Mar y el Tiempo* cuando Anselmo comienza a ponerse nervioso y en un momento de locura abre la ventana para suicidarse, la dolly se dirige a la gente de la calle para ir retirándose y en picado ver como Anselmo es cogido por sus amigos.

[368] Quizás una de las complejidades más significativas de la temporalidad narrativa es que de un modo deliberado, el autor, genera un tiempo que a su vez ya ha sido generado, creando una especie de bucle en el que lo que esta a punto de ocurrir, ya ha ocurrido, esto se repetirá en *La vida alrededor.*

[369] "Diez años después de estrenarse *La vida por delante* en México, recibí una carta de unos productores mexicanos que querían hacer un remake y me preguntaban cuanto cobraría yo por ceder los derechos. Entrevista concedida a *Nickel Odeon*…

[370] "Pues fue una película de gran éxito, no sólo en Madrid, sino en toda España, e hizo mucho dinero. Y además, de acuerdo con las clasificaciones del Ministerio estaba la protección. Entrevista concedida a *Nickel Odeon*...

[371] "Esta película está dentro de aquellos fenómenos que para mí han resultado siempre incomprensibles en nuestro cine, porque yo nunca he estado introducido en el aparato de producción o de distribución y no sé como funcionan. Las películas de la época no era normal que pasasen de las dos semanas de exhibición en estreno, sólo lo hacían las películas españolas que eran grandes éxitos. *La vida por delante* estuvo en el cine Callao como seis o siete semanas, en casi todas las otras plazas de España se proyectó como el doble de tiempo del que era usual, y también se exhibió en todos los países de Sudamérica. Pues bien, con todo eso y siendo una película modestísima de costa, tardé cerca de diez años en recuperar el dinero que puse y sin una sola peseta de beneficio. Mi impresión, por tanto, es que no marchó bien económicamente, pero no comprendo entonces cómo pudo verla tanta gente y proyectarse tantas semanas en tantos cines. Es más, yo hice *La vida alrededor* por una proposición que tuve de la distribuidora de *La vida por delante* para que hiciera una segunda parte. Esto hizo que me pareciera igualmente extraño e incomprensible el interés por hacer la segunda parte de una película que no había dado beneficios". BRASÓ, Enrique., *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez*...

[372] "Oficialmente*, La vida por delante*, todavía no está amortizada"… Costó alrededor de siete u ocho millones de pesetas. Entrevista concedida a *Nickel Odeon*…

[373] Fernando Fernán-Gómez en *"sus Conversaciones"* con Enrique Brasó.

[374] "Por primera vez tenemos que decir que Fernando Fernán-Gómez está mejor en su labor directiva que como actor; sin que esto signifique que no haya acertado en su trabajo ante la cámara…"…Nuestra enhorabuena a Fernando y que insista en esta nueva etapa que tan brillantemente ha iniciado". Alejandro de España. Radiocinema. 1958.

[375] Esta película es considerada por Fernando Fernán-Gómez quizás como su primera película en cuanto a que responde de verdad a un intento ya muy perfilado de hacer algo, dejando aparte el aspecto un poco híbrido de las tres películas anteriores. "Yo me planteaba siempre estas películas que hacía como aprendizaje. Porque por haber estado, en mi oficio de actor, siempre delante de la cámara y no detrás tenía como una desazón, como una inquietud, y no podía enterarme bien de lo que era la técnica cinematográfica además de que no tenía ningún medio de aprenderlo. Recuerdo, desde muy joven, haberme comprado un libro de cine en un quiosco porque aquel libro parece que explicaba como se hacía. Y en ese libro haberme enterado de cómo se escribía un guión, y de qué era un plano general, plano medio y primer plano, y de los números de los objetivos. Pero mesas de los cafés los ayudantes de dirección a los que se lo he preguntado. Gente como Antonio Sau, y luego también Lazaga y Serrano de Osma. Pero todo esto yo notaba que como no lo practicara no lo podría aprender de ninguna manera, y estas películas como *había cosas que seguían para mí permaneciendo en el misterio, como el eje por ejemplo. A mí esto me lo han enseñado en realidad, en las Manicomio, El mensaje y El malvado Carabel* las utilizaba al mismo tiempo para aprender. Y a lo mejor estaba en misma fase cuando hacía *La vida por delante*, aunque estos conocimientos técnicos ya los poseía en una medida mayor. Pero después de la realización de *La vida por delante,* a mí sí me daba la impresión de que esta película estaba bastante más lograda y que las otras anteriores eran solo unos tanteos. BRASÓ, Enrique., *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez…*

[376] La película fue clasificada de 2ª A (igual que *El Pisito*), pero según afirma Fernán-Gómez en sus Conversaciones con Enrique Brasó, "…oficialmente, no tuvo este reconocimiento, pero ya digo que a nivel minoritario sí tuvo un gran prestigio como lo ha tenido Ferreri aunque se fuera a trabajar fuera"

[377] Según datos de la Filmoteca Española.

[378] "…Fernando y Analía se habían detenido ante un escaparate que deja ver una habitación infantil. Analía y Fernando mirando ese escaparate, viendo alejarse a Alexandre, saben a la vez que sus ilusiones más caras están muertas, pero que su vida no se ha cerrado, por eso gritan a su amigo que le esperan, su regreso cíclico reaviva un pasado de ilusiones y les impide cerrar de golpe la puerta de la vida". Torres Dulce, Eduardo, *La vida por delante .Nickel Odeon.* Invierno 2002

[379] "La idea de la incorporación de Florentino Soria el equipo de guión de *La vida* Alrededor surgió porque el productor, José Gutierrez Maesso, estimaba que el primer guión no estaba logrado, y propuso que Florentino Soria se sumara. Durante un més o quizá más, volvimos a rescribir el guión trabajando sobre el mismo material que había, y se reestructuró. Pero en definitiva, lo que se quería corregir no se pudo llevar a buen puerto". BRASÓ, Enrique., *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez…*

[380] "Yo trataba de ver si podía utilizar al máximo unos efectos cómicos, o unos efectos humorísticos, pero que tuvieran una carga irónica e incluso satírica de la vida cotidiana. Mientras que este lado irónico, sarcástico y crítico, era eliminado de aquel género; y quizá sea la razón de lo que intentaba hacer en *La vida por delante y La vida alrededor,* y en otra medida en *El mundo Sigue,* no haya prosperado. Y sin embargo el éxito de otras películas, sobre todo de *Las Chicas de la Cruz Roja (Rafael J. Salvia, 1958), es el que entroniza esa corriente"*. BRASÓ, Enrique., *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez…*

[381] "A mí me parece más fragante, más fresca y más jugosa *La vida por delante* que *La vida alrededor,* pero en cambio, en cuanto a las intenciones y los logros de ciertas partes de la película, creo que con el tiempo se han equiparado más de lo que estaban entonces" BRASÓ, Enrique., *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez…*

[382] "Una vez terminado el guión, y como por entonces, no podía ser menos, tuvo serios problemas con la censura. No les gustaba la dura crítica subyacente ni tampoco el modelo de matrimonio que presentábamos, porque no se ajustaba a los estereotipos de ejemplaridad al uso. Me encargaron a mí para que tratara de salvar los muebles. Visité en la dirección general a mi buen amigo Manuel Zabala, que además era funcionario influyente, era secretario del IIEC, del que yo era entonces subdirector. No fue fácil la cosa porque hasta el representante eclesiástico, con gran sorpresa nuestra ponía graves reparos. Conseguimos al final, salvar la película introduciendo algunas modificaciones. Recuerdo, por ejemplo, que la educación prenatal que Analía pretendía trasmitir a la criatura en gestación paso a denominarse preinfantil. Una ridiculez. Un personaje corrupto no podía comer con un subsecretario, sino con un delegado, que era más indefinido. Conseguimos, al menos que la futura madre pudiera decir que le gustaría que su futuro hijo fuera francés". Entrevista concedida a *Nickel Odeon*…

[383] DE MATA MONCHO, J., *La dirección de actores en el cine de Fernando Fernán-Gómez,* en *Fernando Fernán-Gómez. Acteur…*pág.58

[384] Por esta razón Fernán-Gómez no utiliza el termino neorrealista. Según explica a *Nickel Odeon* "…no lo empleo en el sentido en que lo suele hacer todo el mundo, sobre todo en aquel momento, y es que es un cine exclusivamente de pobres. Yo entendía que el movimiento neorrealista italiano estaba en el cine de Antonioni y el de Visconti, como también eran neorrealistas las películas de guerra y las cómicas. No es que yo quisiera hacer un neorrealismo enraizado en la pobreza, sino… Bueno, lo primero que hay que quitar es el prefijo neo, porque eso nos sitúa en una determinada época que va del año 1945 al año 1950. Yo querría haber hecho un cine realista, bien con el ángulo de humor, con el ángulo de angustia o con cualquier otro. Un cine realista, pero que por ser realista se pudieran reconocer en él los personajes, las personas más cercanas. En este caso los españoles, los madrileños".

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

[386] Los suegros nos muestran en un primer momento a un Antonio como un verdadero cazador furtivo de féminas llegando a poner a Josefina como plato nutriente en la mesa del comedor y también como autentico mafioso con banda propia que irrumpe en casa de Josefina para utilizarla. En contraposición, los padres de Antonio lo ponen como un abogado que tras licenciarse no se quita la toga ni para dormir (con ilustración) y Antonio como autentico rompecorazones que es visitado por todo el vecindario fémino con autenticas y explícitas intenciones.

[387] En el diario *Ya* del 8 de Octubre de 1959 se podía leer: "No se encontraban caras de granuja para *La vida por alrededor.* El reparto de la divertidísima producción Tecisa *La vida alrededor* que Mercurio Films estrena hoy en el elegante cine Callao, exigía a su director, el gran Fernando Fernán –Gómez, encontrar un surtido bastante amplio de actores de diversas pintas y edades, pero todos dentro de lo que solemos encajar en la denominación de caras de granuja. La tarea resultó tan laboriosa que al final hubo que renunciar a" matizar" tanto a los tipos. Y Fernando se contentó con algunos que, según su propia expresión se limitaban a tener "cara de sinvergüenzas" que es más grave. Con la de granujas que existen sin "fichar" – contestó alguno. – Eso es lo mío – replicó Fernando – que en la mayoría de las veces todos aquellos tienen una estupenda ficha de personas decentes".

[388] Resulta "gracioso" que durante el juicio se vayan intercalando imágenes de la Justicia, de su balanza… Balanza que al final del juicio se decanta claramente por el discurso lleno de falsedades del Antonio. Como afirman Francisco Llinás y Javier Maqua "Las aguas vuelven a su cauce. La mentira sigue siendo el único cauce de orden social. Todos están satisfechos alrededor del joven vencedor y arribista, padres, esposa, amigos, compañeros y altos cargos…La balanza de la "JUSTICIA" ha recuperado el equilibrio". "El Cadáver del Tiempo". ED. Eduardo Torres. Valencia. 1976.

[389] MENDEZ – LEITE, F., *Historia…*

[390] "Ya a los cuatro o cinco días de su proyección en el cine Callao, los distribuidores me explicaron que los ingresos serían bastante bajos, y la crítica en general fue adversa, insistiendo casi todos en que "nunca segundas partes fueron buenas". Recuerdo una crítica de *La Codorniz*, que defendía la película: pero la defendía diciendo que no es que "segundas partes no fueran buenas, porque era igual de mala que la primera". BRASÓ, Enrique., *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez…*

[391] Según datos de la Filmoteca Española.

[392] Resulta este dato bastante inusual en lo que al cine español se refiere. Pocos son los directores que materializan una película anual pero resulta toda una gesta el realizar dos.

[393] Ya en algunas entrevistas y promociones que se le hacían con motivo de la dirección de Mambrú –"labor para la que me confieso no muy dotado" según palabras propias de Fernán-Gómez -, el autor ya comentaba la preparación de sus próximos trabajos como actor en las películas de José Sacristán y Jaime de Armiñan y el rodaje empezado semanas atrás de "El Viaje a ninguna parte"

[394] El génesis de El Viaje a Ninguna Parte, *"Vino porque Eduardo Haro Tecglen tenía el encargo derivado de una conversación con Fernando Delgado – director entonces de Radio Nacional, de que querían volver a hacer esta especie de folletines que siempre ha habido en la radio, de seriales radiofónicos y, hablando de quién podría escribir algún serial, Eduardo le recomendó a dos personas: a Manuel Gutiérrez Aragón y a mí. Él pensaba que los dos estábamos capacitados para aquello. Manolo, por las razones que fueran, no lo hizo. Pero a mí me lo dijo Eduardo, yo hablé con Fernando Delgado, me explicó que querían un serial diario de un cuarto de hora o veinte minutos, y que a ver si tenía alguna idea. Esto coincidió con que un guión que íbamos a haber escrito Jaime de Armiñan y yo, que trataba de los cómicos de la legua, al final no se hizo porque se le cruzó a Jaime una idea que él consideraba mejor: que era la de un esclavo en la época*

*actual, que fue Stico. Así que nos pusimos a trabajar en Stico y se quedó colgado el proyecto anterior, tema sobre el que yo ya había trabajado algo y tenía algunas ideas y algunas notas. Entonces pensé que eso podía valer para el serial, precisamente por el carácter itinerante que tenía la vida de los cómicos de la legua. Ese fue el origen de que se hiciera la obra radiofónica. Luego creo que fue la editorial Debate la que vino a decirme que habían oído parte del serial y que si no me parecería interesante hacer un libro de ello. Me pareció bien e hice la novela de este serial, y también sin ser idea mía fue a Julián Mateos al que, al leer el libro, se le ocurrió proponerme que de aquello hiciera una película. Yo le dije que no me lo había planteado y que pensaba que a lo mejor era más adecuado para hacer una serie de TV, pero que de una película no estaba seguro. Él insistió, me dijo que no le importaba que pecara de larga, y esta fue la razón por la que se hizo la película. O sea, que son las tres etapas".* BRASÓ, Enrique., *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez,* Madrid, 2002.

[395] *"Nunca en tantos años de trabajo como actor de teatro y de cine he tenido tan clara conciencia de que mi oficio era algo mágico como durante los meses de trabajo en El viaje a Ninguna parte. Absoluta dedicación a la labor cotidiana por parte de todos. Convivencia. Nacimiento constante de nuevas amistades. Admiración recíproca. Al recrear los cómicos el mundo de los cómicos, al sentir que estábamos dando un homenaje a los menos afortunados del mágico y sacerdotal oficio, todos nos sentimos infundidos de un hálito inefable que llegó a 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 acogía bajo sus alas".* Fernán-Gómez, Fernando., *El tiempo amarillo.,* Editorial Debate, Madrid, 1998

[396] *"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".* Fernán-Gómez, Fernando, *El Tiempo Amarillo,* Editorial Debate, Madrid, 1998.

[397] Según datos de la Filmoteca Nacional Española, la película tuvo fecha de autorización el 15 de octubre de 1986 y cuenta hasta ahora con un total de 327.411 espectadores y una recaudación total de 606.575,85€

[398] *"Con momentos sublimes y otros de mal gusto supino – concesiones obscenas incluidas – con cierta crítica al sistema franquista y a la gente desaprensiva de la farándula, este viaje a Ninguna parte – bien interpretado asimismo por José Sacristan y un equipo de primer orden – emociona un tanto al espectador y le introduce en un mundo de fantasía que en parte fue realidad en España, en aquellos años de dictadura que no deben volver".* CAPARRÓS LERA, J.M., *El Cine español de la democracia. De la muerte de Franco al "cambio" socialista (1975 -1989),* Anthropos, Barcelona, 1992.

[399] *"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.* Fernán-Gómez, Fernando, *El Tiempo Amarillo,* Editorial Debate, Madrid, 1998.

[400] En la I edición de los premios Goya 1986 (Nominados y ganadores)

Mejor Película: *27 horas* de Elías Querejeta P.C., S.L., *El viaje a ninguna parte* de Ganesh, S.A., *La mitad del Cielo* de Luis Megino P.C., S.A.

Mejor Dirección: Emilio Martínez Lázaro por *Lulú de noche*, Fernando Fernán Gómez por *El viaje a ninguna parte,* Pilar Miró por *Werther*

Mejor Guión: Fernando Fernán Gómez por *El viaje a ninguna parte*, José Luis Borau por *Tata mía,* Pedro Beltrán por *Mambrú se fue a la guerra*

Mejor Montaje: Eduardo Biurrun por *Banter*, José Luis Matesanz por *Werther,* Pablo del Amo por *El viaje a ninguna parte*

Mejor Maquillaje: Fernando Florido por *Dragón Rapide,* José Antonio Sánchez por *El viaje a ninguna parte.*

[401] Fernán-Gómez, Fernando, *El tiempo amarillo,* Editorial Debate, Madrid, 1998.

[402] *"…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 tenía 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 cerca de cincuenta años en este oficio me dormí".* Fernán-Gómez, Fernando, *El Tiempo Amarillo,* Editorial Debate, Madrid, 1998.

[403] *"Y el gran ausente fue Fernando Fernán-Gómez, ganador de las cuatro distinciones más importantes – guión, interpretación, dirección y película -, cuyo plantón provocó una evidente, aunque disimulada, sorpresa en la organización".*

*"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 Goyas 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 de sus compañeros, al acto en cuestión. Todos menos Fernando Fernán-Gómez, el más premiado de la noche, que como es habitual, no 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 Goyas a casa, como castigo. Porque si hortera 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).*

rafía.

# CAPITULO 5. ANÁLISIS CONTRASTADO. EL AUTOR

Este análisis contrastado pormenorizado de su filmografía nos permite observar las particularidades de cada una de sus películas, pero sobre todo, nos permitirán entender el conjunto de la misma.

Resulta indiscutible que Fernán-Gómez ha sido protagonista y crítico implacable de los años en los que le tocó vivir, y que su producción cinematográfica se caracterizó por la mirada irónica de la vida, la realidad criticada en forma de sátira endulzada con humor, y una mezcla fantástico humorística atípica en cierto modo en el contexto cultural de la época.

Cuando hablamos de su trabajo, hemos de preguntarnos si sus intenciones como director o guionista se centraban en la búsqueda de coherencia, o simplemente le interesaba la experimentación y la satisfacción de realizar su trabajo.

Tal vez, las respuestas las tuvo el autor que bebió del neorrealismo italiano, del realismo francés y del cine estadounidense, que idolatró a Salgari, leyó a Pedro Muñoz Seca, Miguel Mihura y Fernández Flórez y compartió la forma de concebir el cine con Berlanga, Bardem y Nieves Conde, entre otros.

En los años 50, el cine español estuvo marcado por el reencuentro entre dos generaciones de cineastas. Fernán-Gómez fue uno de los impulsores de este nuevo cine español, y desde entonces hasta la fecha de su muerte, realizó un total de 26 películas y es evidente que a pesar de determinadas declaraciones en la que ciertos autores[1], incluido él mismo, no creen que su cine tenga una línea y que es resultado del azar[2], pensamos que el director es bastante recurrente a la hora de elegir historias, actores, equipo técnico, recursos etc.

En mi opinión Fernando Fernán-Gómez realizó un cine de autor con una clara línea artística, lejos de tener películas "*aceptables y mediocres*[3]*"* en su filmografía, de haber sido considerado *maldito* tanto por sus escasas taquillas como por sus problemas con la censura, y de haber realizado lo que él mismo considera "encargos".

## 5.1. La condición política del autor: la censura

La condición política del autor, hace que prevalezcan una serie de temas sobre otros y que la elección de ciertos argumentos y la realización de los guiones desde un determinado punto de vista, supongan una postura comprometida por parte del autor con la realidad del país en cada una de las épocas en las que realiza un filme. En un país como España, en el que la represión y la censura estaban a la orden del día, la elección de determinados temas, hizo que si bien no hubiera grandes problemas ideológicos, el autor tuviera que lidiar con ciertas dificultades en algunas de sus películas.

Con todo, tenemos que decir que a medida que pasaban los años, los temas tabú de la censura iban mermando y el termómetro de las intolerancias e hipocresías de la época en que le tocaba dirigir, iba descendiendo.

Es curioso observar que la censura por motivos religiosos no afectó directamente a ninguna de sus películas; no porque haya sido en sí la más permisiva, sino porque ha sido la más menospreciada por los líderes políticos de turno. Era preferible la censura de determinados temas sociales polémicos.

En nuestro país, al igual que en el resto del planeta, la censura resultó ser algo nocivo para el cine en general, ya que planteaba la prohibición autoritaria sobre la visión de una película entera o sobre ciertas secuencias de la misma[4]. Esto supuso "la institucionalización del bloqueo de ideas", que hizo que autores como el propio Fernán-Gómez y algunos de sus coetáneos como Bardem, Berlanga, etc. tuvieran que dar un giro a las situaciones que querían plantear, para no tener que olvidar sus inquietudes artísticas ni limitar sus argumentos.

Este es el motivo por el que el cine de Fernando Fernán-Gómez no tratará sobre los aspectos sociológicos más importantes de la época, ni temas que abunden explícitamente sobre sexo o religión, pero lo cierto es que el aparato estatal ejerció sobre él, al igual que sobre el resto de directores medianamente comprometidos el peso de la censura en el intento de proteger a los españoles de todo aquello que se consideraba perjudicial, tanto para los individuos como para el propio Estado.

La censura en nuestro país fue considerada hasta 1967 como un acto político del gobierno, y en consecuencia, la decisión de prohibir la exhibición pública de un filme, o la autorización cercenada y mutilada no podía recurrirse ante ningún Tribunal[5].

Por otra parte, la Iglesia católica ya se había posicionado, a través de Pío X, con el *Decreto de la Sagrada Congregación Consistorial* sobre cine y teatro, y más tarde, en 1936, Pío XI, con la Encíclica *Vigilante Cura* que prevenía de los graves daños que producían las malas películas en las almas. Por último Pío XII, a través de su Encíclica *Miranda Prorsus* afirmaría que el cine era un vehículo perfecto para promover el bien, y al mismo tiempo otro para difundir el mal. En España, la Iglesia intervenía específicamente mediante órganos concretos como el Secretariado de la Comisión Episcopal para la Doctrina de la Fe y a través de las Juntas o Comisiones de Censura que no desaparecieron hasta 1978, y en la que había normalmente miembros de órdenes religiosas[6] y que, a diferencia del resto de votantes, solían tener voto de veto[7].

Así pues, cuando el autor se enfrentaba a un nuevo proyecto, debía de seguir una serie de pautas. Después de escribir el guión, tenía que someterse a consulta (censura), y la Administración se pronunciaba, bien autorizando el rodaje de la película, con o sin modificaciones sobre el guión examinado, o bien denegando el permiso.

El siguiente paso era que la productora, con el guión debidamente autorizado, solicitaba a la administración de industria, película virgen para rodar; una vez ésta la concedía (o no), se rodaba. Por último, una vez producida la película, se sometía a una evaluación por parte de la Junta de Censura para obtener la licencia de exhibición.

A su vez, la Dirección General de Cinematografía se pronunciaba autorizando o no la proyección; en el caso de autorizarla, podía condicionarse el permiso a la realización de modificaciones o supresiones, por lo que el filme debía ser de nuevo montado y revisado. El proceso se repetía todas las veces necesarias hasta que la censura daba el último visto bueno.

Centrándonos directamente en el cine de Fernán-Gómez, el guión de su primera película ***Manicomio*** fue prohibido por la censura aduciendo que el tema de la locura no se podía tomar a broma y una vez autorizado con ciertos cortes fue clasificado en Segunda A. Se estrenó en una cadena de primer reestreno el 25 de enero de 1953 manteniendose en cartel siete días en cada cine.

Y quizás más que esto, lo que resulta extraño que al final (lo que en un primer momento pudiera resultar cómico), el autor se permitiese la licencia de añadir una inscripción en la que se podía leer "*Señor, danos una brizna de locura que nos libre de la necedad. Shakespeare*[8]*"* y no fuese *"*malinterpretado por la censura", considerandolo un ataque directo al sistema.

La primera versión del guión de su segundo filme ***El mensaje*** fue rechazada por la junta de clasificación de guiones. El rechazo en principio fue debido a la falta de calidad y no a motivos de censura, por lo que el autor se decidió a escribir una nueva versión, esta vez con colaboración de Manuel Suárez-Caso, que mejoraba mucho la anterior, y que fue aceptada pero con algunos cortes[9].

En su película ***El malvado Carabel****,* Fernán-Gómez realizó una nueva adaptación del guión para evitar los posibles problemas con la censura. Los cambios, que quizás se hicieron para suavizar un poco la crítica social de la novela, fue eliminar a un policía llamado Ginesta así como el capítulo en el que ciertos jueces y autoridades del orden público desaconsejan insolentemente a Germana la denuncia de un intento de violación del que ha sido víctima por parte de Andrés (otro personaje que Fernán-Gómez anula de su película).

***La vida por delante*** y ***La vida alrededor****,* son películas en las que el director seguía la impronta de las comedias ácidas y críticas puestas en marcha por nombres como Berlanga o Marco Ferreri, y estaban basadas en una crítica todo lo audaz que los límites de la censura permitían. Fernán-Gómez les da algunos toques de costumbrismo y sainete, y que, indudablemente, tenían como base cinematográfica la fecunda comedia

italiana triunfal en aquellos años, En ellas narraba los problemas de tipo social de una joven pareja como la búsqueda de empleo, las relaciones que cambian del noviazgo al matrimonio la búsqueda de vivienda, el primer coche…

Esa crítica social, apenas tuvo problemas con la censura, como explicaba el autor en una entrevista en 2002, y fueron una serie de aspectos ridículos los que supusieron pequeñas contrariedades, como partes de texto absurdas[10].

En el año 57, Fernán-Gómez rueda con Nieves Conde *El inquilino* de temática similar a *La vida por delante* y *La vida alrededor,* pero esta tuvo peor suerte, ya que se convirtió en una película maldita por varias razones: en *El Inquilino*[11] se trataba el problema de la escasez de vivienda, que estaba muy en el ambiente entonces, y que en parte era una de las ideas base de *La vida por delante* que se rodó muy poco después.

> *"El Inquilino pasó a ser una película "maldita" sencillamente porque fue prohibida. En aquel momento justo, se acababa de crear el Ministerio de la Vivienda y no parecía oportuna una película que tratara de plantear unos problemas que cuando se hizo, ya se contaba con el mecanismo necesario para resolverlos. Era un experimento – de los varios que se hicieron en la época – de producción en cooperativa. Y como este sistema también ha estado bastante "maldito" con la prohibición de la película no prosperó"*[12]

Es evidente que si hay una estrecha relación entre *El Inquilino*, *La Vida por delante* y *La vida alrededor,* su relación con *El Pisito* de Marco Ferreri e Isidoro M. Ferry de 1958 no se puede obviar aunque esta última trate ese tema de la vivienda de una manera más sórdida.

***Solo para hombres*** fue la siguiente película en la que el autor se encontró con algunos problemas, y si bien el no tuvo en principio dificultades, Fernando Fernán-Gómez encontró problemas de censura a nivel ideológico como explicó en la entrevista que le publicó *Nickel Odeon* en 1997.

> *"Con ese proyecto (refiriéndose siempre a Solo para hombres), sólo me dirigí a Uninci, productora de la que ya también formaba parte, y ahí sucedió una de esas cosas que hacen que nuestro país sea una verdadera maravilla. Lo mismo en la obra de teatro que en el guión, hay una sátira del sistema parlamentario y de los turnos de gobierno que dejan sucesivamente cesantes a unos funcionarios o a otros. Y Uninci consideró que aquel momento, con Franco en el poder, no era adecuado para hacer una sátira del liberalismo. Ricardo Muñoz Suay vino a mi casa, seguramente con un mensaje de más altas instancias, para decirme que aunque ellos no eran partidarios del liberalismo, en esas circunstancias, hacer una sátira de la democracia, del parlamento y de todo eso no era políticamente correcto. Entonces hice la gestión con Ágata Films, donde me propusieron ya lo de Analía Gadé. No es que me sintiera identificado con la historia, aunque me gustaba la idea de hacer la película por el ambiente".*

Por tanto la autocensura también afectó en cierto modo al personaje de Florita:

> *"...yo hice un levísimo arreglo en el guión que consistía, cosa curiosa, en que la chica no cantara. Porque en la primera versión la chica cantaba. Simplemente por un puro truco comercial - de esos que cuando los he hecho me he equivocado del todo -, ya que veía de una manera muy clara que las películas españolas que funcionaban eran las de cantantes, en las que cantaban. Pero que lo que sucedía era que la crítica censuraba mucho a estas artistas. Pensé que en este guión, en el que la chica en un momento determinado decide casi hacerse puta y marcharse a un café, pues que fuese un café cantante y que cantara tres veces. Incluso creo que hubo unas gestiones para contratar a Carmen Sevilla o a Sara Montiel (antes de El último cuplé[13]), pero que fueron infructuosas[14]."*

A pesar de esto la película no sufrió el problema directo de la censura (en cuanto a cortes se refiere) y fue autorizada para mayores de 16 años. Clasificada en 1ª A, obtuvo un 40% de subvención sobre el coste total del proyecto[15], valorado en algo más de cinco millones de las antiguas pesetas (30.000 €).

Un año más tarde, Fernán-Gómez rodó ***La venganza de don Mendo***, película que la censura estuvo a punto de prohibir con un argumento bastante lógico, y es que la temática de *La Venganza de Don Mendo* era a fin de cuentas antimonárquica[16].

A pesar de superar este problema, el film no dejó de ser observado por la atenta mirada de la censura y ahí es donde se produjo la supresión por corte de parte de una escena en la que la actriz Naima Cherky baila en una tienda de campaña del Rey Alfonso. Mientras la actriz bailaba la danza del vientre, don Mendo recitaba un romance. La gracia del plano era que si el ombligo iba rápido el don Mendo trovaba rápido, si lo hacía lento este trovaba igual y así durante toda la escena[17]. La censura cortó casi todos los planos del ombligo de Naima y en la película no se entiende porque el trovador acelera y decelera el romance.

En 1963, el primer guión de ***El mundo sigue*** fue prohibido directamente desde el departamento ministerial de Rafael Arias Salgado, y más tarde bajo el mandato de Fraga Iribarne sufrió la aprobación parcial, y gracias a unos retoques en los duros diálogos, pudo comenzar a rodarse. Pero una vez concluido el rodaje, se volvió a prohibir, y a pesar de que de nuevo se salvó, finalmente no pudo saltar la última barrera de la censura: su exhibición.

> *"...fue objeto de prohibiciones a priori y a posteriori, y cuando, al fin, a raíz de la llegada al Ministerio de Información y Turismo de Fraga, se autorizó, y fue la otra censura, la de distribuidores y exhibidores la que se alzó contra ella, con el resultado de que jamás llegó a estrenarse, al menos en ciudades importantes. Por ello puede hablarse de El mundo sigue como de un filme inédito[18]".*

La película ha sido considerada por todos los autores que han estudiado el cine de Fernán-Gómez como la "más maldita" de todas ellas, ya que a pesar de partir de un texto escrito por un académico de la lengua española, la Junta de Clasificación y Censura de Cinematografía y Teatro, eliminó varias partes del guión[19] y acabó aprobándolo a costa de suprimir la mayoría de los diálogos originales. Una vez filmada la película se le concedió

oficialmente la calificación artística más baja, otra forma de censura, que hacía que la película no se pudiese estrenar en circuitos importantes, por lo que no llegó a estrenarse en Madrid[20].

Por desgracia, cuando cesan a Fraga en 1969, la película obtiene por sorpresa el "placet" ministerial y esto desfavorece más aún al film, que se estrenó en ciudades de provincias y además perdió de inmediato el poco atractivo que pudiera tener entre los intelectuales ya que su temática y su exacerbado hiperrealismo no resultaba actual en una España desarrollista, a las puertas del cine de destape, el Arte y Ensayo y el cinema comprometido. A pesar de las voces de algunos críticos del momento como Ricardo Díaz-Delgado, la película pasa a ser una película invisible que solamente el tiempo y las posteriores revisiones han conseguido ponerla en su sitio dentro de la historia del cine español.

Resulta paradójico de nuevo que el autor dirija una obra de estas características en el año 1963; y es que el humor negro y el tono melodramático que usa no podían pasársele por alto al nuevo Ministerio de Información y Turismo de Fraga que acababa de autorizar la censura de los distribuidores y exhibidores.

Un años más tarde Fernán-Gómez dirigirá ***El extraño viaje***, una película que sorprendentemente no abandona la intriga y el humor y que contiene escenas transgresoras que lograron escapar de una censura torpe que se preocupaba más de la no aparición de ideas políticas, sexuales o religiosas, que de entender el mensaje que contenían los films.

En 1976, dos años antes de que desapareciesen las Juntas de Comisiones de Censura, se censuró la última película de Fernando Fernán-Gómez: *La querida*. Esta vez sería la propia "sociedad" la que denunció el trabajo del director; la Asociación de Familias Numerosas de Córdoba ponía una denuncia por su proyección en la capital andaluza en el Ministerio Fiscal; este a su vez interpuso una querella ante el Juzgado de Instrucción número 1, cuyo Juez dictó una providencia el 12 de marzo de 1976, ordenando la intervención de la película y prohibiendo su exhibición en consecuencia.

El problema del director vino por la publicación del anuncio de la exhibición de la película en el diario *Córdoba* el 10 de marzo de 1976, en el que se podían leer frases tales como:

> *"En Andalucía somos mujeres a los 11 años…. A las tontas se les hace un niño. A los 15 quién no ha estado con uno es porque es un marimacho o una burra".*

En el sumario fueron procesadas por escándalo público las siguientes personas:

- Fernando Fernán-Gómez, como director de la película
- José Manuel Fernández Fernández y Romualdo Molina Muñoz, guionistas
- Andrés Vicente Gómez Montero y Francisco Gordillo Pérez, dueños de la productora Eguiluz Film S.A.
- Dionisio Gómez Alfaro, representante legal en Sevilla de Eguiluz Film S.A, distribuidor.
- Antonio Cabrera Fernández, arrendatario de la sala de exhibición *Palacio del Cine* exhibidor.
- Federico Miras Fernández, director del diario *Córdoba*, en que se publicó el anuncio.

El resultado del proceso terminó con la resolución de la Sala Primera de la Audiencia Provincial de Córdoba, la cual, previa vista celebrada el 25 de abril de 1977[21], dejó sin efecto los procesamientos y ordenó archivar las actuaciones.

La censura, a través de la Junta de Calificación y Apreciación de Películas, determinó que para su exhibición tendrían que hacerse los siguientes cambios:

- En el rollo cinco: Suprimir o sustituir por otra la frase "*Para contar en casas de putas"*
- En el rollo seis: En la escena de cama, suprimir el plano de los dos cuerpos en penumbra por otro.
- En el rollo siete, sustituir *"Que mala leche tienes"* por *"Que mala sangre tienes"* y suprimir la alusión que hace ella a las insinuaciones que le hace el párroco de su pueblo.
- Por último, en el rollo ocho, suprimir la expresión *"puta"* o sustituirla por otra.

Con ***El mar y el tiempo*** la censura alcanzó de nuevo a una película de Fernán-Gómez, esta vez por parte de empresa que tenía que exhibir la película[22].

> *"...esta similitud entre lo que le ha ocurrido a un hermano, que se ha tenido que hacer chulo de putas para sobrevivir, y el otro hermano, que ha tenido que pactar con alguien del Opus Dei, siendo los dos anarquistas, fue la causa de que la película no se pudiera estrenar en el cine en que estaba programada porque, al verla, el empresario del cine dijo que eso de comparar a un chulo de putas con el Opus Dei era algo que en su cine no se podía proyectar, que era intolerable. Así que la película no se estrenó en ese cine, que creo que era el cine Paz, y se estrenó en otro".*[23]

Esta sería la última acción directa de la censura por parte del Estado, la Iglesia o la sociedad; pero Fernán-Gómez tampoco escapó de la censura de las empresas cinematográficas: productoras y exhibidoras.

Las productoras, presentaban la película al Ministerio de Información y Turismo con la realización voluntaria de una serie de modificaciones o cortes para evitar que el estropicio de los censores pudiera ser mayor.

En el caso de las salas de exhibición era algo más extremo, ya que oficialmente, y de acuerdo con el horario establecido previamente por la administración, los cines tenían una hora de cierre. Esto suponía que si el dueño de la Sala tenía que proyectar una película larga o una sesión doble además del No-Do, para evitar problemas con el horario de cierre y con el fin de evitar la multa pertinente, solía corta un trozo de película, lo que ocasionó más de un incidente, ya que el espectador como tal, tenía derecho a ver la película tal y como había sido autorizada por la Junta Censora, y no con cortes de otras personas.

El 14 de febrero de 1976 se suprimió la censura de guiones por parte de la Administración por Orden Ministerial, lo que ocasionó sobre todo un gran malestar en las

empresas productoras que sin guión previo autorizado se encontraría con el peligro de no obtener el permiso de exhibición[24].

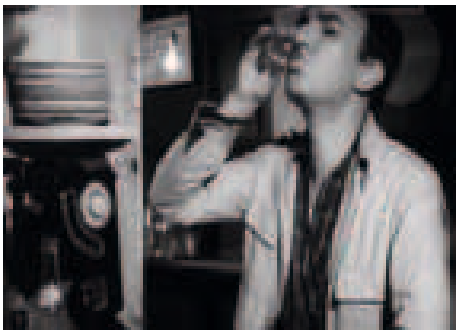
### 5.2. Temáticas recurrentes: aspectos sociopolíticos y discusión moral

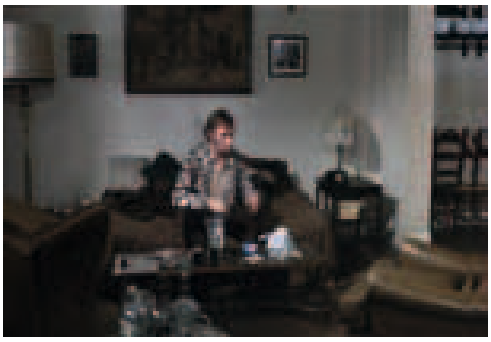
Desde el inicio de su carrera como director, Fernán-Gómez imprimirá desde la comicidad del planteamiento narrativo, un afán por ciertos temas sobre los que reflexiona y apuesta.

#### 5.2.1. El poder de las toxinas: la presencia del alcohol

La intoxicación (sobre todo etílica), es uno de los recursos más socorridos de los narradores en general y por supuesto nuestro autor, se apoya en esta temática para hacer salir la ficción de los caminos trazados por la cotidianeidad.

Dopados por el alcohol, el protagonista o personaje secundario, es capaz de tomar desiciones insólitas, peligrosas, divertidas que en un estado normal se cuidaría mucho de tomar, pero sin las cuales no habría un relato interesante.





El cine de Fernán-Gómez, recurre al igual que muchas otras películas a esta forma narrativa en todos sus niveles, y no solo propone personajes masculinos alcohólicos, sino también a mujeres que se ganan la vida cobrando por consumir alcohol, y lejos de moralizar, el director muestra, la bebida como eficaz origen de la diversión como en *Mayores con reparos, Mi hija Hildegart*, *Pesadilla para un rico*); en las relaciones

sociales como *El mar y el tiempo* o *El Lázaro de Tormes,* o simplemente para desinhibirse para poder hablar de amor, *El mensaje, Solo para hombres, El extraño viaje, El mundo sigue* o *El viaje a ninguna parte*.





Podemos afirmar por tanto, que cuando el narrador quiere dar una faceta nueva y extraña a cualquiera de sus personajes, pone en marcha este recurso para que la película funcione, y el guión salga del atolladero.

### 5.2.2. La pérdida de la identidad: el exilio exterior e interior

Tratada en menor medida, la pérdida de identidad es otro elemento presente en el cine de Fernán-Gómez; quizás debido por el reflejo de su propia vida (no olvidemos que el propio autor alberga ciertas dudas de su propia nacionalidad).

Esa pérdida viene dada directamente por la distancia geográfica, la pérdida del espacio vital, (ambas siempre en todo caso por motivos políticos), y la pérdida de la memoria.

En los dos primeros casos, son dos concretamente las historias de estos desplazados; por un lado *El mar y el tiempo* de un personaje que se fue de su país a buscar mejor fortuna o fortuna a secas, que se movió para cazar otras condiciones, para escapar y simplemente encontrarse. Un personaje que con más o menos ayuda, hizo su maleta y ahí instaló un

trozo de su primera vida, para intentar arrastrarlo a la otra orilla y soltarlo cuando pesara demasiado. Como bien afirma su madre, un personaje que se quedó en el mar.

Su regreso[25], no hará sino evidenciar su situación de no ser de ninguna parte, de no ser ni argentino ni español, y de no reconocerse dentro de una sociedad que abandonó tiempo atrás y por supuesto tener que volver a esa tierra a la que huyó. El viaje en *El mar y el tiempo* se convierte así en la metáfora de un viaje interno, del viaje de un personaje solitario, que quiere encontrarse a sí mismo.





Fernán-Gómez nos presenta de esta forma que la aventura de migrar sigue siendo un horizonte esperanzador cada vez más cerrado y restringido mostrándonos una peregrinación hacia un lugar y un sentir, hacia la madurez de un personaje que busca nacer de nuevo para borrar los pecados originales de ese viaje. *Mambrú se fue a la guerra*, al contrario, se sitúa en un espacio geográfico y espiritual más apretado, más dramático e incluso heroico, pero no por ello menos trágico ni profundo.

Por otro lado, encontramos otros dos claros ejemplos en *Yo la vi primero* en la que el personaje de Ricardito, tiene que emprender un nuevo camino vital tras permanecer en coma varios años y encontrarse atrapado en el cuerpo de un adulto, siendo un niño.

Distinto será el caso de Carlos Galván, que tras una vida miserable, su avanzada demencia hará que el personaje pierda todo el sentido de la realidad y llegue a pensar que su vida ha estado llena de éxitos, mientras que su dura realidad es que está deshauciado en un asilo.

La línea que se traza entre estas películas es zigzagueante, pero continúa; su presencia supone la consecuente pregunta de pérdida de identidad de manera brutal, cruda y desesperante, planteando los mismos miedos universales.

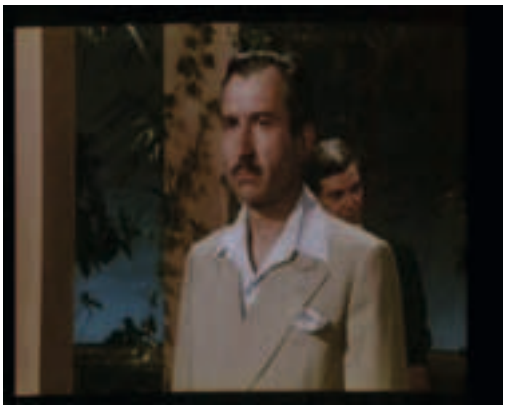













### 5.2.3. De la pasión desenfrenada al dominio de sí: adulterio, prostitución, necrofilia, travestismo y violación

El juego visual de la infidelidad conyugal**,** es otro de los temas recurrentes del director. La primera vez que el director juega con esta idea, lo hace de forma totalmente inocente en *La vida alrededor*, cuando su protagonista para poder descansar de su ajetreada vida, se va por las tardes a casa de una conocida; las intenciones de esta son otras, pero en ningún momento éste se plantea relación alguna.

El adulterio, vía de aproximación indirecta al tema del matrimonio, será abordado por el director tarde y de forma diferente. Es decir los elementos intrínsecos como la fuga, el daño, la evasión, la culpa, el hogar destrozado, los hijos destruidos y la mujer estafada no son tratados, o al menos no de forma directa.

*La venganza de Don Mendo, ¡Bruja más que bruja!, La querida, Cinco tenedores* y *Siete mil días juntos, Pesadilla para un rico*, son seis claros ejemplos de películas de Fernán-Gómez que tratan el tema y desdramatizan la infidelidad a través de una trampa de guión, que consiste en dejar de lado a los hijos y caricaturizar, debilitar o incluso obviar al cónyuge traicionado.

En ninguno de estos títulos se llega al extremo de presentar a ese cónyuge ofendido con estridentes perfiles de violencia, degeneración moral o locura, que quizá justificaran de algún modo la actitud del cónyuge infiel; pero todos difuminan artificiosamente la

personalidad del traicionado para que no estorbe en la presentación como gran historia de amor de lo que probablemente no pasa de simple pasión descontrolada.

Y es que el cine de Fernán-Gómez, está sometiendo a la infidelidad conyugal y al divorcio como un proceso reduccionista de desculpabilización, lejos del cine clásico (y la literatura y el teatro clásicos) que normalmente exponían todos los elementos del problema, sin eludir ninguno.

Los personajes que acumulan una aventura tras otra en los filmes actuales se comportan con la naturalidad de quien cambia de música en el dial de radio. No tienen sentido de culpa. Sus acciones carecen de consecuencias profundas, más allá del peligro físico que comporta la lujuria en los sexo-thriller. Son personajes autónomos, desgajados de su entorno familiar, situados más allá de la realidad.

De forma más dura, Fernán-Gómez trata el tema de la prostitución desde diferentes posiciones en varias películas; *El mundo sigue*, será la primera película en la que lo trate, además con los dos personajes principales, las hermanas Luisa y Eloisa. Por su parte Luisa, decide tener una vida mejor y poco a poco gracias a "*acompañar"* a diferentes hombres lo consigue; por otro lado Elisa, la hermana más necesitada, está a punto de prostituirse para poder darle de comer a su prole;

En *La querida,* Manuela, el personaje principal, se prostituirá de una manera encubierta (al igual que Luisa) para poder alcanzar sus metas; el director reincidirá en este tipo de personaje con Mané, la joven que Álvaro de la Garza cree muerta y sobre la que se centra la trama de *Pesadilla para un rico.*






Por último, y de manera más puntual, el realizador trata la temática de la violación también en la figura de Eloisa, a la que su marido Faustino fuerza para mantener relaciones sexuales; el tema de la necrofilia, con Luis, el extraño compañero del personaje principal, Matías, al que llega a hacerle una verdadera apología del porqué de su condición sexual y el travestismo con Fernando, el joven músico de *El extraño* viaje que mantiene una extraña relación con Ignacia, la hermana mayor de los Vidal y con los personajes principales de *Crimen imperfecto* cuando se visten de enfermeras.








### 5.2.4. De lo apolíneo a lo dionisiaco: la representación del miedo

El concepto de *miedo* es definido en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua como una perturbación angustiosa del ánimo por un riesgo o daño real o imaginario. Recelo o que uno tiene que le suceda una cosa contraria a lo que desea.

Esta emoción (una de las más intensas y antiguas de la humanidad), aparece en casi toda la filmografía del autor, y sus personajes de una forma u otra.

Evidentemente, el cine de Fernán-Gómez no puede clasificarse dentro del género de terror, pero su cine posee una clave del miedo a *"lo desconocido"* (como en el caso de *Manicomio)*, que se contrapone directamente contra el concepto de *"lo cotidiano"* y que remite a otro universo oculto, como por ejemplo a la muerte (que es el miedo del personaje principal de *El mensaje).*

Nos resulta interesante que el autor, trasmita esta emoción a sus personajes en repetidas ocasiones ya que nos remite a la idea de que el arte actúa siempre como reflejo de la realidad y por lo tanto es nuestro propio espejo, por lo que todo lo que encontramos ante nosotros acaba haciendo que nos identifiquemos inconscientemente con él partiendo de nuestros deseos prohibidos.

Fernán-Gómez, presenta de alguna manera, una correlación de elementos contrapuestos: lo desconocido frente a lo cotidiano, lo oculto frente a lo que se ve, el

espectador y su reflejo, que en definitiva podríamos identificar con lo *apolíneo* y lo *dionisíaco*, términos acuñados por Nietzsche.

Este miedo tiene una codificación genérica que lo hace organizarse alrededor de ciertas figuras centrales que aglutinan en sí mismas esa división entre lo apolíneo y lo dionisíaco, aunque por supuesto estos códigos formales quedan desdibujados a favor de una mayor libertad de expresión del director. Es el ejemplo de personajes como el protagonista de *El malvado Carabel*, cuya mente se encuentra escindida entre el carácter de un joven honesto y una persona que desea ser malvada por el mundo en el que le ha tocado vivir pero que en realidad no puede. En este caso, Fernán-Gómez trata el "mal" como el fracaso de un modelo social.

Partiendo de la anterior definición, podemos extraer que el miedo modifica la forma de ser de los personajes que Fernán-Gómez plantea en sus películas, pero también modifica nuestra forma de verlos y es que el autor se centra en diversos aspectos que nos ayudan a entender el miedo de sus personajes, ya que provocan en nosotros inseguridad, tensión y expectación por ver lo que les acontecerá en determinadas situaciones:

- La ausencia de la luz y el uso de las sombras. El director hace uso de estos elementos en los largos paseos por los pasillos del centro de salud mental de *Manicomio*, en la tensa espera dentro del bar de Faustino para poder robar en *El mundo sigue,* o en los paseos nocturnos de los hermanos Paquita y Venancio, en *El extraño viaje.*
- La escenografía y la ambientación como elemento contextualizador de ese miedo y el entorno en que los personajes se desenvuelven
- Los propios personajes que en cierto modo representan el subconsciente colectivo y nuestros miedos más ocultos: como el miedo a la soltería (*Sólo para hombres*), a no tener trabajo (*La vida por delante*), al despido (*El malvado Carabel*), a la pérdida del honor (*La venganza de Don Mendo)*, al que dirán (*El extraño viaje*), a pasar hambre *(El mundo sigue, El viaje a ninguna parte* o *El Lázaro de Tormes),* y a ser descubierto *(El mundo sigue* o *Mambrú se fue a la guerra)*

- Los elementos técnicos como los movimientos de cámara, los tipos de planos, los puntos de vista, el campo versus el fuera de campo, y el montaje mediante flash back de *El mundo sigue, ¡Bruja más que bruja!, Mambrú se fue a la guerra* o *Pesadilla para un rico.*
- Y por supuesto el sonido y la banda sonora como potenciadores de sensaciones, como la de *El mensaje, El extraño viaje* o *Los Palomos*.

### 5.2.5. La muerte como liberación: suicidio y asesinato

El suicidio como recurso, ha sido abordado desde múltiples ángulos por las diferentes disciplinas humanísticas, (psicología, sociología, antropología, etc.). En el cine autoral y creativo encontramos valiosos intentos de hurgar en las profundidades de esta problemática tan compleja, y por supuesto en el cine de Fernán-Gómez podemos encontrar algunos ejemplos.

En el caso de *La venganza de don Mendo*, el suicidio es entendido como la liberación de todos los problemas, y en esta película de manera casi cómica, a pesar de tener como fondo la pérdida del honor, o el propio amor; caso distinto es el de *El mundo sigue* en el que se repasa el drama de una mujer, enfrentada a una sociedad patriarcal en la que los únicos ingresos que tiene, vienen de su marido, y ve como tiene que llegar a pedir para poder sacar a su familia adelante.









El autor presenta en este caso el suicidio como metáfora de su tiempo, un tiempo de barbarie y de derrotas, donde el hombre ha perdido metas e ideales, y ha quedado solo, enfrentado a la realidad. Así, el suicidio se convierte de esta forma, en un acto terminal terriblemente contundente, pero es incomprensible. Siempre queda un halo de misterio y culpa a su alrededor, un silencio impotente entre los que quedan vivos.

Por otra parte, el asesinato como recurso narrativo, también sirve de hilo conductor entre la obra de Fernán-Gómez, y se plantea repetidamente en diferentes películas, a pesar de que unas veces se lleve a cabo o no, como en el caso de *El malvado Carabel* en el que Carabel es incapaz de matar ni tan siquiera a una mosca, o en *El extraño viaje*, en el que los dos hermanos bobalicones acaban con la vida de su hermana sintiendo de esta forma por primera vez la libertad; o *Los Palomos* y *Crimen imperfecto,* en las que sendos asesinatos, serán el centro de toda la trama.

También estarán presentes los crímenes pasionales, como en *Mi hija Hildegart* en el que una madre manipuladora, será la encargada de matar a su propia hija por no llevar a cabo la labor para la que había sido concebida; ¡*Bruja, más que bruja!*, en la que un triángulo amoroso será el desencadenante del drama; *Cinco tenedores,* en el que el cocinero llamado Herman, del prestigioso restaurante de Aurelio, mate a su mujer por una infidelidad, sin olvidar el caso de *Siete mil días juntos*, en el que las desavenencias matrimoniales provocarán varias muertes.



### 5.2.6. La representación de la Iglesia

La religión como creencia, dogma o discusión moral brilla por su ausencia, dando otro denominador común a su obra, pero las figuras representantes de la religión: curas, obispos, párrocos, "meapilas", monjas… suelen tener presencia de una forma u otra en su cine.

Las principales características estéticas de su cine, hacen que éste se vertebre hacia el relato transparente que cuenta una historia; una historia que no pretende evidenciar en ningún momento problemas de tipo religioso, de hecho, algún crítico afirmó que *La vida por delante* estaba realizada "*como si Dios no existiera*".

Por ejemplo, en *El mensaje,* la máxima representación religiosa del pueblo, el cura, es un hombre cuya misión es imponer penitencias en un momento en el que sus fieles están en guerra con los franceses. Esa misma figura la veremos en *La venganza de Don Mendo* (esta vez como Obispo), *Bruja, más que bruja,* o en *Mambrú se fue a la*

*guerra*. Realmente, no tienen un valor narrativo dentro de las historias, pero que forman parte de su universo fílmico.

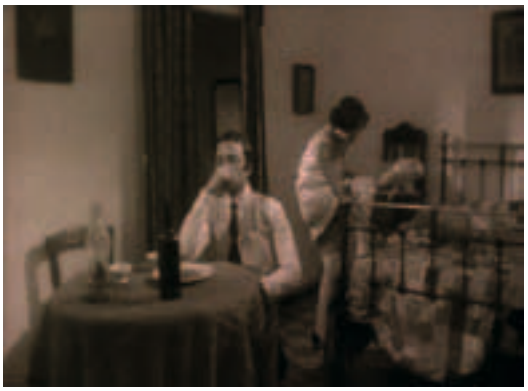
Distinto es el caso de *El mundo sigue* que ya desde el inicio, es toda una declaración del tipo de personajes que nos encontraremos gracias a un texto de Fray Luis de Granada de la guía de los pecadores[26], sobre un plano general de una calle de Madrid bulliciosa, que dice:

> *"Verás maltratados los inocentes, perdonados los culpados, menospreciados los buenos, honrados y sublimados los malos; verás los pobres y humildes abatidos, y poder más en todos los negocios el favor que la virtud".*

Esa cita sermoneadora, se hará presente en la película de forma continua con un sacristán llamado Rodolfo, que es hermano de Luisa y Eloisa y que no para de rezar por la crisis familiar en la que se encuentra inmerso; gracias a una conversación sabemos que era seminarista y que no llegó a terminar porque no valía.

Representa de alguna forma la figura represora de la situación, intentando llevar por "el buen camino" a sus dos hermanas; una figura que se repetirá en Ignacia, la mayor de los hermanos Vidal en *El extraño viaje*. Sus hermanos Paquita y Venancio sufren restricciones de tipo moral, a manos de una dominadora que abusa de ellos convirtiéndolos en dos memos que no son capaces de darse cuenta de la doble moralidad de esta.









En el caso de *Yo la vi primero* y *Fuera de juego*, las figuras religiosas, representarán realmente a la autoridad. En la primera película, el cura (interpretado por Joaquín Roa), será la máxima autoridad de Carlitos cuando se despierte del coma; será él, quién le dé una educación que evidentemente se basa en la religión.

En el caso de *Fuera de juego*, el clero está representado sobre todo por Sor María (interpretada por María Asquerino) y un cura (Antonio Gamero), siendo las máximas figuras autoritarias y represoras (muy vinculadas con el franquismo) del grupo de ancianos del asilo.

Distinto es el caso de *Mi hija Hildegart*; en este caso será un cura castrense el protagonista casual de la película, ya que será el padre biológico de Hildegart. Aurora, la madre, narra cómo fue su encuentro con este personaje, al que eligió por ser una persona que en ningún momento reconocería la paternidad de su hija, y de cómo una vez que la niña había empezado a tener éxito dentro de la política, éste intentó extorsionarla para no dar a conocer su paternidad y se enteró de su carácter fornicador.

Un patrón de hombre religioso que repetiría en *El Lázaro de Tormes*, en este caso en la figura del Arcipreste corrupto, avaro y que se encontraba bastante lejos de su voto de celibato.

Esta ausencia generalizada de la religión, le sirvió para que la censura no se cebase con sus películas (a pesar de los ligeros contratiempos que tuvo con la misma) tal y como sucedía con sus homónimos Bardem y Berlanga.

### 5.2.7. La situación estratégica de la sociedad: la representación del poder

Según Max Weber, por poder se entiende cada oportunidad o posibilidad existente en una relación social que permite a un individuo cumplir su propia voluntad.

Para Fernán-Gómez el poder se define por su naturaleza constructiva o como permisiva. Así, el poder puede ser visto en su cine, como un conjunto de formas de constreñir la acción humana, pero también como lo que permite que la acción sea posible, al menos en una cierta medida. Gran parte de esta forma de entenderlo está relacionado con los trabajos de Foucault, quien, siguiendo a Maquiavelo, ve al poder como *"una compleja situación estratégica en una determinada sociedad"*.

Según esto, en su filmografía podemos ver diferentes tipos de poder:

- Poder legítimo: el poder legitimado referido al poder de un individuo gracias a la posición relativa y obligaciones dentro de una organización o sociedad. El poder legitimado confiere a quien lo ejerce una autoridad formal delegada. Lo veremos representado en el cacique del pueblo en la película *¡Bruja, más que bruja!*, en los alcaldes de los pueblos de *El viaje a ninguna parte* o en la figura del tribunal en *El Láraro de Tórmes*.
- Poder de coacción: basado en la capacidad para imponer castigos por parte de quien lo ostenta. Estos personajes creados por Fernán-Gómez, tienen su fuente en el deseo de quien se somete a él. Ese miedo es lo que, en último término, asegura la efectividad de la mayor de la familia Vidal de *El extraño viaje* que mantiene subyugados a los hermanos bobalicones; Faustino, el marido maltratador de *El mundo sigue* o el arcipreste de *El Láraro de Tórmes*, entre otros.
- Poder de referencia: entendido como la capacidad de ciertos individuos para persuadir o influir a otros, basado en el carisma y las habilidades interpersonales del que ostenta el

poder. Claros referentes de este serían, la madre controladora de *Mi hija Hildegart* o el mayor de los Galvanes en *El viaje a ninguna parte.*
- Poder de recompensa: éste último, depende directamente de la capacidad del líder de otorgar recompensas materiales, como por ejemplo el jefe de oficina en *El malvado Carabel* que ejerce una gran autoridad sobre sus trabajadores.

Pero este poder es quizás uno de los más importantes dentro del universo fílmico de Fernán-Gómez, ya que está directamente relacionado con el dinero como máximo recurso de vida, además de aparecer como vehículo de transacción y como elemento decisivo para dar forma al deseo de los personajes.

En el caso de *El malvado Carabel,* será directamente el argumento de la película, la continua búsqueda de tener dinero para poder afrontar la vida en todos los aspectos sociales, como en el caso de *La vida por delante* y *La vida alrededor.*

En *Solo para hombres* significará la independencia de Florita, dentro de un mundo hecho solo para hombres; en *La venganza de don Mendo* será una deuda la que haga que el personaje principal se vea envuelto en una trama delirante, en *El mundo sigue,* se convertirá en el "pecado" de los más pobres y los que se van haciendo ricos; en *El extraño viaje*, hará que un jovencísimo Carlos Larrañaga se travista para poder ganarlo; una herencia manchada de sangre, será la desencadenante de la trama de *Los Palomos;* una apuesta la de *Como casarse en siete días,* una pensión de viudedad, la que mantenga a Emiliano encerrado tras el fin de la contienda en *Mambrú se fue a la guerra*, la necesidad de tenerlo para no pasar hambre en *El viaje a ninguna parte* o *El Lázaro de Tormes*.

### 5.2.8. La reivindicación de una realidad social: el mundo laboral

Por último, pero no menos importante debemos mencionar otro de sus temas preferidos; el trabajo. Un tema recurrente con el que el autor pretende reivindicar a su personaje de la calle, con el que se identifica como miembro social del país que está evolucionando. Claros ejemplos de esto son: *El malvado Carabel;* película en la que el autor retrató a un resignado empleado que sufría la arbitrariedad de sus jefes; o, *La vida por delante* y *La vida alrededor*, en la que el director nos ofrece la figura de otro trabajador que deambula desesperadamente entre multitud de trabajos hasta poder centrarse en su trabajo como abogado.

En la década de los sesenta, también dirigiría, *Sólo para hombres*, otra divertida historia en la que retratará la incorporación al trabajo funcionarial por parte de una mujer y en la que dibujará a un colectivo inmerso en una burocracia interminable.

De esta época también es *Los Palomos*, película, en la que el director retrata en clave de humor el intento por parte de un importante hombre de negocios de engañar a su empleado más tonto del asesinato de una tía rica y por supuesto *El viaje a ninguna parte* en la que los cómicos van buscando trabajo de pueblo en pueblo a cambio a veces de la comida y un lugar donde dormir.

Podemos por tanto decir que el autor, desde la comicidad y el drama, desde la crítica y desde la libertad, creó un mundo personal en el que incurría en ciertas temáticas que mostraban matices sociales que representan al conjunto de la sociedad.

### 5.3. Del yo masculino a lo femenino: la representación del género en su cine

Resulta practicamente imposible resumir toda la problemática que entraña cada uno de los personajes principales y secundarios, pero de alguna manera se pueden destacar determinadas cuestiones sobre su tipología.

Todos los personajes cinematográficos (y entre estos incluimos aquellos que crea Fernán-Gómez) tienen un *ser* y un *hacer*.

Entendemos por su *ser*, identidad, rasgos físicos, carácter, etc, y por su *hacer*, la conducta que desarrolla y las relaciones que establecen con los demás personajes que le rodean, suponiendo otra serie de rasgos[27] que los caracterízan e individualizan.

A pesar de poseer ese conjunto de rasgos que se pueden enumerar, el personaje (literario o fílmico) no debe de ser etiquetado, pues perdería parte de su identidad.

El personaje, no tiene porque tener apariencia humana[28], ya que pueden existir personajes colectivos y anónimos[29] que ayuden en cierto modo al desarrollo del film. Fernán-Gómez, utilizará bastante este tipo de personajes a lo largo de su carrera. En la década de los 50 lo podremos ver sobre todo en *El Malvado Carabel,* cuando un narrador (interpretado por Miguel Pastor Mata, y que en ningún momento vemos en escena) actúa a modo de conciencia de Amaro, incitándole a robar y diciéndole que es más fácil ser malvado, pues estos son los que mejor viven.

El espectador recibe una información del personaje a través de los diálogos, ya sean propios o de otros personajes que se refieran a él[30], de las acciones, del espacio dramático en el que se ubica, del narrador mediante la voz en off[31], y con procedimientos exclusivos del cine, la televisión y el teatro, como son la caracterización (en cuanto a maquillaje y vestuario se refiere), el aspecto físico (sexo, edad, raza…), la gestualidad y el tono y timbre de su voz.

Por tanto, y después de lo dicho, creo que es posible afirmar que considerar el personaje fílmico como el resultado directo de un personaje literario (proveniente de un guión, novela, poesía, etc.), daría a entender que la existencia primera del personaje es literaria y que su existencia fílmica no es más que el simple resultado de una adaptación, con la debida perdida y ganancia de una serie de connotaciones.

La tendencia del autor a la sátira y el esperpento hace que Fernán – Gómez cree un "personaje perdedor" un personaje "superviviente que se deja arrastrar por la vida, que engaña, asesina, seduce, conspira, traiciona, por la miserable meta de llegar a fin de mes[32]"

En el cine de Fernán-Gómez el personaje viene directamente identificado con un actor que le dota de una serie de rasgos físicos y de una cierta gestualidad intrínsecos a su propia persona. Esta cuestión que en otros autores supone cierta problemática[33] a la hora de realizar las adaptaciones pertinentes, no supone demasiados problemas para nuestro autor, pues en cierto modo la adaptación es realizada a priori.

El tratamiento de los personajes parece que en un principio no tengan una continuidad en las películas que analizamos. Si bien en todas, el personaje principal es interpretado por el mismo Fernán-Gómez, en el resto de films, dicha continuidad no existe, al menos en cuanto a repetición de los mismos. La excepción será *La vida por delante* y *La vida alrededor*, ya que la segunda es como una prolongación de la primera.

Hay que tener en cuenta que en las primeras películas de Fernando Fernán-Gómez como director (*Manicomio, El mensaje* y *El malvado Carabel)* los personajes presentan la peculiaridad de ser múltiples (además de literarios), por lo que son capaces de construirse su propia psicología con solo su presencia.

Resulta bastante interesante el diferenciar los personajes femeninos y masculinos en el cine de Fernán-Gómez, por las diferencias tan notables que existen entre ellos.

### 5.3.1. Lo femenino

> *"...porque mi sueño imposible, mi mujer perfecta, es una hembra de belleza impresionante y cerebro de mosquito. Una bruta bellísima como podría ser por ejemplo, Ava Gardner. Pero a Ava lo máximo que llegué a estrecharle fue la mano cuando me la presentaron en una noche loca de Madrid. Y yo lo único que ligo, maldita suerte, son mujeres más o menos guapas, pero que luego resultan ser listísimas".*

Esta fue la descripción que el director dio en una entrevista realizada por Interviú con motivo de un especial San Sebastián y que se tituló *"Me gusta pegar a las mujeres"*[34].

Hablar de la figura de la mujer en el cine de Fernando Fernán-Gómez es hablar de un tipo de mujer que en la mayoría de los casos es dominante frente al hombre[35].

La evolución de la mujer en este mundo fílmico tiene un desarrollo paralelo al proceso de la mujer en la vida real. Es por esto que además hacer un estudio particular de cada una de ellas hay que englobarlas en las diferentes décadas en las que nos movemos, intentando diferenciar el papel de los hombres y de las mujeres en las actividades socialmente útiles dentro de la historia social y económica de España.

Aunque, quisiera abordar este estudio desde la perspectiva evolutiva de la división de tareas entre hombres y mujeres y las distintas condiciones de trabajo entre unos y otras, tenemos que tener en cuenta que cuando Fernando Fernán-Gómez debuta como director teatral está trabajando con *Lina Canalejas, Gemma Cuervo, Carola Fernán-Gómez, María Luisa Ponte, Rafaela Aparicio, Tota Alba, Gracita Morales* y naturalmente con *Analía Gadé*, y esto hace que el autor tengo un perfil preestablecido para cada personaje femenino.

El cine de Fernando Fernán-Gómez comienza en la década de los años 50 y finaliza en el 2000. Esta amplia sección de tiempo nos dará la evolución del rol de la mujer que pretendemos en la filmografía del director.

Durante los años 50, se comienza a cuestionar el *rol* atribuido a la mujer en la década anterior: encerrada en casa, con un orden hogareño enfermizo, y solamente en contacto con el exterior para hacer la compra o hablar con la vecina. Aunque de forma no muy notable se comienza a ver un pequeño cambio. De repente aparece la mujer *urbana.*

Dentro de este contexto podríamos nombrar películas como *Surcos* (Jose Antonio Nieves Conde, 1951), *Esa pareja feliz* (Bardem y Berlanga, 1951) y *Calle mayor* (J.A Bardem, 1956) que reflejarían la aparición de un cine que quiere ser de alguna forma *realista* y que en cierto modo se queda a mitad de camino del neorrealismo italiano, pero potencia de alguna manera la verosimilitud real de lo narrado.

Por supuesto, el sexo y todo lo relacionado con la sexualidad de la mujer se presenta como misterioso, dejando a los personajes masculinos en una línea artificial que lo único que logra es un falseamiento del verdadero rol femenino[36].

La imagen femenina en Fernando Fernán-Gómez cumple claramente ese papel de mujer firme que en cierto modo se acomoda gracias a sus méritos personales, ya sea como enfermera en un manicomio, o como médico en *La vida por delante y La vida alrededor,* como funcionaria en *Solo para hombres,* o empresaria en *El mar y el tiempo.*

Podemos por tanto decir que en cierto modo el director es uno de los primeros que dará paso más tarde al papel femenino en la que jóvenes mujeres de clase media y/o alta, con gran cantidad de problemas de corte verosimil serán telefonistas, estudiantes, enfermeras… en películas como *Las chicas de la Cruz Roja* (Rafael S. Salvia, 1958)*, Margarita se llama mi amor* (Ramón Fernández, 1961)...

Fernán-Gómez nos presenta a una mujer interesada solo por el dinero y que quiere tener una buena posición social por encima de todo (*El mundo sigue, El extraño viaje, Mayores con reparos, !Bruja, más que bruja!, Cinco tenedores, El viaje a ninguna parte, Mambrú se fue a la guerra, Siete mil días juntos, El Lázaro de Tormes.)*. Como contrapunto a este tipo de mujer, nos suele presentar a mujeres mayores, ya marcadas por el paso del tiempo que son bondadosas y no suelen estar atraídas por intereses económicos ni sociales (*El malvado Carabel, El mundo sigue…)*

### 5.3.2. Lo masculino

Fernando Fernán-Gómez hace un tratamiento muy especial del personaje principal haciéndole tener varias cosas en común.

La tendencia del director a la sátira y al esperpento, hizo que crease personajes perdedores "supervivientes" cuya única meta es a veces llegar a fin de mes, como el mismo los define "antihéroes" llamados por varios autores. En muchas ocasiones, él mismo es el protagonista de sus películas asumiendo un rol de hombre que está manejado por el destino y los personajes que le rodean.

Este personaje masculino será claramente una persona manipulada por el resto de los personajes que en ningún momento impone su voluntad, y que es manejado por el destino.

Esto lo podremos ver claramente en el personaje principal de Carlos en *Manicomio,* los Antonios de *La vida por delante, La vida alrededor,* Amaro Carabel en *El malvado Carabel,* Pablo de *Solo para hombres,* don Mendo de *La venganza de don Mendo,* Faustino en *El mundo sigue,* Andrés en *Ninette y un señor de Murcia, Fernando, Miguel y Manolo* los tres protagonistas de *Mayores con reparos,* Emiliano, el topo superviviente de la Guerra Civil en *Mambrú se fue a la guerra,* Carlos Galván de *El viaje a ninguna parte,* Eusebio de *El mar y el tiempo* y el mismo Lázaro, de *El Lázaro de Tormes.*

Como resumen de esto, Fernán-Gómez hace un guiño en *El mundo sigue*, como toda una declaración de que a lo largo de su filmografía hemos visto y podremos ver este tipo de personaje. Un plano general de una calle de Madrid bulliciosa es el fondo para el siguiente texto de Fray Luis de Granada de la guía de los pecadores[37]:

*"Verás maltratados los inocentes, perdonados los culpados, menospreciados los buenos, honrados y sublimados los malos; verás los pobres y humildes abatidos, y poder más en todos los negocios el favor que la virtud".*

### 5.4. *Camera-stylo:* la importancia de la técnica en la creación de su obra

La mirada del director es la clave de la magia que el cine nos ofrece. El director es el artista que firma una obra en la que intervienen otros muchos artistas, actores, escritores, escenógrafos, diseñadores, dibujantes, fotógrafos, decenas de personas que ponen su inteligencia y su capacidad bajo la dirección de un sólo hombre. En el cine un equipo más o menos anónimo realiza una creación de grupo que firma un sólo nombre: el del director. En este sentido el director es un hombre que pertenece a un momento estético, a un lugar creativo arraigado en el mundo del arte. La mirada del director se ha formado no sólo en el cine sino, muy especialmente, en la fotografía y en la pintura. Es desde el mundo de la creación plástica desde donde el cine, la imagen, se renueva y crece, se multiplica y enriquece.

Fernando Fernán-Gómez, al igual que el resto de directores cinematográficos, dispone de un cierto número de recursos técnicos y humanos para poder expresar y elaborar su particular puesta en escena.

Uno de los aspectos más relevantes del cine de Fernán-Gómez es la elección reiterada de una serie de profesionales de la materia; es evidente que el trabajo artístico del autor pasa por una serie de técnicos que configuran otro nexo de unión en la filmografía del autor.

Realizar un estudio pormenorizado de todos y cada uno de las profesiones que intervienen en una película, no llevaría a ninguna parte, ya que hay ciertos aspectos que no influyen directamente en la realización de la misma. Es por esto que hemos seleccionado una serie de apartados entre los que incluimos montaje, fotografía, segundo operador e iluminación, música y sonido, decorados, ambientación y vestuario.

### 5.4.1. La postproducción: el montaje

> *"Montando, Fernando se comporta de la misma manera que en el rodaje con los actores y los técnicos: te dirige sin que te des cuenta; es decir, primero escucha tu criterio, y después mientras dialoga contigo, aceptándolo y razonándolo va marcándote. El resultado es una colaboración perfecta, hecha con un sentido de la delicadeza fabuloso"*[38]

El montaje, es quizás uno de los elementos más importantes de la película, ya que es el que confiere el significado a la imagen. Observando toda la filmografía de Fernán-Gómez vemos que hay una coherencia en la ordenación narrativa y rítmica de los elementos objetivos del relato. Su mano está presente en el proceso de escoger, ordenar y empalmar casi todos los planos rodados según su idea previa y a un ritmo determinado.

Fernán-Gómez realiza el desglose de cada una de sus películas, es decir, hace la división de cada escena en un número determinado de planos, más o menos cortos, cercanos, fijos o en movimiento, para dar el sentido dramático necesario.

Esa elección de planos, el marcado ritmo y en general la medida que Fernán-Gómez da, nos muestran a un autor que va a la búsqueda de darnos un sentido de tal forma que las imágenes sueltas, al unirlas adquieren el significado que en cada momento se necesita.

El espacio y el tiempo fílmicos elegidos por el director entran en juego en cada una de sus películas. La utilización de la elipsis se muestra evidente en películas como

*Manicomio, El extraño viaje*, *Como casarse en siete días o Pesadilla para un rico*, en la que existe una supresión de elementos tanto narrativos como descriptivos de las historias, que manera que, el director, a pesar de suprimirlos en el montaje final, da los datos suficientes para suponerlos existentes. Estas elipsis vienen motivadas por la necesidad de recortar tiempo real, por razones narrativas y sobre todo por la intención de Fernán-Gómez de provocar el interés en el filme así como sensaciones en el espectador.

La filmografía de Fernando Fernán-Gómez, tiene como elemento común que mantiene un montaje narrativo clásico; es decir el autor se dedica meramente a narrar los hechos, bien cronológicamente o haciendo saltos al pasado (flash-back); recursos que por otra parte l podemos ver en gran parte de su filmografía: *El extraño viaje, La querida* o *El Lázaro de Tormes* entre otras.

Analizando más a fondo la producción del autor cinematográfico, podemos observar que utiliza prácticamente todos los tipos de montaje. Fernán-Gómez marca el ritmo de la acción, siendo muy rápido en películas como *La venganza de Don Mendo* y algo más lento en escenas de carácter más dramático y suspense como las de *El mundo sigue* o *Los palomos.*

En la mayoría de sus películas el director utiliza un tipo de montaje sintético, en el que, contrariamente al montaje analítico que se centra en los encuadres de planos cortos y cerrados de corta duración, podemos encontrar planos más largos y abiertos, que con frecuencia usan la profundidad de campo y que suelen dar una visión más amplia y completa de la escena, a pesar de que no haya una voluntad de análisis de la misma por parte del director.

Es este el motivo por el que se hace uso de diferentes recursos para jerarquizar la información de lo que quiere mostrar, mediante sobre encuadres que permiten la construcción del plano total.

Fernán-Gómez utiliza también otras formas para dar información diversa y simultánea en un mismo plano, y sin embargo, continúa con la lógica de un montaje analítico. Este cambio de encuadre, los cambios de focos y las entradas y salidas de personajes del cuadro, como en la escena final de *Ninette y un señor de Murcia*, es una forma recurrente que utiliza el director para dar una información sucesiva y no simultánea, que se presentan analizadas al espectador.

Podemos afirmar por tanto que Fernando Fernán-Gómez es conocedor de elementos fundamentales para la realización de un montaje, como la escala y la incomodidad visual que un pequeño cambio produce en un salto muy brusco de la imagen y la supresión de fotogramas de un movimiento no está elegida al azar, sino elegida meticulosamente en cada una de las escenas.

También está atento a los problemas de la angulación para evitar los saltos de eje o los efectos ópticos que ocurren cuando se cruzan los ejes de la acción y se da una perspectiva errónea en la continuidad de los planos seguidos; así como los problemas de dirección de sus personajes, y evitar errores de raccord o continuidad.

Por último, tampoco se ven errores de montaje en movimiento, en las que las figuras que se siguen deben ser parecidas como lo demuestra en las transiciones de personajes de *La venganza de Don Mendo, Mambrú se fue a la guerra* o *El mar y el tiempo*.

La problemática del montaje es conocida por el autor, que conocedor de la necesidad de un buen montador, confió casi toda su filmografía a dos personas; en primer lugar Rosa Salgado, que fue montadora de dieciséis de sus veintiséis películas; en segundo Pablo García del Amo que trabajó seis de sus últimas películas.

Aún así, Fernán-Gómez deja en sus películas plena libertad al montador para organizar las diferentes tomas realizadas de una escena de la manera que estime más apropiada, permitiendo que éste decidiese utilizar más o menos metraje de película de cada toma, y decidir cómo enlazar una escena o secuencia con la siguiente.

Bajo la atenta mirada del autor, el montador controla variables dramáticas como la velocidad de los planos para aumentar o disminuir tanto el interés como la distancia focal para evitar saltos innecesarios.

La primera película del director fue montada por Félix Suárez Inclán, pero inmediatamente, Fernán-Gómez confía esta labor a Rosa Salgado, que exceptuando[39] *La vida alrededor* que sería encargada a Sara Ontañón y *Crimen imperfecto* por Alfonso Santacana, se encargará de prácticamente todo el montaje de las películas de Fernando Fernán-Gómez desde *El mensaje* hasta *Cinco tenedores,* siendo su último trabajo *Fuera de juego.*

Por su parte Pablo García del Amo, montó *Mambrú se fue a la guerra, El viaje a ninguna parte, El mar y el tiempo, Siete mil días juntos, Pesadilla para un rico* y *El Lázaro de Tormes.*

### 5.4.2. Artifices de la imagen

*Directores de fotografía*

En el vasto equipo que se forma para el montaje de una película, cobra un lugar de importancia el director de fotografía.

La relación entre el director artístico o decorador, y el director de fotografía en las películas de Fernán-Gómez es muy fuerte, ya que ambos eran los responsables de la imagen de su cine.

La función del director de fotografía (también conocido como operador) es un puesto fundamental para el éxito de una película; es el hombre que está detrás de la cámara, el que se encarga del encuadre y del enfoque y en general de la belleza fotográfica de la película.

Las arquitecturas creadas para el decorado de cada película, se diseñaban con ángulos y proporciones que reflejaban la luz, y que permitían en cierto modo la expresión propia del decorado.

En los inicios del cine del director, podemos observar una luz bastante uniforme, en la que los planos en profundidad se diferenciaban mediante valores luminosos muy acentuados y oposiciones calculadas de brillos y mates; muy cercanas al teatro, que era el tipo de iluminación que conocía el director.

Al igual que en el decorado, el cine de Fernán-Gómez se tuvo que "acostumbrar" a los avances tecnológicos que se producían en fotografía, pasando del blanco y negro con complejos sistemas de iluminación[40], al color, panorámico, cinemascope y eastmancolor.

La llegada del Cinemascope y el panorámico, creó algunos problemas al director en cuanto al decorado, ya que este alargaba el cuadro de imagen, por lo que para que el público no percibiese ese efecto, tuvo que falsear la perspectiva, bajando techos, subiendo suelos y jugando con accesorios y mobiliario.

A pesar de todo, esto sirvió para que los directores de fotografía consiguiesen una revolución naturalista de la imagen, que duró sobre todo hasta finales de los sesenta.

En los setenta, Fernán-Gómez, se suma a la moda del color desleído, poco saturado y asociado al difuminado frente al naturalismo empleado en sus anteriores películas. Películas como *Crimen imperfecto* o *La querida* son un buen ejemplo de esto, y en ellas podemos ver una nueva forma de desenfocado artístico, más cerca del impresionismo que del realismo. La luz que antes manchaba los decorados, se vuelve suave y se manipulan colores y contrastes.

En los ochenta, este fenómeno desaparecerá, y en películas como *El viaje a ninguna parte, Mambrú se fue a la guerra* o *El mar y el tiempo*, veremos unos colores vivos, con una luz bastante precisa y dura que dejaran de lado los efectos elaborados para

dar paso a un rodaje en el que la luz no es necesaria para reconstruir una imagen y en el que hay una armonía total de tonalidades.

Los directores de fotografía son los responsables de cómo se ven las películas de Fernán-Gómez[41]. En sus manos estaba la iluminación, la óptica a utilizar, el encuadre, el color, la textura del film, el ambiente y la escenografía, de acuerdo a las exigencias del director cinematográfico[42]. En cuanto a la textura, cada director de fotografía determinó la tonalidad general de la imagen, permitiendo la predominancia de colores cálidos o fríos, de acuerdo a la conceptualización de la película.

Para hacer realidad este trabajo, cada uno de estos directores de fotografía contó con todo un equipo técnico formado por operadores de cámara e iluminadores.

La relación entre fotografía y cine es la relación entre dos lenguajes complementarios, se alimentan mutuamente, y si muchos mantienen que el cine procede de una forma lógica de la evolución de la fotografía, otros muchos opinan que la fotografía se ha transformado a sí misma a partir del enfoque cinematográfico. Lo cierto es que tanto como tema, como referente o como lenguaje y método, el cine y la fotografía aparecen ligados inevitablemente y Fernán-Gómez una vez más, también entendió que el trabajo con ellos debía ser esencial y estableció una relación de reciprocidad entre el cine y la fotografía desde la perspectiva de director de cine. Siempre es su mirada la que elige y busca entre todo el paisaje un sólo fragmento que a veces puede ocasionar más problemas de los que en principio se preveían[43].

*El segundo operador*

Fernán-Gómez se apoyó mucho en esta figura cinematográfica, y a pesar de que solía estar muy ligado al director de fotografía, trabajó directamente con ellos para indicarles movimientos de cámara más fluidos y para señalar en la pantalla de la cámara de éstos cualquier tipo de anormalidad en la imagen.

El segundo operador, es el encargado de manejar la cámara y sus ópticas en el rodaje. Debe llevar a imágenes el guión técnico, en el que se especifican los planos y la duración de los mismos dentro de una determinada escena. De él dependen funciones como el emplazamiento de la cámara, los movimientos con o sin desplazamiento y la correcta utilización de la imagen a través de los distintos tipos de óptica y sistemas de captura.

Esta figura no se repite tanto como otros miembros del equipo técnico, pero debemos destacar entre todos a tres de ellos[44] que repiten su labor junto a Fernando Fernán-Gómez: Miguel Agudo, trabajará en tres películas: *El Malvado Carabel*, *La vida por delante* y *Crimen imperfecto;* por su parte Ricardo Andreu, lo hará en *Sólo para hombres*, *El mundo sigue*[45] y *Mayores con reparos;* y por último Hans Burmann, lo hará en *El extraño viaje* y *Siete mil días juntos*[46].

*La iluminación*

La iluminación tiene igual importancia en la puesta en escena. Puede al igual que el resto de elementos (maquillaje, vestuario, etc.) ser neutra y servir solamente para que el encuadre sea percibido con la mayor nitidez posible, pero en la mayoría de las veces, cumple una función puramente dramática y de composición ya que puede delimitar o definir objetos, lugares y personajes mediante un simple juego de luces y sombras, realzar o difuminar ciertos componentes del encuadre o forzar la percepción que de ellos se tiene desde algún punto de vista en particular.

Fernán-Gómez al igual que cualquier director, utiliza la iluminación en su cine como recurso expresivo, ya que lo considera un aspecto clave en cada momento de la película; el director es consciente que al hacer un uso apropiado de ésta, consigue los efectos deseados.

Así, en su filmografía podemos observar que hay una serie de elementos comunes que se repiten:

- Selección de un determinado tipo de iluminación para provocar sensación de realismo y naturalidad.
- Establecimiento de la iluminación al contexto en el cual se desarrolla la acción.
- La iluminación repercute sobre la percepción que el espectador obtiene del objeto.
- Creación de una iluminación controlada para que no aparezcan sombras injustificadas.

El director sabe que tener un conocimiento mínimo sobre los distintos factores que intervienen en la luminotécnica de un rodaje se revela imprescindible, por lo que fija diferentes estados de ánimo y una determinada atmósfera ambiental para conseguir un cierto nivel psicológico en cada una de sus películas.

Con los tres elementos que condicionan la iluminación fílmica: el movimiento de los actores y objetos delante de la cámara, la sucesión de un plano a otro y la continuidad de luz entre ambos, y la rapidez de la sucesión de los planos que exige a la luz el papel de dar a conocer con precisión lo que sucede e interesa más de cada uno de estos planos, el director singulariza cada una de sus películas dándole un carácter único.

Durante los años cincuenta, la iluminación sirve a Fernán-Gómez como recurso de narración clásica, y utilizará un tipo de iluminación descriptiva, de forma que todas las escenas pueden contemplarse homogéneamente. Es evidente que en la película *Manicomio,* el director bebe del expresionismo alemán entre otros movimientos, y consigue convertir la luz en una especie de alarido desgarrado por las sombras. Los planos del sanatorio y de sus corredores son un gran ejemplo de esto al igual que las escenas iluminadas por velas en *El extraño viaje.* La luz, por tanto, no es real; está en función de los objetos y del movimiento de los personajes, y esto permite que estén siempre igual de iluminados en cualquier rincón de los decorados propuestos por el director.

En películas como *El mensaje, El malvado Carabel, La vida por delante, La vida alrededor, Solo para hombres* y en general en todas aquellas rodadas entre los años 50 y 60, el director es plenamente consciente de que el cine en blanco y negro, está fundamentalmente concebido para estudio y que no puede ir más allá de iluminar los

decorados o sectores con luces más recortadas para realzar algo que pretendiese destacar; después, iluminaba a los personajes, y cada uno de estos obtenía su luz particular, de manera que toda la metodología del director estaba marcada por las pautas y movimientos de estos personajes sobre el escenario en el que se movían. Sus predecesores los neorrealistas italianos le dieron las pautas necesarias para que el director buscase gracias a esa realidad cotidiana y contemporánea de lo que acontece en la calle a través de los escenarios naturales, un tipo de iluminación totalmente naturalista exenta de cualquier artificio[47]; así al igual que los neorrealistas italianos, evitará los artificios de la técnica por lo que apenas aportará ninguna novedad en cuestiones de iluminación.

Esta forma de iluminar apenas llevaba riesgos para el director y mucho menos para poder explotar su propia creatividad.

En todas sus películas rodadas en blanco y negro durante las dos primeras décadas de trabajo como realizador, podemos destacar dos tipos de fuentes luminosas utilizadas: las luces de cuarzo que dan una tonalidad blanquecina y dura, y las luces de tungsteno[48] que daban una tonalidad amarillenta, creando efectos más suaves, dulces e intimistas, a pesar de que la mezcla de ambas no se considerara muy correcta en este tipo de narración clásica utilizada por el autor.

Con el rodaje en color, Fernán-Gómez se encuentra con una serie de problemas técnicos que vienen de la novedad en la utilización de ciertos colores que anteriormente eran usados para resaltar determinados elementos de la escena. La fotografía se ilumina con las mismas técnicas que el blanco y negro, con lo que el resultado de su primera película a color (*La venganza de Don Mendo)*, da un efecto de luz poco real, dando la sensación de estar en un estudio o en un plató, en vez de en un escenario de exteriores[49].

Desde los años setenta, podemos afirmar que al igual que en el resto de películas (*Los Palomos, Ninette y un señor de Murcia, Como casarse en siete días* y *Yo la vi primero* entre otras), el autor se limita a realizar un estudio previo de los escenarios para fijar mejores planos y situaciones de cámara, menos forzadas, para utilizar una gradación

fotográfica diferente para ciertas secuencias: las más livianas en cuanto a dramatismo, con una iluminación mayor, mientras que para las más densas o sombrías, una gradación luminosa más baja y contrastada.

A partir de los últimos años de la década de los setenta, cuando realizaba *¡Bruja, más que bruja!, Mi hija Hilldegart* y *Cinco tenedores,* y acompañando a los avances en este campo[50], el director hace un cambio importante y comienza a mezclar ambas fuentes luminosas en un mismo plano.

A partir de ahí, la evolución notable de los aspectos técnicos como la utilización de la profundidad de campo o pan-focus[51], la iluminación de arco voltaico en los interiores, y la mejora del soporte fotoquímico, facilitó este campo, ya que permitió el cierre del diafragma.

A pesar de que la iluminación es responsabilidad del director de fotografía, ya que su función es conocer la mecánica de la cámara y situarla adecuadamente para iluminar la escena, la forma de expresar y mostrar los elementos narrativos con claridad y conseguir un clima apropiado está sujeta a múltiples variaciones que dependen de lo que pretenda el equipo formado por éste, junto al director de la producción y del propio director.

### 5.4.3. El discurso cinematográfico a través de la música y el sonido

Sin pretender establecer o plantear la relación existente entre el discurso musical y el discurso cinematográfico, podemos afirmar que en el conjunto de su filmografía, el autor utiliza la música de ambientación para reforzar las características poéticas, expresivas o dramáticas de la imagen, poniendo este tipo de música al servicio del discurso cinematográfico, y que dedica un especial cuidado en el tratamiento de las diferentes fuentes que configurarán la banda sonora con el fin de lograr un equilibrio entre ellas, destacando un plano sonoro u otro según las necesidades expresivas de la narración cinematográfica.

Dicha música de ambientación, también denominada *música aplicada*, de acompañamiento o música incidental, la podemos clasificar en dos grandes apartados, dependiendo del uso que hace el propio autor de la misma.

Por una parte hay un tipo de música dietética con la que Fernán-Gómez pretende ilustrar una imagen cinematográfica en la que existe una fuente visible de emisión de sonidos (un tocadiscos, una orquesta de baile, un violinista...), tal y como lo podemos ver en películas como *El extraño viaje, Mayores con reparos*, *Cinco tenedores, El viaje a ninguna parte* o *El mar y el tiempo* entre otras. La música compuesta por los diferentes músicos o simplemente reproducida  para ilustrar una secuencia de estas características debe contener, necesariamente, el objeto emisor o los instrumentos que figuran en la imagen.

Claros ejemplos de esto son por ejemplo, la canción de *La vida alrededor,* interpretada por *Los tres de Castilla;* las canciones de *El extraño viaje* "El Reloj" de Roberto Cantoral; "De Madrid y de Sevilla", "Especial Bugui", "Baile en el Casino" y "Galli – Galli" de Juanito Sánchez; fragmentos de las zarzuelas "El Huésped del Sevillano" de Jacinto Guerrero y "La canción del Olvido" de José Serrano; las de *Mayores con reparos* "Los brazos de la noche" y "Negra de farra" de Fernando Fernán – Gómez (letra) y Pedro Iturralde (música); "No quiero" de Lupa – Godiaz, Tito Mora y Engaro; las canciones de *¡Bruja, más que bruja!* escritas por Pedro Beltrán y Fernando Fernán-Gómez; el fragmento de "Doña Francisquita" de Amadeo Vives en *Cinco tenedores* y las canciones "Caminemos" de Gil, interpretada por "Los Panchos"; "Camino Verde" de Carmelo Larrea, interpretada por Alberto Pérez de *El viaje a ninguna parte.*

Otro recurso que utiliza es de subrayar el carácter poético y expresivo de las escenas, dejando al compositor la elección de su plantilla musical lejos de las fuentes sonoras de la propia escena; logrando de esta forma un resultado conceptual y sonoro de enorme belleza.

En su cine, Fernán-Gómez utiliza para la creación las bandas sonoras, diferentes formas. Por un lado, encargando la música en su totalidad a un compositor; como en el caso de Luis Eduardo Aute, en *Mi hija Hildegart;* incluyendo única y exclusivamente música pregrabada como en *¡Bruja, más que bruja!*; y, finalmente, empleando conjuntamente las dos opciones anteriores, como por ejemplo *El Lázaro de Tormes*.

La elección de uno u otro procedimiento dependió del criterio del director, según las intenciones narrativas del argumento literario, las propuestas escénicas que tenía previstas llevar a cabo y la incidencia que la música debía representar en relación a ambos aspectos. A pesar de esto, y dado que no es fácil que, dadas las características comerciales que rigen el universo cinematográfico, se produzcan encuentros artísticos como el descrito anteriormente, Fernán-Gómez consiguió establecer un gran vínculo entre la música y sus compositores y las películas que realizó.

Estos en su mayoría, concibieron su obra como un todo en el que distintas partes se ensamblaron hasta lograr una identidad propia que la diferenciara de otras producciones y la definiera como obra creativa, a pesar de que generalmente, la aportación del compositor es requerida cuando la película está prácticamente finalizada, el montaje definitivo realizado e, incluso, la fecha del estreno público fijada.

Gracias a la colaboración de estos músicos con Fernán-Gómez en el estudio de los elementos característicos de la película: contenido argumental, gestos del discurso cinematográfico que requerían el concurso de la música, elementos no presentes en imagen que deben encontrar a través del sonido su representación, y a la elaboración previa de un guión para situar temporalmente las intervenciones musicales como soporte de las secuencias cinematográficas seleccionadas, podemos hablar de que las composiciones de cada película de Fernán-Gómez, a pesar de que esté fragmentada en bloques, atienden a los deseos expresados por el director, por lo que el discurso musical en cada una de sus películas contiene su configuración armónica, melódica, lógica, dinámica... características que suelen destacar aspectos significativos del discurso cinematográfico.

Aún así, no será este el único elemento importante para el director; en un segundo plano, encontraremos otros vínculos de identidad entre ambos discursos expresivos (imagen y música). Entre ellos podemos destacar:

- El valor representativo que hace el director del propio sonido de la música para crear una imagen que no está presente en la pantalla, por lo que su representación se incorporará a la acción que sí estamos contemplando, como en *Los Palomos* o *Siete mil días juntos*
- El uso de la suspensión para general tensión. Este fenómeno contrario al anterior y que consiste en la no existencia o en la desaparición de la música o de un sonido producido por un objeto o medio sonoro que sí está presente en la imagen. Este recurso lo podremos ver sobre todo en *El extraño viaje, El mundo sigue* y *Cinco tenedores.*
- La utilización de fuentes musicales históricas para ilustrar imágenes del mismo período; ejemplos de esto los podemos ver en *El viaje a ninguna parte* y *El Lázaro de Tormes.*
- La configuración sonora y musical de sus personajes atendiendo a las características físicas y humanas, y a los que dota de una configuración sociológica y psicológica específica mediante su voz y timbre, pero también insertando notas musicales cuando estos actúan, como sus personajes *Carabel* y *don Mendo.*

Se hace por tanto evidente que el autor valora enormemente la dimensión sonora de su cine[52], ya sea con los diálogos de sus personajes, de la música y de la ambientación de sus paisajes, asume valencias cinematográficas entablando relaciones significativas entre estos ingredientes sonoros con los componentes visuales del filme, es decir, interactúa con la imagen. En este sentido, Fernán-Gómez, es capaz de mezclar con estos elementos el contenido del encuadre, y sobre todo es capaz de hacernos oír las uniones y separaciones de las escenas.

*El ingeniero de sonido*

El encargado de modelar el ambiente de cada una de las películas es el ingeniero de sonido, cuyo trabajo, además de seguir la preparación del plató, es indicar al ayudante de sonido los lugares de los micrófonos y los movimientos, tener conocimiento del objetivo y del encuadre de la escena para que las voces estén en relación con las dimensiones de los personajes de la pantalla, aconsejar a los actores en su dicción, buscar las fuentes de ruido para suprimirlas, con el fin de eliminar del diálogo todos los elementos perturbadores, y sobre todo crear el ambiente sonoro requerido para poder conseguir el ambiente que desea el director.

Es por esto, y a pesar de que esta figura no es muy valorada en la historia del cine, que Fernán-Gómez, confió de nuevo en diferentes sonidistas para la realización de sus películas. Al igual que el segundo operador, no es una figura que se repita demasiado, pero podemos observar como algunos de estos lo hacen con cierta frecuencia.

Consciente de los problemas que ocasionaban la colocación de micrófonos en los escenarios y decorados, así como el rodaje en exteriores, en el que la práctica del *exterior-sonido*, exigía sonidista de cierto prestigio y profesionalidad, Fernán-Gómez recurre a algunos de ellos en más de una película[53], como por ejemplo con Jaime Torrens que intervino en cinco películas: *El mensaje*[54]*, La vida alrededor, El malvado Carabel*[55]*, Crimen imperfecto* y *Yo la vi primero* o Enrique Molinero, que trabajará junto a Fernán-Gómez en *El mundo sigue, La querida, Mi hija Hildegart, Los Palomos* y *El viaje a ninguna parte*[56].

De esta forma, el director obtuvo el ambiente sonoro requerido, consiguiendo mediante la dosificación del sonido reflejo controlado y modelado, la acústica natural que quería.

Dado el poder limitado sobre los niveles sonoros, la elección de estos por parte de Fernán-Gómez, es muy acertada.

### 5.4.4. La ambientación como recurso: del decorado teatral a la ambientación de la Nouvelle Vague

En la época en la que el Fernando Fernán-Gómez comienza su carrera como director, el decorado como tal, pasó de ser un símbolo de moda a caer en desuso; el motivo era evidente: el neorrealismo italiano y la importancia del rodaje en espacios reales, interiores y exteriores, hacía parecer anticuadas todo tipo de maquetas, telas pintadas, fotografías ampliadas y perspectivas dibujadas.

El culto de la Nouvelle Vague y su inclinación a rodar en decorados naturales, así como el esfuerzo económico que suponía hacerlo en lugares recreados, hizo que este apartado no tuviese gran importancia en el cine de Fernán-Gómez, ni en el resto de sus coetáneos[57].

Esto, no quiere decir que el director no ambientara sus películas y que no hiciese uso de la creación de decorados y de mundos que él mismo asumía como ostensiblemente falsos como por ejemplo *La venganza de Don Mendo* o *Solo para hombres*, tal y como hiciera Fellini en su cine.

El decorado en Fernán-Gómez, evoluciona a la par que la dirección artística en el mundo del cine; en sus primeras películas podemos ver un decorado interesado especialmente por el realismo que de manera exagerada, embellecía las viviendas de los personajes, aunque estos fuesen pobres, como en el caso del *La vida por delante, La vida alrededor*, *El mundo sigue* o *El extraño viaje.*

El paso del blanco y negro al color, no supuso un gran cambio en su forma de decorar, ya que en la época en la que rodaba en blanco y negro, utilizaba los mismos decorados con distintos matices para obtener una mayor luminosidad; el color fue por tanto una nueva aportación que simplemente había que controlar; por lo que para evitar efectos indeseables, el director solicitaba decorados en tonos discretos, para poder destacar colores de vestuario o atrezzo necesario para el correcto desarrollo de la trama.

En este apartado cabe destacar la figura de Eduardo Torre de la Fuente, que trabajó a las órdenes del director[58] en toda su filmografía de los años 50; *Manicomio, El mensaje, El malvado Carabel, La vida por delante* y *La vida alrededor* y posteriormente en *Como casarse en siete días.*

El buen hacer de estos directores artísticos, ayudaron al director a crear una serie de juegos de tiros de cámara para crear falsas perspectivas o perspectivas forzadas, destinadas a sugerir una profundidad inmensa a partir de platós de profundidad media; y así lo utiliza en películas como *Manicomio, La vida por delante* o *El mundo sigue* entre otras.

Estos decorados a su vez, ayudaban a traducir el mundo interior de cada personaje mediante detalles expresivos que exteriorizan su personalidad y plantean a su vez el clima de cada una de sus películas. Así, Fernán-Gómez utiliza decorados claustrofóbicos y estrechos en películas como *Manicomio, El malvado Carabel, La vida por delante, La vida alrededor, El mundo sigue,* o *El extraño viaje,* para acentuar el mundo opresor que por diversos motivos tienen sus personajes por problemas económicos, situaciones familiares difíciles, o encontrarse acorralados en algún momento de sus vidas[59].

Entre los constructores de esos decorados[60], debemos destacar las figuras de Tomás Fernández que se encargó de los decorados de *Manicomio* y *El extraño viaje*; Francisco Prósper, por su reiteración en películas como *El mensaje, El malvado Carabel* y *La vida alrededor* y la figura de Augusto Lega, que trabajó en *Sólo para hombres* bajo la supervisión de Santiago Ontañon como ambientador; en *El mundo sigue* junto a Félix Michelena, con ambientación de Manuel Mampaso y más tarde repitiendo con Michelena de nuevo en *Los palomos* y *Ninette y un señor de Murcia.*

*La ambientación y el entorno social como parte del decorado*

La ambientación es quizás la parte fundamental de la puesta en escena en el cine de Fernán-Gómez y en alguna medida alguna es el continente de lo que ocurre en el film. Los escenarios elegidos (artificiales o naturales) en la mayoría de sus películas buscan la verosimilitud extrema, intentando reproducir por todos los medios una realidad natural[61].

Sus espacios asumen todo el papel dramático y narrativo, haciendo incluso que determinados componentes individualizados dentro del mismo escenario puedan ser por si solos portadores de una función narrativa[62].

En toda la filmografía del director vemos la importancia de una estética realista y cotidiana al entorno que rodea a los personajes. Objetos habituales que en todo momento pasan desapercibidos para el espectador, crean un mundo alrededor de los personajes envolviéndolos con gran naturalidad en dos escenarios principales: la ciudad y el pueblo.

Con respecto a las ciudades, debemos considerar que Fernán-Gómez recurre a las ciudades de su época, adaptandose a la evolución y los cambios que sufren estas a través de los años. El autor, no crea espacios que no concuerden con su tiempo (si exceptuamos eso si, *Solo para hombres)*.

Sería por tanto interesante mecionar a José María Latorre cuando dice acerca de las obras de Fernán-Gómez:

> "*Los principales factores que separan una de las otras, estriban en el carácter de sus invenciones: las películas urbanas juegan con desigual fortuna (o intentan jugar) la integración del documento en la ficción, entre el testimonio y la interpretación "artística" de la realidad (mediatizada por la tradición humorística del país); la película del pueblo cerrado reúnen ambos en un solo cuerpo narrativo por el camino condicionado del esperpento, del humor negro, del exceso (inclinación primera de Fernán-Gómez). En la comedia urbana domina la visión sentimental*

*y el acercamiento paternalista a los personajes, sacrificando profundidad en el tratamiento y el análisis de sus condiciones de vida, de su entorno y sus presiones".*[63]

Es por tanto que la diferencia la podemos ver por ejemplo entre el optimismo de *La vida por delante* y *La vida Alrededor* con el pesimismo de *El extraño viaje* o *El viaje a ninguna parte.* Y es en películas como *Manicomio* donde quizás este tipo de decorados realistas[64], resultan más bien expresionistas[65]. Al igual que los personajes a veces se inadecuan para realzar la acción dramática, el espacio o entorno es a veces distorsionable para causar el mismo efecto. En este caso, el típico hospital de paredes blancas pasa a ser un caserón antiguo que está decorado con cuadros de extraña iconografía, una cabeza con cuernos, un gran escritorio con el ya utilizado teléfono negro y un sofá y unas cortinas a rayas.

Según vaya avanzando la película y el personaje principal se pasee paseando por todo el Manicomio podremos ver salas de consulta con diversos utensilios médicos[66], ventanas de formas sin definir, lugares que crean diversas e insólitas formas (como cuando Juana baja por las escaleras)[67], un salón con grandes sillones antiguos, enormes lámparas de araña, un gran reloj de cuerda y una antigua vajilla que acompaña a unos candelabros sobre la mesa.

Sin embargo, si observamos *El Mensaje,* donde Fernán-Gómez se enfrentó por primera vez en solitario a la dirección de una película, y tiene que ambientar esta vez la Guerra de Independencia Española, apoyándose en la historia de las guerrillas que se echaban al monte para combatir a las numerósas tropas napoleónicas, Fernán-Gómez encuentra la solución perfecta para el problema de la ambientación[68] eligiendo como lugares de rodaje escenarios naturales. Así pues escoge Madrid, y más concretamente, Mataelpino, Becerril de la Sierra, Manzanares el Real, Torredolones, Colmenar Viejo y la Casa de Campo[69].

Los pocos interiores que hallamos en la película fueron filmados en Madrid en los estudios Sevilla Films y los decorados estuvieron supervisados en su mayoría por

Eduardo Torre de la Fuente y su constructor Francisco Prósper. En general, tenemos que hablar en su mayoría de espacios neutros que solo en ciertos momentos, como cuando los guerrilleros están acorralados por los franceses, se vuelven opresivos.

En *El malvado Carabel, La vida por delante, La vida alrededor* y *El mundo sigue,* veremos el Madrid de los años 50 de nuevo. Un Madrid totalmente urbanizado en el que abundan los cines, las tiendas, sitios de recreo, jardines poblados por gente que pasea… y un Madrid más arrinconado, que se está urbanizando y en el que de momento se encuentran las clases más desfavorecidas.

En las cuatro películas los espacios en los que habitan los personajes principales son opresivos[70], pequeños[71] y carecen prácticamente de comodidades, como podemos ver sobre todo en *El Malvado Carabel*, donde claramente se aprecia una carencia de muebles, cuadros[72] y diversos objetos con respecto a la casa de Antonio y Josefina[73].

Fernán-Gómez, no deja de ser un mero observador de la situación que España atravesaba en esos momentos, en los que a partir de 1950 comenzará un periodo de estabilización económica que durará hasta 1962. A comienzos de la década de la guerra fría se produce un cambio en la política internacional de Estados Unidos que pasará a apoyar a España sin ningún tipo de reserva en  comercio exterior. Esto se reflejará rápidamente en la entrada en la Organización de Naciones Unidas (O.N.U.), en la vuelta de los embajadores a España, en la consolidación del franquismo como un sistema válido frente al comunismo y tendrá como contrapartida la cesión de las bases militares al Ejercito Americano y en la entrada del capital americano en España sin ningún tipo de gravación fiscal. Todo esto producirá un cambio en la correlación de fuerzas dentro de la oligarquía a favor del capitalismo monopolista dependiente y en menor grado del capitalismo independiente. Resultado de todo esto será una etapa española que comienza, reflejo de una industrialización de España a costa de una urbanización salvaje, de una desruralización a un costo social brutal, de una emigración forzosa y una concentración de capital en manos de extranjeros y testaferros españoles. Todo ello compatible con un

sistema de extracción y acumulación acelerado de plusvalía en lo que al proletariado y burguesía autóctona se refiere.

Este cambio, lo podemos ver en la película *Manicomio,* cuando Carlos, montado en su coche se dirige al centro psiquiátrico. Durante el recorrido vemos que vive en el centro de la ciudad, pues está todo construido. El Madrid que se nos presenta es una ciudad muy urbanizada que se está extendiendo a pasos agigantados. Grandes masas de gente en todas direcciones se mueven por los locales comerciales[74]. A lo largo del paseo vemos como afloran bocas de metro, autobuses, tranvías y gran cantidad de tráfico, aunque también podemos observar algún que otro carro.

Mediante una serie de panorámicas, y de forma casi inapreciable nos muestra como a las afueras todavía no se ha urbanizado del todo y vemos obreros que construyen grandes edificaciones.

En la década de los sesenta, el director realizará *Solo para hombres*, una película ambientada a finales del siglo XIX, exactamente en el año 1895; la única película que el director extrae de la cotidianeidad que se vive en Madrid para ambientarla en otra época, eso si extrayendo y cariturizando en cierto modo los problemas que tenía el Madrid de los 60.

*La venganza de don Mendo* por su parte, es quizás otra de las excepciones de la naturalidad de los escenarios de Fernán-Gómez. El intento de recrear una escena teatral en todos los aspectos se aleja de vez en cuando con la inclusión de escenarios naturales que se funden con la realidad del teatro. Nada tienen que ver estos escenarios naturales como los de *El extraño viaje, Bruja, más que bruja!, El viaje a ninguna parte* o *El Lázaro de Tormes* .

En el resto de su filmografía, podemos ver la evolución de una sociedad y en general de la ciudad según la época en la que se rueda; así podremos ver el mobiliario, atrezzo y en general la vida de los sesenta en Madrid en películas como *Los palomos* y

*Mayores con reparos;* en el París de esta época en *Ninette y un señor de Murcia;* la de los setenta en *Crimen imperfecto, Yo la vi primero, La querida* o *Cinco tenedores*[75].

En los ochenta, pasará lo mismo con *Mambrú se fue a la guerra* o *El mar y el tiempo.* En esta década sobre todo tenemos que destacar la labor del director en *El viaje a ninguna parte,* ya que la película está ambientada en la posguerra española, a pesar de que el propio autor niega la premeditación[76].

> *"Sí,* (contestando a la afirmación de Jesús Angulo y Francisco Llinás); *El viaje a ninguna parte, está ambientada en una época particularmente represiva, en la posguerra), pero es lo que menos importancia tiene para mí, y la prueba es que ahora mismo no recuerdo de una manera concreta porqué la ambienté en esta época, concretamente en los años cincuenta y tantos. Fue por una necesidades argumentales que ahora no recuerdo bien, pero lo mismo ocurría en los años setenta, lo mismo habría sucedido en la Segunda República, lo mismo durante la dictadura del general Primo de Rivera y, por unos documentales que vi en la televisión mientras estaba escribiendo, seguía sucediendo igual en tiempos recientes, seguía habiendo compañías de actores que se seguían desenvolviendo de la misma manera y que, en cuanto a las relaciones amorosas, prescindían de toda necesidad de inscripción en los registros de las parroquias o de los juzgados*[77]*".*

En *El viaje a ninguna parte,* Fernán-Gómez hace referencia a lugares reales como "El Café Gijón" y a los cabarets de Casablanca, Pasapoga y Villa Rosa, así como a festivales y premios como el "Premio del Circulo Cinematográfico[78]", o el "Festival de Mar de Plata" y el "Festival de Venecia[79]". Además, los cómicos del *El viaje a ninguna parte* trabajan en una serie de pequeños pueblos de La Mancha[80]; Alcorque, Cabezales, Horcajo, Navahonda, Navaseca, Peñote, Tinajero, Poblacho, Pozochico, San Antón, San Mateo y Trescuevas.

A estas referencias, es interesante destacar la labor del atrezzista en el plató, que vela por la presencia en el rodaje, y con el aspecto deseado (nuevo o usado) de todos

los materiales necesarios para la acción y para completar el decorado con una serie de objetos que deben manipular, tocar o simplemente mirar los actores. La variedad de esos objetos es inmensa: desde un cigarrillo a comida y bebida requerida para la acción; platos, vasos, vajillas, cartas, mecheros, mesas, sillas, dinero, documentación…

En *El viaje a ninguna parte* el papel de este se ve perfectamente con una serie de primeros planos bastante cortos de unos libretos, una mano que tira de una cadenilla, de una bombilla que pende de un cable trenzado que se enciende en medio de la oscuridad; un plano medio de unas manos que sostienen una jarra con la que se vierte agua en una especie de lavabo o una habitación en la fonda de Cabezales en la cual, al encenderse la luz, vemos una cama, una silla, una mesilla, un pequeño ventanuco y un orinal. La pared pintada ya hace tiempo tiene como decoración unas manchas azules y en ella hay una percha con la ropa de ambos, que si bien pueden parecer aleatorios y espontáneos, son en realidad un recuerdo del propio director como podemos leer en su autobiografía *El tiempo amarillo*[81]:

> *"Primer recuerdo*
>
> *Una bombilla cuelga de su cable trenzado en el centro de la habitación. Habitaciones pequeñas de pensiones o de casas de huéspedes. Habitaciones con una ventana que daba a un patio o a una galería. O sin ventana. Pero con una luz amarillenta que cuelga del techo. No hay adorno, un cuadro, un papel pintado, un friso, un zócalo de otro color; de otro color que no sea blanco (en realidad, gris blancuzco), con el tono amarillento que a partir de las ocho de la tarde le da a la luz de la bombilla que pende del cable trenzado. Suelos de baldosín. Paredes de yeso. Paredes pintadas hace tiempo, sin reparar, una cama, una mesilla de noche, pocas veces un armario, una silla;…un lavabo de madera o de metal con su jarro, su cubo y su palangana. Esto jarros, estos cubos, estas palanganas, las paredes blanqueadas, sin decorar, sin cuadros, la bombilla en el centro de la habitación, el orinal debajo de la cama o en la mesilla, son el decorado de mi primera infancia".*

Por último, en la década de los noventa, el director retratará la ciudad de Madrid en sus tres películas: *Fuera de juego*, *Siete mil días juntos* y *Pesadilla para un rico*.

Especial atención hay que dedicar a esta última, ya que para el director fue dificultosa la elección de las localizaciones[82]:

> *"Fue un rodaje de los más desagradables que he tenido precisamente por los constantes retrasos que había, por las imprevisiones. Pero el origen de todo esto estaba, más que el plan de trabajo no fuera el adecuado, en que la película se hizo sin localizar de una manera concreta. Era una película que daba la impresión de que ocurría en un chalet y en varios puntos más, y en realidad, cuando ya empezaba la película conté todas las localizaciones, eran cincuenta y tantas. Y de esas cincuenta y tantas, cuando empezamos la película debíamos tener localizadas como cuatro*[83]*. Esta fue principalmente la causa de todo el desorden que tuvo el rodaje de esta película que hubo que ir localizando sobre la marcha, y que muchas de las localizaciones que nos parecían bien luego no se podían utilizar por motivos económicos o de otra índole. Esto fue lo que dificultó muchísimo el rodaje. Y llegó incluso a crearse –y es en la única película de las que he dirigido – un ambiente un tanto desagradable en el equipo. Porque, claro, de esta falta de preparación en las localizaciones surgían luego muchos más imprevistos de los normales. Aparte de otras cosas; ya el primer día de rodaje no se pudo rodar lo que estaba previsto porque se necesitaba un permiso de la Guardia Civil y a nadie se le había ocurrido solicitarlo*[84]*".*

*Caracterización y atrezzo: la importancia de los figurines y vestuario*

Durante el proceso de creación de la película, el director, ha contado también con el trabajo de personajes que venían casi todos del teatro; figurinistas, sastras, maquilladores, peluqueros…

El trabajo de estos y la visión realista del director en cada una de sus historias (exceptuando algunas), nos marcan las modas presentes durante las décadas en las

que el director trabaja[85]. Al igual que los componentes del escenario, el vestuario y la caracterización (incluimos maquillaje dentro de este apartado) ocupan uno de los lugares más importantes en la puesta en escena.

Estos elementos son los que se encargan de definir la edad del personaje, clase social, raza o nacionalidad e incluso para caracterizar sus actitudes, cumpliendo así una función específica como elemento articulador.

A pesar de que el maquillaje tambien puede definir tipológicamente a un personaje, Fernán-Gómez no lo usa a modo caracterizador dando un efecto específico de desnudez, naturalidad y realismo a todos sus personajes, es un tipo de maquillaje neutro que solo cumple el papel de naturalizar los rostros bajos los focos. Si se da una caracterización con el maquillaje, es solamente para provocar un determinado efecto cómico o dramático en la percepción del espectador, marcando cierta actitud o estados de ánimo de los personajes.

En primer lugar hay que tener en cuenta el tipo de película a la que nos referimos para ver si el vestuario está acorde con la época. Es por esto que he decidio reunir las películas según la época en la que se desarrollan y hacer apartados cuando sea oportuno por algún motivo especial. Así, durante la década de los años 50, podemos ver el tipo de peinados, vestidos y trajes que se utilizaban en la calle[86] o incluso en las diferentes profesiones, como los médicos[87] de *Manicomio*[88] o los jueces y abogados de *La vida por delante* y *La vida alrededor,* sin olvidar las profesiones que desempeña el protagonista de estas para ganar algo de dinero[89] o el desfile de alta costura para señoras que se nos muestra en *El malvado Carabel* o los mismo atuendos de maleante usados por Amaro para poder robar la caja fuerte que en definitiva son un fiel reflejo del cómic de la época[90].

Algunas de estas películas, como por ejemplo, *La vida por delante* contó con personal específico con creaciones originales para Analía Gadé; en este caso Pedro Rodríguez y Rosa Tudor, fueron los encargados de crear el estilo de Josefina. En el caso de la película *El mensaje,* Fernán-Gómez se encontró con el difícil problema de las películas históricas, que en general, eran bastante difíciles de encontrar y normalmente

había que crear figurines específicos para la misma. En el vestuario masculino debemos destacar las diversas modas de la época, pudiendo ver entre otros detalles cuellos duros, chalecos, manguitos y leontinas, así como los peinados correspondientes en los que hay que destacar patillas y perillas.

En la década de los sesenta, la presencia de sastres, figurinistas, maquilladores y peluqueros se hizo más presente, y un claro ejemplo de esto es *Solo para hombres*; ambientada a finales del siglo XIX, el director tuvo que afrontar todo un nuevo mundo de figurines, y para esto recurrió a Vargas Ochagavia. En su siguiente película *La venganza de Don Mendo,* el trabajo se complicó un poco más, por el carácter teatral del filme; el director en este caso contó con el trabajo de Mercedes Guillén y Mercedes Paredes como peluqueras, para los diferente peinados y creación de pelucas con las que se evitaron problemas de raccord en determinadas imágenes; de Rafael Richart como figurinista y de Adolfo Ponte como maquillador y Félix Masó como ayudante de este.

El vestuario de *El mundo sigue,* no suponía en principio problema alguno, ya que estaba ambientada en el Madrid los años sesenta en un barrio obrero, pero había un personaje que pasaba a un estatus mejor, Luisa. El director necesitaba que destacara sobre el resto en un momento determinado de la película, así que después del trabajo realizado en *Solo para hombres,* el director no dudó en volver a llamar a Vargas Ochagavía para el vestuario de Gemma Cuervo, actriz que la interpretaba.

Tras esta película vendrían *El extraño viaje* y *Los palomos;* una ambientada en un entorno rural de los años sesenta y de nuevo en el Madrid de la misma década. En el caso de *El extraño viaje,* tenemos que destacar el oscuro y clasista vestuario de Ignacia Vidal[91] por su condición social en el pueblo y el de Angelines[92], que gracias a su trabajo en la mercería conoce las últimas tendencias de moda que llegan al pueblo, a pesar de que no puede permitírselas.

*Ninette y un señor de Murcia* están también ambientadas en la sociedad de la década de los sesenta, y así lo podemos ver en el vestuario de Andrés[93] y Armando[94],

incluso en el resto de personajes pero en el caso de Ninette[95], el director contó con el trabajo de Griff, para denotar el carácter europeo del vestuario de esta.

Por último en *Mayores con reparos*, veremos a ver la moda de la España de los sesenta, aunque en esta ocasión, el de la noche madrileña; los trajes de caballeros, la moda femenina de las acompañantes de las salas de fiestas, el vestuario de los camareros y maîtres. Para el vestuario de Analía Gadé, el director contó en esta ocasión con la colaboración de Herrera y Ollero.

En la década de los setenta, el director se deja llevar de nuevo por la moda del momento para caracterizar a sus personajes, y así lo podemos ver en *Cómo casarse en siete días, Yo la vi primero, La querida*[96] o *Cinco tenedores.* Incluso en *Crimen imperfecto* ocurre esto con los personajes secundarios, pero no con los principales, que continuamente se están disfrazando; la historia ambientada en un cómic de Mortadelo y Filemón, contó con el trabajo de Amalia Sánchez, que mantuvo las caracterizaciones típicas de sus historias para el desarrollo del filme.

Para los vestuarios especiales de ¡*Bruja, más que bruja!* y *Mi hija Hildegart,* el director contó con Javier Artiñano, en esta ocasión sería el encargado de recrear el vestuario de la sociedad rural de un pueblo y de la España de los años 30.

En la década de los ochenta y principios de los noventa, Fernán-Gómez confió todo su trabajo de vestuario a Julio Esteban, que también sería su decorador en las mismas películas: *Mambrú se fue a la guerra, El viaje a ninguna parte, El mar y el tiempo, Fuera de juego y Siete mil días juntos*[97]. Hay que hacer especial mención al trabajo realizado en *El viaje a ninguna parte,* por la gran ambientación y el cuidado vestuario de los intérpretes durante su camino por los pueblos y durante las representaciones en ellos.

En *Pesadilla para un rico*, el director volvió a contar con Javier Artiñano para el vestuario de los personajes, además del maquillaje de Ángel Luis de Diego y el trabajo de peluquería de Consuelo Zahonero.

Su última película, *El Lázaro de Tormes,* a pesar de estar ambientada en el siglo XVI, podrían ser perfectamente arquetipos de la sociedad de clase media del momento. En cuanto a vestuario y caracterización hay que reseñar la importancia en esta película de la correcta ambientación, pues en España y en general en todo el mundo el vestir dependía mucho de las posibilidades económicas; sin embargo en España la apariencia preocupó mucho y se dedicaba gran atención a la indumentaria. Salvo ciertas modas pasajeras, los españoles de los siglos XVI preferían el color negro para su vestuario. Tal vez porque se acentuaba la seriedad que se requería en este periodo de penurias. Básicamente la indumentaria masculina constaba de jubón[98], calzas[99] y sayo[100]. Los zapatos eran de piel y entre las clases populares estaba difundido el uso de alpargatas.

En cuanto al vestuario femenino, las diferencias entre la clase humilde, las damas y las prostitutas eran muy grandes, siendo el elemento más llamativo el guardainfante[101]. Los peinados que se impusieron en las mujeres, eran la media melena rizada y muy abultada. Sin embargo en el hombre se llevó el pelo corto y la barba poblada quedaba reducida a perilla.

Por otra parte los adornos femeninos encontraron en las cabezas femeninas un campo muy fértil. Las mujeres se colocaron todo tipo de cintas, plumas y colgantes. Los sombreros, como un aditamento más del peinado, fueron muy corrientes entre las clases adineradas. Mientras las viudas se cubrían la cabeza con tocas de aspecto monjil.

Los protagonistas, fueron Javier Artiñano en el apartado de figurines, Juan Pedro Hernández en el de maquillaje y Esther Martín en el de peluquería[102]. El trabajo realizado por estos, obteniendo las nominaciones a Mejor maquillaje y peluquería y el premio Goya al Mejor diseño de Vestuario.

Así pues, si al principio de su filmografía vemos que Fernán-Gómez va cambiando de figurinistas, quizás obligado por las productoras de las películas, podemos ver que cuando tiene oportunidad cuenta con personas de su confianza como es el caso de Vargas Ochagavía, Javier Artiñano y Julio Esteban.

### 5.4.5. La autodirección y la elección personal de los actores

Para un actor, el papel de un director puede ser insignificante o fundamental, pero los actores que trabajan con Fernando Fernán-Gómez son el resultado de una cuidadosa elección y a pesar de que esa elección viene a veces impuesta por imperativos de financiación, el director es conocedor que esto puede condicionar el resultado final del film, por el simple hecho de que no funcione en relación con el resto de los elementos que interfieren en la puesta en escena.

Así, Fernán-Gómez, se convierte a su vez en un director de reparto, interesándose solamente en el actor en función del guión y de su presupuesto y organizará su distribución, ya sea con actores conocidos o totalmente desconocidos. Ante todo hemos de destacar que el propio director es intérprete en sus películas y que en su gran mayoría es el personaje protagonista. A pesar de que en un principio esto podría entramar cierta dificultad, para éste no supone ningún problema esta dualidad.

> *"Nunca me lo he planteado como problema y no he encontrado en ello ninguna dificultad. Lo que sí puede es observarse desde fuera, supongo. Y es que yo en las películas que estoy, no digamos dirigido por mí, sino no dirigido, es peor que en las que estoy simplemente como actor. Esto quizá se pueda observar desde fuera. Pero, desde dentro, no noto ningún inconveniente. Cuando trabajo en mis películas, no como director; me imagino en una determinada manera cómo voy a actuar. A veces el director me hace una corrección o me insinúa algún nuevo camino, a veces no dice nada. En las películas que hago como director y actor me limito a esta primera etapa, me imagino cómo voy a interpretar mi papel y lo interpreto sabiendo que no va a haber nadie, de momento, que me diga nada."*[103]

El director trabajó como actor en las siguientes películas de su filmografía:

En *Manicomio*, interpretó a Carlos, el personaje principal novio de Amanda; en *El mensaje* volvió a ser el protagonista como un guerrillero de las guerras napoleónicas

llamado Antonio. Amaro Carabel será el siguiente personaje que interprete en su tercera película*, El malvado Carabel.* De igual modo dará vida al abogado llamado Antonio que busca desesperadamente un trabajo para poder vivir dignamente en una España ambientada en los años 50 en la saga de *La vida por delante y La vida alrededor.*

Ya en *Solo para hombres* pasará a actor secundario, en este caso será Pablo Meléndez novio de la protagonista (Analía Gadé en el papel de Florita). La dirección de *La venganza de Don Mendo* vino a partir del ofrecimiento como actor principal interpretando a Don Mendo Salazar, marqués de Cabra; en *El mundo sigue,* será también el personaje principal llamado Faustino; en *Ninette y un señor de Murcia,* interpretará como actor principal al personaje de Andrés Martínez; en *Mayores con reparos* representa a los tres personajes de las diferentes historias que se cuentan llamados Fernando, Miguel y Manolo; en *Crimen imperfecto* interpretará al detective Salomón; en el film *Yo la vi primero* seguirá dejando el papel protagonista para actuar como un médico de los que atienden a Ricardito, y en *La querida* será a Eduardo, amante de Manuela (interpretada por Rocío Jurado)

Justino es el nombre del personaje que interpreta Fernán – Gómez en *Bruja, más que bruja,* el autoritario cacique de un pueblo que se casa con la novia de su sobrino. Tendrán que pasar diez años (desde 1976 hasta 1986) para que vuelva de nuevo a recrear un personaje en dos de sus películas más importantes como director, *Mambrú se fue a la guerra* (en las que interpreta a un "hombre oculto" llamado Emiliano) y en *El viaje a ninguna parte,* encarna a Arturo (uno de los últimos cómicos de la legua). Una vez más, esta vez en 1989, será el personaje principal de Eusebio en *El mar y el tiempo*.

En *Fuera de juego* hará de Don Aníbal y para *Pesadilla para un rico*, se reservó un papel bastante escaso como presidente de una gran sucursal bancaria. Por último, en su última película, *Lázaro de Tormes,* iba a ser el amo ciego del lazarillo que después interpretara Francisco Rabal.

Heredero del cine europeo, no podemos pasar por alto que Fernando Fernán-Gómez, en cuanto a la selección de sus actores en sus primeras películas, tiene influencias del cine neorrealista italiano con actores sacados de la calle y confiaba en sus tics colocando en igualdad de condiciones en el plató a profesionales y amateurs que solo interesaban por las expresiones de su rostro, esto lo podemos ver sobre todo en *El mensaje, La vida por delante, La vida alrededor, El mundo sigue* o *El extraño viaje.* En su mayoría son figurantes contratados sobre el terreno.

Influenciado también por la Nouvelle Vague, Fernán-Gómez daría a conocer a jóvenes actores, destinados a tener éxito. La interpretación de estos noveles quebró el modelo español de interpretación y dicción que estaba en cierto modo perpetuado por los actores anteriores a los años 50 y marcaron una tendencia mayor al realismo.

Pasando a los actores que han colaborado con él, debemos destacar que en casos como *Manicomio* por ejemplo, Fernán-Gómez contó con la colaboración de amigos suyos[104] del Café Gijón como pudieron ser Camilo José Cela, Alfredo Marquerie, etc.[105], que ya no volverían a trabajar con él, o *El Extraño Viaje* en el que contó con la colaboración de Jesús Franco, que jamás volvería a actuar en ninguna otra película, José Isbert (el testigo tartamudo de *La vida por delante*), Fernando Rey (Don Alberto en *Los Palomos*), a José Soriano, que interpretaría a su hermano Jesús en *El Mar y el tiempo*, o los inimitables Francisco Rabal (el ciego) y Rafael Álvarez "El Brujo" (Lázaro), en *Lázaro de Tormes.* Pero, no nos referimos a estos, que si bien tienen una gran importancia no se repiten en su filmografía. Si hacemos un estudio más exhaustivo en su trabajo como director vemos que Fernán-Gómez confía de una manera bastante evidente en sus actores, estableciendo una relación de amistad

Profundizando en estas relaciones y haciendo un repaso por el reparto de las películas podemos hacer un listado de actores que trabajan con Fernando Fernán-Gómez, y es que otros realizadores posiblemente son más exactos con las técnicas de la cámara, los efectos de la luz y recursos cinematográficos, pero en su caso, el director, concede

la mayor importancia a sus relaciones con los actores durante el trabajo, contando su historia a través de los personajes a los que dan vida.

En el teatro, el director puede ensayar constantemente y los actores modelar escrupulosamente su actuación con sus indicaciones, pero una vez que se estrena la obra, estos quedan fuera de la tutela del director y son enteramente responsables de lo que ocurre desde que se alza el telón hasta que cae. En el cine Fernán-Gómez es consciente que estos nunca escapan al control de su dirección. Con esto, no nos referimos a que no hagan un movimiento que no se les haya indicado; perderían la vitalidad y su realidad como actores. Lo cierto es que el director debe repasar toda imagen que se proyecte en la pantalla; no puede olvidar el menor detalle, aunque sea un parpadeo. En su mano está hacer y deshacer la escena hasta obtener el resultado tal y como él lo visualiza o imagina.

Podemos afirmar, que no hay dos directores que trabajen de la misma forma, incluso que ningún director sigue el mismo método dos veces, pero lo que si hacen es apoyarse en el trabajo actoral.

Un director como Fernando Fernán-Gómez, que se hizo una reputación por la huella personal de su obra, y que adaptaba a su estilo escenas e historias para obtener buenos resultados, descubrió que un tema sin interés interpretado por actores de su confianza, podía hacerle obtener una brillante demostración de técnica cinematográfica y obtener una obra notable; algo bastante difícil. Fernán-Gómez, no solo utilizaba sus conocimientos del oficio, sino también el conocimiento de ciertos actores y actrices que le permitían resolver determinados problemas que se le planteaban mientras dirigía.

Entre todos ellos debemos destacar varios actores que se repiten una y otra vez a lo largo de las décadas en las que transcurrieron sus labores como director.

El actor que más ha trabajado con él, es **Manuel Alexandre**, que lo ha hecho en un total de once ocasiones. La primera vez que participó con el director fue en *Manicomio.* Tras esta película lo hizo en *El mensaje*, *El malvado Carabel, La vida por delante, Sólo*

*para hombres, Los Palomos, Mayores con reparos, El mar y el tiempo, Fuera de juego, Pesadilla para un rico* y *El Lázaro de Tormes.*

Le sigue con ocho apariciones **Enrique Soto**, en *Sólo para hombres, La venganza de Don Mendo, El mundo sigue, El extraño viaje, Los palomos, Mayores con reparos, !Bruja, más que bruja!* y *Mi hija Hildegart.*

**Agustín González** empezó a trabajar con él como actor secundario en *La vida por delante.* Unos años después, encarnaría al enamoradizo Andrés en *El mundo sigue.* Pasarían dieciséis años hasta que Fernán-Gómez contara con él de nuevo, esta vez para encarnar a Agustín en *Cinco tenedores,* y a partir de ahí volvería a retomar su trabajo en *Mambrú se fue a la guerra,* en la que interpretaba a Hilario; *El viaje a ninguna parte* en la que se convertiría en Zacarías, un adinerado pueblerino con afán de triunfar en Madrid como productor de revista. Ya en los noventa, interpretará el papel de Luis, en *Siete mil días juntos*, un bedel de la Escuela de Anatomía de Madrid con inclinaciones necrófilas, y finalmente interpretará a Machuca, compañero de vinos de Lázaro en la *El Lázaro de Tormes.*

Por su parte **Cayetano Torregrosa**, será también un recurrente de su cine, e interpretará pequeños papeles en *Manicomio, La vida alrededor, El mundo sigue, El extraño viaje* y *Los Palomos.* En sus dos últimas intervenciones ya tendrá una mayor presencia; en *Ninette y un señor de Murcia* interpreta a uno de los exiliados en París y en *Mayores con reparos* a Don Fidel.

Por último, **Xan Das Bolas**, trabajó con Fernán-Gómez en *El malvado Carabel,* interpretando a uno de los bedeles de la oficina; en *La vida por delante* como el "atropellado" conductor de la camioneta que tiene un accidente con Josefina; en *La vida alrededor* como *"El Asunción"*, uno de los malhechores a los que tendrá que defender Antonio, y por último en papeles más pequeños en *La venganza de Don Mendo, El extraño viaje, Los Palomos* y *Mi hija Hildegart.*

Los actores **Joaquín Roa** y **Santiago Ontañón** les siguen en intervenciones a las órdenes de Fernán-Gómez. Lo hicieron en seis ocasiones.

**Joaquín Roa**, iniciará su andadura junto a Fernán-Gómez como Cardoso en *El malvado Carabel;* más tarde como parte del elenco de actores de *La vida alrededor;* interpretará a Don José Sandoval en *Solo para hombres;* a *Don Nuño* en *La venganza de Don Mendo;* también será secundario en *El extraño viaje,* y por último será el cura de *Yo la vi primero*[106].

**Santiago Ontañón** por su parte, trabajaría realmente en siete ocasiones con el director. Como actor, en *La vida por delante, La vida alrededor, Solo para hombres,* como invitado ebrio en *Crimen imperfecto,* en *Mi hija Hildegart* y como uno de los monteros de *Cinco tenedores.* Pero Joaquín Roa, también explotaría su faceta de pintor-decorador en la filmografía de Fernán-Gómez, y así lo demostraría en *Sólo para hombres* y *Mayores con reparos*.

Les siguen de cerca los actores **Antonio Queipo** y **Tony Valento** con cinco apariciones cada uno en la extensa filmografía del director. Por su parte, Queipo trabajaría en *El mensaje, La vida por delante, La vida alrededor* (en la que interpretaría al fiscal)*, Sólo para hombres* (interpretaría a Don Cosme) y *La venganza de Don Mendo*, película en la que interpretó al Obispo.

Por su parte, **Tony Valento**, sería Gálvez en *La querida,* Eduardo en *Cinco tenedores,* el viajante de *Mambrú se fue a la guerra,* López en *Siete mil días juntos,* y Cleón en *Pesadilla para un rico.*

Para finalizar, destacar a **Erasmo Pascual***,* otro de los actores que más trabajaron con Fernán-Gómez; en un total de cuatro ocasiones[107] en las siguientes películas: *La vida por delante* (en la que interpreta al doctor), *La vida alrededor, Solo para hombres* (interpretando a Justo Hernández) y *Yo la vi primero* (el comisario).

Sus amigos **Pedro Beltrán, Álvaro de Luna, Gabino Diego, José Luis López Vázquez y José Sacristán**, junto a otros actores como **Alfonso del Real, Ángel Cabeza, Carlos Díaz de Mendoza, José Luis Barceló, José María Lado, José Sacristán, Juan Cazalilla, Julio Goróstegui, Julio San Juan, Manuel Soriano, Rafael Alcántara, Rafael Calvo Revilla, Rafael L. Somoza, Ricardo Merino**, colaboraron con él, en un total de tres ocasiones.

Al igual que con los actores, Fernán-Gómez, tiene predilección por algunas de estas actrices, y también contará con ellas en más de una ocasión a lo largo de su filmografía.

Con la actriz con la que más ha trabajado (un total de siete veces) es con **María Luisa Ponte**. La primera vez que actuó para Fernán-Gómez fue en *La Vida por Delante* como la mujer de Piñeiro y posteriormente en *La Vida Alrededor* interpretando el mismo papel.

Volvería a trabajar con él, en 1961 en *La Venganza de Don Mendo* como Doña Ramírez (el ama de Magdalena, interpretada por Paloma Valdés).

En 1963 sería La Alpujarreña en *El Mundo Sigue,* y un año más tarde, en el 64 interpretaría a la mercera que quiere recuperar su corsé a cualquier precio en *El Extraño Viaje.*

Tardaría veintitrés años en volver a trabajar a las órdenes del director cuando este realice *Mambrú se fue a la guerra* en el que interpreta a Doña Ramona, y ese mismo año también intervendrá en *El Viaje a Ninguna parte*, en el que quizás sea su mejor trabajo junto a Fernando Fernán-Gómez, el papel de Doña Julia, una de las comediantes de la legua[108].

Con un total de cinco colaboraciones encontramos a **Rafaela Aparicio** y a **Tina Sainz**.

**Rafaela Aparicio**, encarno a Clotilde, la criada de *La vida por delante* y *La vida alrededor;* en *Sólo para hombres* interpretará a la mujer de Hernández, uno de los compañeros de Florita. No será hasta 1964 cuando pueda interpretar un papel importante. Fernando Fernán-Gómez la elige para dar vida a Paquita Vidal, una niña-mujer grotesca, esperpéntica y anclada en una infancia patológica en *El extraño viaje.* El último papel que interpretaría bajo las ordenes de Fernán-Gómez, le hizo merecedora de un premio de honor de la Academia de Cine 1989 como mejor actriz, por su interpretación de una abuela trastornada, rebelde y deslenguada: Doña Eusebia en *El mar y el tiempo.*

**Tina Sainz**, empezaría a trabajar más tarde con el director, y su debut con él sería interpretando el papel de Rosita en *Como casarse en siete días.* Seguiría con *El viaje a ninguna parte,* para más tarde interpretar el papel de Juliana en *Siete mil días juntos,* el de Cleommia en *Pesadilla para un rico*, y por último a una de las mujeres del mercadillo de *El Lázaro de Tormes.*

**Analía Gadé, Carola Fernán-Gómez, Emma Cohen, María Asquerino. Julia Delgado Caro** y **Pilar Gómez Ferrer** trabajaron en un total de cuatro ocasiones.

En el caso de la actriz argentina **Analía Gadé** resulto ser especialmente fructífera la producción fílmica junto a Fernán-Gómez durante la década de los años 50. Un dato relevante si pensamos que ésta se desarrollo en torno a su vinculo sentimental[109] y amoroso con determinadas personas (María Dolores Pradera y más tarde Emma Cohen).

Las películas en las que trabajaría serían: *La vida por delante, La vida alrededor, Solo para hombres* y *Mayores con reparos.*

**Carola Fernán-Gómez**, madre del director sería una secundaria que pasaría más bien desapercibida por sus papeles mínimos exceptuando su personaje como la madre de Antonio en *La vida por delante* y *La vida alrededor.* Sus otras intervenciones serían en *Solo para hombres* y *El extraño viaje.*

**Emma Cohen** por su parte interpretaría a la joven Mariana en *!Bruja, más que bruja!,* a Encarna en *Mambrú se fue a la guerra*, a Sor Martirio en *El viaje a ninguna parte* y a Lupe en *El mar y el tiempo.*

**María Asquerino** empezó con Fernán-Gómez en su andadura como director de cine interpretando a Eugenia en *Manicomio,* pero tuvieron que pasar cerca de tres décadas para poder verla de nuevo en una película de Fernán-Gómez; esta vez sería Florentina en *Mambrú se fue a la guerra,* papel por el que conseguiría el premio a la mejor actriz en el Festival de Figueirada Foz en 1986. A partir de ahí, podríamos verla de nuevo interpretando a Marcela en *El mar y el tiempo,* película con la que repetiría premio, esta vez como mejor actriz de reparto en el Festival de Cine de San Sebastián. Su última intervención será en la película *Fuera de juego* en la que será Sor María.

Por su parte, **Julia Delgado Caro y Pilar Gómez Ferrer**, también trabajarían como inadvertidas secundarias con el director; la primera en *El malvado Carabel, La vida alrededor, Sólo para hombres* y *El mundo sigue;* la segunda en *La vida alrededor, Sólo para hombres, La venganza de Don Mendo* y *El extraño viaje.*

Su hija **Elena Fernán-Gómez, Gracita Morales, Lina Canalejas, Maite Blasco** y **Patricia Mendy,** trabajarían con el director en tres ocasiones.

**Elena Fernán-Gómez** trabajaría como actriz secundaria en *Mi hija Hildegart, El viaje a ninguna parte* y *Pesadilla para un rico;* en esta última interpretaría a la señora de Calvo.

A pesar de solo haber trabajado con el director en pocas ocasiones, siendo su primer papel el de una de las alumnas enamoradizas de *La vida por delante,* **Gracita Morales** tendría papeles de cierta importancia; siendo Virtudes de Palomo, la mujer de una de las parejas protagonistas y Laura, la actriz principal de *Como casarse en siete días.*

De la misma forma **Lina Canalejas** sería otra secundaria de gran importancia dentro de los repartos del director. En *La venganza de Don Mendo* interpretaría a Dña. Berenguela; la desgraciada Eloisa en *El mundo sigue* y la descocada Beatriz en *El extraño viaje.*

**Patricia Mendy**, trabajaría sobre todo en las últimas películas de Fernán-Gómez, interpretando a Rocío en *Siete mil días juntos,* a una gruesa señora en *Pesadilla para un rico* y a la alcaldesa de *Lázaro de Tormes*

Existen además otras actrices, que, a pesar de haber trabajado bajo sus órdenes tan solo una vez, las reconocemos como parte del imaginario del director. Entre ellas se encuentran **Chus Lampreave** (en su papel de Sofía, la amiga de Petra en *Siete Mil días juntos*), a **Concha Velasco** (interpretando a Maruja en *Cinco tenedores*), **Mary Santpere** (La bruja de *¡Bruja, más que bruja!*), o **Mabel Karr** (Elisa en *Los Palomos,* interpretando a la mujer de Fernando Rey (su marido en la realidad casado con ella desde 1960).

[1] "*Hay pues, una importante trayectoria que por no sé qué causas, siempre se olvida o se disminuye. Ese sentido del cine, que posee en alto grado Fernando Fernán-Gómez no tiene una línea continua: quizás por falta de ejercitación quizás por contagio de otros realizadores que le dirigen en su faceta de actor: quizás porque confía a veces, demasiado en los guiones y estos están llenos de literatura: quizá…"Yo la vi primero de Fernando Fernán-Gómez.* Esta línea constante en su cine se refleja de modo casi perfecto en "Yo la vi primero". Por eso hay que dejar constancia. Crítica de Félix Martialay. El Alcázar. 4 de febrero de 1975.

[2] *"Mi cine se apoya en la casualidad, tengo películas aceptables y mediocres. No creo que mi cine tenga una línea. Es el resultado puro del azar"* Entrevista con Fernando Fernán – Gómez. Heraldo De Aragón. Domingo 31 de Agosto de 1975.

[3] En palabras del director

[4] No nos extendemos en el tema de la censura cinematográfica en la época franquista ya que a lo largo del último lustro, ha gozado de cierto éxito historiográfico gracias a diferentes autores que han complementado la visión de estudios clásicos sobre el tema como el de Román Gubern y Domènec Font, *Un cine para el cadalso: 40 años de censura cinematográfica en España*. GUBERN, R: Un cine para el cadalso, Edit. Euros, Barcelona, 1975

[5] En 1969, los tribunales españoles se pronunciaron por primera vez en el cine, cuando la empresa distribuidora de *La dolce vita* de Federico Fellini recurrió la decisión del Ministerio de Información y Turismo de prohibir la exhibición de la película por la vía contencioso administrativa. El fallo de la justicia era de esperar: corroboró la decisión del Ministerio de Información y Turismo por atentar a la moral social

[6] Normalmente frailes dominicos

[7] Si cualquiera de estos sostenían que una película no debía exhibirse, no era posible proceder a la votación. De igual forma, esto se producía cuando era otro miembro quién se oponía a la concesión de una licencia de exhibición o distribución.

[8] Es extraña esta nota, debido a que tal y como afirma Fernando Fernán-Gómez uno de los problemas que tuvo *Manicomio* con la censura fue precisamente que la locura no era un tema para tomarse a broma, y el epígrafe en sí, dice que necesitamos un poco de locura para dejar de ser necios.

[9] FERNÁN-GÓMEZ, Fernando., *El tiempo amarillo…*

[10] *"Al padre no le gustaba el novio que tenía la chica, y ella decía que era abogado. Y el padre le contestaba: "Hasta ahora no es más que un señor del SEU". Esto lo prohibió la censura. Tuve un diálogo de besugos con el censor durante media hora. Decía que la gente se iba a reír. Y añadía: "Mire Fernán – Gómez, ponga otra cosa, como: "Hasta ahora solo es socio del SEU", y yo le respondía "Es que no se ríen de la palabra socio sino de la palabra SEU". Lo del "niño del SEU", también le parecía mal. El productor Tusell, que fue conmigo, propuso "un muchacho del SEU". Y claro, eso no tenía ningún chiste ni ninguna gracia. En esa película tuve muchas pegas de ese tipo y otras que no eran de la censura de estado sino de la censura privada".* Entrevista concedida a *Nickel Odeon*. Invierno 2002

[11] Una película de igual temática que *El Techo (Il Tetto, 1955*), la película que escribió Zabatini y dirigió Vittorio de Sica

[12] BRASÓ, Enrique., *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez…*

[13] Este dato que comenta Fernando Fernán-Gómez debe estar equivocado, ya que *El Último Cuplé* de Juan de Orduña es del año 1957 (según la Filmoteca Española con fecha de autorización de 4 de mayo de ese mismo año y estrenada en el cine Rialto de Madrid el 6 de mayo).

[14] Fernando Fernán-Gómez en sus Conversaciones con Enrique Brasó…

[15] Según datos de la Filmoteca Española.

[16] *"Los censores, al leer el guión, que era trascripción fidelísima de la obra de Muñoz Seca, descubrieron que era una obra antimonárquica, lo que les creó un problema, pues el régimen de Franco era insólitamente una monarquía hereditaria, y Muñoz Seca un autor absolutamente monárquico. Como es sabido, murió a manos de los revolucionarios durante la guerra civil. Teniendo en cuenta esto, los censores decidieron que lo mejor era hacer la vista gorda".* FERNÁN-GÓMEZ, Fernando., "El tiempo amarillo", Madrid, Debate Editorial, 1998. "*Yo les decía que no era tal cosa, que ocurría en el siglo XIV. Y contraatacaban diciendo que precisamente en ese momento en que había que hacer cosas para que viniera la monarquía, proyectar una película tan antimonárquica…".* El Cine de Fernando Fernán-Gómez. Varios autores. Madrid, Nickel Odeon (Revista de cine), núm. 9, Invierno 1997.

[17] Fernán-Gómez explica en su Tiempo Amarillo que esto fue posible gracias "a un preciso montaje cinematográfico que consiguió perfectamente la montadora Rosi Salgado"

[18] ABC Madrid, 22 de Abril de 1982. Pág. 101.

[19] Según se puede leer en el informe con fecha de 3 de junio de 1963 elaborado por Marcelo Arroita-Jáuregui Alonso en el que puede leer: "contiene episodios cuya realización conviene cuidar muy especialmente y algunos deben ser suprimidos"

[20] Solo se preestrenaría en algunas salas de Barcelona

[21] Después de más de un año de la incautación de la cinta por parte del Juez.

[22] *"…en esa película tuve muchas pegas (refiriéndose a La Vida por delante) de este tipo y otras que no eran de la censura del Estado, sino de la censura privada. Teníamos un contrato previo de distribución con una empresa, pero siempre había una cláusula que decía: "Salvo que la película no tenga la calidad suficiente". Les pareció que no tenía la calidad que esperaban y nos quedamos con la película y sin distribuidora. Pero lo que motivó el rechazo de esa primera distribuidora es que no les parecía moral la película. En eso la empresa estaba en su derecho. Es lo mismo que ha pasado con una película mía más reciente, El Mar y el tiempo (1989)".* Nickel Odeon *Entrevista a Fernando Fernán-Gómez.* No olvidemos que *La Vida por delante* es del año 1958 (treinta y un años de diferencia).

[23] BRASÓ, Enrique; *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez,* Espasa, Madrid, 2002.

[24] El riesgo del sistema anterior era menor, ya que el guión había sido permitido ya.

[25] La idea del regreso de un exiliado ya la podemos ver uno de los personajes de *Los palomos* que habla de su emigración y la vuelta a casa.

[26] Libro 1, parte 3ª, cap. XXVIII

[27] El rasgo es diferente del hábito, exige evidencia empírica y funciona como una transacción entre la narración y el público, quien reconoce en esos rasgos a partir de la experiencia acumulada del mundo real. Sánchez Noriega, José Luis, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación,* Paidós Comunicación, Barcelona, 2000.

[28] En multitud de películas el personaje principal o uno de los personajes que intervienen en la trama de la misma son máquinas como el propio ordenador Hal 9000 de 2001 Odisea en el Espacio (Stanley Kubric, 1968), *Christine* el coche asesino de John Carpenter en 1983 o *El Ascensor* (Dick Maas, 1983); personajes animales como el perro Sparky de *Frankenweenie* (Tim Burton, 1982), *El Oso* (Jean – Jacques Annaud, 1988) o *Tiburón* (Steven Spielberg, 1975) e incluso seres de otros planetas como *Alien* (Ridley Scoot 1979), *Critters* (Sthephen Herek, 1986) o *Predator* (John Mc Tiernan, 1987).

[29] Este tipo de personajes colectivo y anónimo se dan también en *El Acorazado Potemkin* (Eisenstein), cuando se refiere en ciertos momentos al *pueblo,* o en *Bienvenido Mister. Marshall,* (Luis García Berlanga, 1952), cuando algunos personajes desconocidos del pueblo de Villar del Río, se encuentran durante la organización para recibir a los americanos, e incluso en la película *Las Hurdes* (Luis Buñuel, 1933), donde

los intérpretes son las voces en off del propio Luis Buñuel, Pierre Urik, Julio Acín, habitantes de La Alberca y de Las Hurdes.

[30] En *La vida alrededor* es curiosa la forma en la que los personajes más cercanos a Antonio (Fernando Fernán – Gómez) lo describen de diversas formas. Manuel de Juan, padre de él, dice que es un exaltado, que no reflexiona y un feliz entusiasmado. Mientras explica esto podemos ver a un Fernán – Gómez juvenil que viste como un universitario y lleva a Josefina en brazos. La madre de Josefina, interpretada por Carmen López Lagar se refiere a él como un autentico gánster que va con sus *compinches*, es entonces cuando vemos a Antonio vestido con un traje de raya diplomática, sombrero de ala, y pañuelo negro y tratando a Josefina como si de una cualquiera se tratase. Sin embargo Félix de Pomés (Padre de Josefina) dice que en realidad Antonio es un buen chico que no se quita la toga no ni para dormir (vemos a Fernando Fernán – Gómez metiéndose en la cama con la toga); y por último la madre de Fernán – Gómez (también en la realidad), Carola Fernán – Gómez, afirma que su hijo en realidad es guapo (vemos a Antonio como un auténtico *Latin Lover* que entusiasma a las mujeres.

[31] En *El Malvado Carabel* el narrador lo describe comparándolo con los espectadores, diciendo incluso que seguramente es más feo que cualquiera de nosotros.

[32] LLINAS, F., *Todo está en venta* en *Fernando Fernán – Gómez. El hombre que*…pág., 144.

[33] En el artículo realizado por Germán Ramallo Asensio, titulado *Una aproximación al estudio de la iconografía en el cine,* explicaba*: "…es absolutamente fundamental la elección del actor adecuado para cada personaje a interpretar si es que se desea que el producto final sea aceptado mayoritariamente. Debe haber la más perfecta adecuación, pues pensemos que en el cine ha de predominar la información por la imagen, se tienen que evitar las descripciones literarias y los pesados diálogos; para éstos hay otro vehículo: la literatura…. Ahora bien, si la perfecta adecuación es importante, también puede ser indicativo el caso opuesto, esto es, aquel en que se busca una especial inadecuación del actor al personaje a fin de reforzar unos determinados sometimientos a la acción dramática de las situaciones concretas"*. Cuadernos de Arte e Iconografía, Actas de los II Coloquios de Iconografía. Madrid. Tomo IV, Núm. 8. Segundo Semestre de 1991.

[34] Interviú, septiembre – octubre de 1982.

[35] Quizás el motivo es el propio reflejo de la infancia del autor en la que fue criado por su abuela y por su madre.

[36] Véase, *El Malvado Carabel*, escena en la que la novia le enseña el traje.

[37] Libro 1, parte 3ª, cap. XXVIII

[38] Rosa Salgado. AA.VV., *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper.* Edición de Jesús Angulo y Francisco Llinás. "Manicomio" Libros de cine. San Sebastián, Patronato Municipal de Cultura, 1993

[39] *"Para mí, trabajar con él es un placer. Yo he montado casi todas sus películas, y las que no he hecho así ha sido por estar ya comprometida con otro director. Detesto la idea de compaginar dos películas, prefiero ganar menos dinero y volcarme al cien por cien en una"*. Rosa Salgado. Fernando Fernán-Gómez. Un retrato robot. Carlos Aguilar AA.VV., *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper.* Edición de Jesús Angulo y Francisco Llinás. "Manicomio" Libros de cine. San Sebastián, Patronato Municipal de Cultura, 1993

[40] La iluminación era el único sistema para dar profundidad a la imagen, combinando varias capas de luz con funciones muy definidas: una luz principal o k*ey-light*, una luz de compensación o *fil-light* para liberar sombras y un contraluz o *back-light* para separar a los actores del fondo.

[41] Alfredo Fraile, Antonio Pérez Olea, Carlos Suárez, Cecilio Paniagua, Emilio Foriscot, Hans Burmann, Javier G. Salmones, José F. Aguayo, José Luis Alcaide, Juan Amorós, Juan Mariné, Polo Villaseñor, Sebastián Perera, Ricardo Torres, Vicente Mina ya

[42] El director de fotografía o primer operador, es el jefe de un gran equipo en el que podemos encontrar al operador de cámara o segundo operador: que suele llevar la cámara y encuadra de acuerdo a lo que dice el jefe de foto y el Director; el ayudante de cámara o foquista que lleva el foco y todo lo relacionado con la cámara, el auxiliar de cámara que controla que esté correcto el equipo de cámara, carga y descarga los chasis de película, el meritorio de cámara que hace labores de apoyo al equipo de cámara; el asistente de vídeo que maneja e instala el vídeo, el combo y los monitores, el jefe de eléctricos que coordina al equipo de eléctricos, los eléctricos que colocan los elementos de iluminación cómo y dónde dice el jefe de eléctricos, el jefe de maquinistas que coordina a los maquinistas que llevan el travelling, grúa, charriot, etc, los maquinistas que son los encargados de manipular dollys, grúas y otros soportes de cámara y el personal de foto fija que hace tomas con cámaras de fotos comunes, con varios propósitos: registro documental del rodaje, fotos con fines
publicitarios y como ayuda a la continuidad del film.

[43] Escena de La Laguna verde (*Pesadilla para un rico*). El rodaje en esta localización fue uno de los más difíciles por la luz. En el libro de Enrique Brasó, *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez* lo vemos perfectamente: *EB: ...además, se añade en esta película una dificultad que contribuyó a la ralentización del rodaje. Y que una de las escenas – posiblemente la escena clave – sucede al atardecer en las orillas del pantano. Es una secuencia bastante larga y sólo se podía rodar un fragmento de tiempo muy concreto, una media hora diaria, y había todos los días que ir avanzando un poquito y aquello se convirtió en un lastre. FFG: La culpa de que se tardase tanto no fue mía sino de la naturaleza. Pero la culpa de que no estuviera previsto si era mía porque yo me equivoqué. Calculé que, como aquello era muy difícil tardaríamos unos tres días rodando cada día unas dos o tres horas. Pero resultó que no, que sólo se podía rodar con aquella luz media hora. Así que en vez de tres tuvimos que estar seis y, aunque nos quedaba el resto del día libre para rodar otras cosas, como no estaban hechas las localizaciones, no teníamos en que emplearlo. Sobre la marcha, encontramos allí cerca un lugar en que pudimos rodar, una cafetería. Pero claro, ya habíamos perdido otros dos o tres días más. Yo lo decía un poco en broma, pero era así: cada día de rodaje perdíamos dos.*

[44] Alfredo Mayo, Ángel Yebra, Antonio Cuevas Jr., Domingo Solano, Fernando Arribas, Fernando Guillot, Francisco Gómez Conde, Hans Burmann, Jorge Herrero, Julio Madurga, Julio Ortas, Manuel Berenguer, Mariano Ruiz Capillas, Mario Pacheco, Miguel Agudo, Miguel Barquero, Ricardo Andreu, Ricardo Navarrete, Salvador Gil, Salvador Gómez Calle.

[45] En esta película Ricardo Andreu trabajará junto a otros dos operadores: Jorge Herrero y Manuel Berenguer.

[46] En esta película desarrollará también la labor de director de fotografía.

[47] Películas como *Roma, ciudad abierta* de Roberto Rosellini en 1945, *Rosas escarlatas* de Vittorio de Sica en 1940 o *Los inútiles* de Federico Fellini en 1953, serán algunos de sus referentes.

[48] La luz de tungsteno es una de las fuentes de luz artificial más utilizadas en fotografía y el cine. La luz de tungsteno es más cálida o rojiza que la natural o la del flash, y, por tanto, debe utilizarse con una película especial equilibrada para su temperatura de color o con un filtro corrector.

[49] Conocemos las intenciones del autor con esta película, en la que pretende desde el primer momento realizar una versión teatral; pero a pesar de esto, tanto a la estructura interna como a la dramática, les falta el apoyo de la iluminación, y no cambian la idea de expresividad narrativa a pesar de que el autor lo intenta en algunos momentos de la película con antorchas artificiales y demás juegos de luces.

[50] Este efecto viene derivado directamente del lenguaje que empieza a utilizarse en todos los campos, el de la televisión y, en concreto, el de la publicidad.

[51] La profundidad de campo presentaba un espacio enfocado que iba desde los 50 cm. De la cámara hasta los 60 metros, mostrando con total nitidez las figuras y las acciones desde el primer término hasta la lejanía. La cámara pasaba a sustituir al ojo humano reproduciendo una visión semejante.

[52] A lo largo de su carrera trabajó con: Adolfo Waitzman, Alexander Lubomirov Kandov, Antón García Abril, Antonio Pérez Olea, Carlos Vizziello, Carmelo Bernaola, Cristóbal Halffer, Daniel J. White, Jesús Gluck, Luis Eduardo Aute, Manuel Parada, Mariano Díaz, Pedro Iturralde, Rafael de Andrés, Roque Baños, Salvador Ruiz de Luna

[53] Antonio Alonso, Antonio F. Roces, Daniel Goldstein, Enrique Molinero, Felipe Fernández, Felipe Sanz Barea, François Musy, Gabriel Basagañas, Gilles Ortión, Jaime Torrens, Jesús Jiménez, Jesús Ocaña, José M. R. Ibiricu, José Noriega, José Vinader, Manuel Ferreiro, Marcos Bermúdez, Miguel Polo, Miguel Rejas, Ricardo Steinberg

[54] Junto a Antonio Alonso

[55] Junto a Gabriel Basagañas

[56] En esta ocasión, Enrique Molinero se encargó solamente del sonido de estudio, mientras que Daniel Goldstein y Ricardo Steinberg fueron los encargados del resto del sonido de la película.

[57] En los cincuenta, hay dos corrientes: por un lado, se rueda en exteriores cada vez más reales, al estilo del Neorrealismo italiano, siendo un ejemplo inicial *Surcos* (J. A. Nieves Conde, 1951), tendencia que siguen Berlanga (*¡Bienvenido Mr. Marshall!*, 1953, donde Canet "re-decora" Guadalix de la Sierra) o Fernán Gómez (*La vida por delante*, 1958 o *La vida alrededor*, 1959, ambas con escenarios de Torre de la Fuente), por citar algunos. Por otro lado, el auge de géneros como el *peplum* o el *western*, hace que se hagan grandes decorados, destacando los hechos por Ramiro Gómez (*Los últimos días de Pompeya* de M. Bonnard, 1959 o *El coloso de Rodas* de S. Leone, 1960). Años en los que salen nombres de la talla de Vallvé, Pérez de Espinosa o José Antonio de la Guerra (autor de los decorados de *Campanadas a medianoche* de Welles, 1965). En 1959, Samuel Bronston recala en España, trayendo consigo a profesionales extranjeros, que aportarán nuevos métodos de trabajo, y construyendo espectaculares decorados para superproducciones como *55 días en Pekín* (Ray, 1963), *El Cid* (1961) o *La caída del imperio romano* (1964), ambas de Mann. Análogamente, con el llamado Nuevo Cine Español, el decorado alcanza otra dimensión: no solo se limita a recrear una realidad, sino que forma parte del argumento como elemento expresivo, subrayando personajes o situaciones, siendo una muestra ejemplar la escenografía diseñada por Luis Argüello para *La tía Tula* (M. Picazo, 1963).

[58] A lo largo de su carrera trabajó con Antonia Rubeo, Augusto Lega, Eduardo Torre de la Fuente, Enrique Alarcón, Francisco Canet, José Algueró, Julio Esteban, Luis Argüello, Luis Ramírez, Luis Vázquez, Rafael Richart, Ramiro Gómez, Santiago Ontañon, Sigfrido Burmann, Wolfgang Burmann.

[59] La cámara se alza por encima de los dos para acercarse a la ventana y dejarnos ver la calle en contrapicado. Este recurso de pasar de interior a exterior ya nos es habitual en las películas de Fernán-Gómez.

[60] Augusto Lega, Félix Michelena, Francisco Prósper, Francisco R. Asensio, María de Pedro, Tomás Fernández

[61] Debemos excluir películas como *Sólo para hombres* o *La venganza de don Mendo* en la que por motivos puramente teatrales y efectistas podemos observar escenarios de cartón que sirven en todo momento para enfatizar las situaciones cómicas. En el caso de *Sólo para hombres* solo lo veremos al principio del film cuando se presente a la familia de Florita en una casa que está enfrente de un Convento de Monjas.

[62] Uno de los casos más significativos podemos verlo en las películas *La vida por delante y La vida alrededor,* donde los muebles adquieren connotaciones negativas para la pareja, simplemente por el hecho de ser pequeños, baratos, y de vez en cuando romperse, a pesar de ser objetos cotidianos.

[63] *Fernando Fernán-Gómez. Una realidad no documental*...Pág. 25-26.

[64] Considero en este punto interesante el retomar el artículo *Una aproximación al estudio de la iconografía del cine* escrito por el profesor D. Germán Ramallo Asensio y creo oportuno extrapolar su teoría de inadecuación de ciertos actores a los personajes con el fin de reforzar unos determinados sometimientos a la acción dramática de situaciones concretas a la inadecuación de ciertos decorados para endurecer dicha acción. Para ejemplificar esto, me remitiré simplemente al Manicomio donde se desarrolla prácticamente en su totalidad el film realizado en 1953. Los hospitales psiquiátricos de la época, eran unos edificios funcionales que si bien presentaban una serie de celdas de aislamiento como en las que están encerrados los médicos, también resultaban ser más asépticos y en ningún momento eran entendidos como lugar de aspecto opresivo.

[65] Llega en ciertos momentos a recordar el *Das Kabinett des Doktor Caligari* (El gabinete del Dr. Caligari, 1919) de Robert Wiene. En ciertos momentos nos da la sensación que los objetos tienen vida propia. Esta afición por animar los objetos -del Golem a la autómata de *Metrópolis*- recuerda *una vida terrible que ignora la sabiduría y los límites del organismo, tal es, dice Deleuze, el primer principio del expresionismo*. Las sombras, las paredes y otros objetos, se alzan en la subordinación del resto de elementos como una materia preorgánica. El volumen de la arquitectura reemplaza las superficies pintadas como condición formal del expresionismo. La forma original de las construcciones góticas se transparenta en el Manicomio donde hay ambientes que son, muy altos y estrechos, sus contornos angulosos, oblicuos, su densidad es en ciertos momentos vacilante, y la escalera tiene unos escalones recortados, dan la sensación más bien de un caserón malsano y superpoblado, donde se vive una eterna angustia y donde la manifestación de la oscuridad y de las distorsiones de la luz *hunden en un fondo sin fin* a sus habitantes.

[66] Insólita resulta la visión de una de las salas del Manicomio donde se adquiere en cierto momento la típica visión aséptica de un sanatorio psiquiátrico.

[67] Este elemento que si bien hemos dicho, recuerda claramente al *Gabinete del Dr. Caligari* será utilizado posteriormente por multitud de directores, entre los que hay que destacar a Tim Burton en su primer corto de animación *Vincent* en el año 1982.

[68] Siendo conocedor Fernando Fernán – Gómez que el escenario es la parte fundamental de una puesta en escena, y sabiendo lo que supondría costear una ambientación en la época de las Guerras Napoleónicas.

[69] Datos de la Filmoteca Nacional Española.

[70] Especialmente opresiva es la escena en la que tras nacer el niño, la casa es ocupada por los padres de él, los de ella, la bisabuela, el hermano de Josefina, los vecinos, las criadas, gente del trabajo, los porteros e incluso un señor que iba a otro sitio y al ver tanta gente decide meterse.

[71] En *La Vida Alrededor,* esta sensación de espacios cerrados, obtusos y claustrofóbicos desaparecerá en el mismo momento en el que Antonio (Fernán-Gómez) comience a ganar más dinero y se amplíe la casa con la parte de arriba. Los cambios se notarán cuando veamos el despacho donde trabaja Antonio elegantemente decorado y bastante amplio. A pesar de eso de vez en cuando se nos hará una comparación con el chalé de la antigua vecina Carmen (interpretada por Carmen de Lirio) y que servirá en ciertos momentos como lugar de expansión comodidad y silencio de Antonio.

[72] Los cuadros existentes en la casa, y especialmente en el dormitorio de la pareja parecen ser de movimientos totalmente ajenos al realismo (parecen distinguirse un Miró y un Chagall entre otros) y son en cierto modo

el contrapunto con *Las Lanzas* de Velázquez que cuelga Josefina para tener una visión armoniosa antes de dormir.

[73] Muy interesantes en *La Vida Alrededor* son el colmillo de elefante y las máscaras africanas que tienen colgadas cerca de la escalera de acceso al segundo piso, pues es a principios del siglo XX cuando artistas como Matisse o Picasso comienzan a tener conocimiento de ellas y se ponen rápidamente de moda por sus desconocidas formas.

[74] Destacable seria la presencia de un cine en el que se puede leer claramente que proyectan una película de James Bond (Sean Connery)

[75] En el caso de *Mi hija Hildegart*, la película se ambienta en otra época, pero como afirmase Carlos Balagué en la revista Dirigido por… número 47 de 1977, *"...la cajetilla de cigarrillos de Amparo Soler Leal que junto al "atrezzo" presuntamente marxista de la casa de Aurora y una multitud de detalles objetuales confiere un rigor pintoresco al trabajo del ambientador".*

[76] ROS BERENGUER, Cristina., *Fernando Fernán – Gómez, autor,* Tesis Inédita. Universidad de Alicante, 1996.

[77] AA.VV., *Fernando Fernán – Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper.* Edición de Jesús Angulo y Francisco Llinás. "Manicomio" Libros de cine. San Sebastián, Patronato Municipal de Cultura, 1993.

[78] Premio que Fernán – Gómez ganó como mejor actor por *El último caballo (Edgar Neville, 1950), Balarrasa (José Antonio Nieves Conde, 1950), Ana y los Lobos (Carlos Saura, 1972) y El Espíritu de la Colmena (Víctor Erice, 1973).*

[79] En 1984 gana el Premio Pasinetti en la Mostra de Venecia, Sindicato de Periodistas Cinematográficos Italianos.

[80] El autor reconoce que estos pequeños pueblos no pertenecen a una memoria lejana declarando: *"conozco precisamente a través del cine, por haber visto muchísimos pueblos para localizar rodajes, por haber hecho algunas películas en sus pueblos".* PALACIOS MORE, RENÉ; *Vida, pasión y eternidad de los cómicos de la legua, La Gaceta del libro*, nº 16, Febrero de 1985.

[81] Pags. 30, 31.

[82] Entre todas ellas, destacamos la casa de D. Álvaro de la Garza. *"Vimos en La Moraleja el pabellón de trofeos de un amigo de Carlos Larrañaga. Impresionante. Sobre todo por la cantidad de trofeos y el tamaño del local. Esto último era un inconveniente, pues tendríamos que reducirlo con la cámara, porque era excesivo, parecía más un museo que una sala de trofeos particular. Fernán-Gómez, Fernando., El Tiempo Amarillo…*

[83] *"No pudimos ver ni en el "combo" no en el televisor las localizaciones que trajeron Miguel y Rosa, por razones técnicas misteriosas. Sí vimos las fotos de las localizaciones del teatro, el bar, el callejón. Y los bocetos de Julio Esteban para el decorado de la obra griega que se representa. Todo estaba muy bien, muy a mi gusto. Pero calculé las localizaciones necesarias: eran 45 – y, contadas con más precisión 52 – y hasta el momento solo teníamos 4". "Todo estaba en marcha, pero a cada momento me preocupaba más la lentitud de las localizaciones. Nos faltaban cerca de cuarenta y no tenía las plantas de ninguna. Julio Esteban tropezaba con muchas dificultades".* Fernán – Gómez, Fernando., El Tiempo Amarillo…

[84] Brasó, Enrique., Conversaciones con Fernando Fernán- Gómez…

[85] Siempre teniendo en cuenta que las exigencias del blanco y negro que tenía el cine durante la década de los cincuenta y parte de los sesenta obligaba al vestuario a definirse de otra forma diversa ya que el color no intervenía y había que buscar compensaciones en la línea y los juegos de luces.

[86] En la película *Manicomio*, vemos como practicamente la totalidad de los personajes presentan un aspecto realista acorde con su época; la mayoría de los personajes masculinos que visten con camisa, corbata,

traje de chaqueta e incluso alguno de ellos gabardina y sombrero. Los personajes femeninos por su parte visten también de manera corriente, siendo su vestuario también camisas, faldas o sombreros, adecuándose perfectamente a unos personajes de clase media

[87] Están especialmente marcados por la tópicidad todos los personajes que presentan bata blanca en el sanatorio, pero ese aspecto totalmente higiénico, pulcro y saludable contrasta con el aspecto sombrío del propio manicomio.

[88] Los demás personajes que se nos presentan, son locos que están sentados en la mesa. Varios de ellos podría perfectamente pasar como personajes cuerdos, pues visten trajes de chaqueta y corbata, como Jesús Juan Garcés que interpreta a un loco que ríe, o Margarita Lozano que interpreta a una loca que a pesar de tener la manía de desnudarse y quedarse en combinación delante de todos los presentes (escena que no fue censurada), viste como las como una mujer de clase media - alta. Especial sin embargo es el caso de una loca que se cree gallo (Concha López Silva) que cacarea durante la cena. Está vestida de forma extraña, con plumas y un sombrero estrafalario. El propio Camilo José Cela que interpreta a un enajenado que se cree asno será otro de los personajes que vista de forma diferente. Su vestimenta es totalmente pueblerina, con boina y con camisa a rayas.

[89] Tanto en *La vida por delante* como en *La vida Alrededor, l*o vemos caracterizado de oficinista, opositor, vendedor de aspiradores, vendedor de coches, fotógrafo, presentador en un club, y extra de cine (vestido de andaluz, de aristócrata…).

[90] Durante la película, lo podremos ver *disfrazado* con un pañuelo como si de un vulgar ladrón se tratara, con una capa embozada y por ultimo vestido de ratero (en todo momento será ridiculizado con estas vestimentas.

[91] Interpretada por Tota Alba.

[92] Interpretada por Sara Lezana.

[93] Interpretado por Fernán-Gómez.

[94] Interpretado por Alfredo Landa.

[95] Interpretado por Rosenda Monteros.

[96] En esta película debemos destacar el vestuario de la actriz principal, Rocío Jurado ya que en un gran número de ocasiones la podremos ver con vestidos de gala para sus actuaciones.

[97] En el caso de esta película el decorado lo haría junto Antonia Rubeo y el vestuario junto a Carolina Ferrara.

[98] El jubón era una túnica corta, parecida a una chaqueta, con mangas originariamente ajustadas al brazo y más tarde sólo al antebrazo y abollonadas arriba.

[99] Las calzas pueden designar a la vez las medias, los calzones o cierto tipo de calzado que antiguamente, cubría la pierna y a veces también el muslo. Sin embargo las calzas atacadas era una prenda antigua que cubría, ciñéndolos el pie, la pierna y el muslo, llegando hasta la cintura, a la que se sujetaba atándola con agujetas (una especie de cordoneras). Muchas veces eran de diferentes colores, no por fantasía, sino como símbolo de pertenencia a cierta familia o casa, como las divisiones de un blasón.

[100] Especie de falda masculina.

[101] El guardainfante era un armazón formado por varillas, aros y ballenas que daba una forma acampanada a la enagua.

[102] El reparto además contaría con el jefe de sastrería Delfín Prieto, la auxiliar de vestuario Leonor García, la ayudante de maquillaje Teresa Fernández Quero y las auxiliares Paula Cruz y María Amaro.

[103] BRASÓ, Enrique., *Conversaciones con Fernando Fernán – Gómez*…

[104] Se nos presentan como locos que están sentados en la mesa y que cuentan pequeñas historias describiendo a personajes que en realidad son ellos mismos. Hay un loco que ríe vestido de traje de chaqueta y corbata que es Jesús Juan Garcés; Margarita Lozano interpreta a una loca que tiene la manía de desnudarse y que se queda en combinación delante de todos los presentes haciendo que esto en vez de escandalizarse como lo hace el propio Carlos, se molesten por su reincidencia; vemos también a una loca que se cree gallo (Concha López Silva) que cacarea durante la cena. Es una mujer mayor, que tiene una nariz aguileña y los ojos pequeños y torcidos que está vestida de forma extraña, con plumas y un sombrero extraño. Alfredo Marquerie, vestido como un señor normal de chaqueta y corbata, representa a un loco que se cree aceituna y que pide entusiasmado que le pinchen. El propio Camilo José Cela es un loco que se cree asno. Su vestimenta es totalmente pueblerina, con boina y con camisa a rayas. Todos los locos se alborotan ante las necedades de los demás, advirtiendo asimismo que lo que ellos hacen es algo normal.

[105] "Ha sido un ensayo de dirección del extraordinario actor Fernando Fernán – Gómez, que da la sensación de que una tarde cualquiera, mientras tomaba café con sus amigos Camilo José Cela, Marquerie,…recogiera la broma de alguno a quien se le hubiera ocurrido decir cosa semejante a "Y si nos fuésemos a hacer una película?. Excelente idea!, Vamos! Anexo 2. Articulo de Crítica del 30 de Enero de 195[4]

[106] El actor también trabajaría bajo las órdenes de Fernán-Gómez en la serie de televisión *El pícaro.* Capítulo 9. *Lucas encuentra a dos viejas amigas que hacen una trapisonda y huyen de Pedraza.*

[107] También trabajaría en la serie *El Pícaro.* Capítulo 12: *Engaño que Lucas hizo a un mercader y el engaño que resultó de este engaño*

[108] El Mundo. Viernes, 3 de mayo de 1996. AÑO VIII NUMERO 2.361 *La escena pierde a María Luisa Ponte, una actriz de raza. Ponte residía desde el pasado año en El Real de Leite, donde falleció - En 1984 obtuvo el Premio María Guerrero por «Las bicicletas son para el verano», de Fernando Fernán Gómez- Hoy será incinerada en la más estricta intimidad La veterana intérprete de cine y teatro falleció ayer, a los 77 años de edad, a consecuencia de un paro cardiaco.*

[109] "Entre ambos se establece en la pantalla la misma química que brotaba de algunas comedias americanas con K. Hepburn- S. Tracy, en la medida que los dos recrean sus papeles de forma distanciada: en él predomina siempre la perplejidad burlona del hombre sacudido por su circunstancia, y ella no pierde nunca la típica adaptabilidad femenina al medio. Se podría decir que es un estilo de actuación opuesto al desgarrado que imponía el neorrealismo". *La dirección de actores en el cine de Fernando Fernán-Gómez,* en *Fernando Fernán-Gómez, Acteur,* pág. 58

# CONCLUSIONES

En este último apartado procederemos a recapitular los temas planteados en nuestras hipótesis de trabajo. Recordaremos que eran tres, y todas ellas se articulaban en torno al concepto de cine de autor: la creación de un estilo cinematográfico perfectamente reconocible, constituido por una serie de constantes que se repiten a lo largo de su trayectoria; la idea de las interferencias de la vida personal del director con su obra y la consideración de toda su filmografía como un corpus completo e indivisible, independientemente de que sus intenciones como director.

Al analizar la filmografía de Fernando Fernán-Gómez, definimos a la vez su autoría, tal y como expuso Bazin en su postulado, es decir, demostramos la línea autoral y artística personal impresa en cada una de sus películas, y dando por supuesto que existen unos filmes más personales que otros, podemos afirmar que a lo largo de su carrera cinematográfica existe una progresión y una *construcción* del autor.

La obra de Fernando Fernán-Gómez, refleja el prisma de su percepción más intima, y la muestra de forma irrepetible. Pertenece a los directores que configuran un mundo propio, que puede gustar o no a los demás, pero que es autentico y personal. La presencia autoral es tan evidente que su obra resulta única, intima y absolutamente intransferible, pues no existe fuera de él. El control absoluto que ejerce sobre todos los estadios del proceso cinematográfico garantiza la exclusividad del conjunto de su obra, convirtiéndola en un corpus artesanal en el que además de las huellas de un estilo personal consolidado, pueden encontrarse los profundos surcos que las injerencias autobiográficas han dejado en cada una de sus películas.

Polifacético por excelencia el director-autor, ha recorrido buena parte de la historia del mundo actual, a través de diversas manifestaciones artísticas: el teatro, el cine, la televisión o la literatura y es muy difícil poder entender su actividad si no se hace desde la comprensión global de toda su producción artística.

Desde esta óptica, nos parece, es como conviene abordar la obra de Fernán-Gómez, desde el amalgamiento de unas imágenes que conservan intacta la carga emocional de la

memoria y la vida del autor; desde las diferentes tramas e historias que pertenecen al mundo onírico y real del director, y desde la puesta en escena, que si realmente podemos decir que no están ostensiblemente discursiva como la de otros autores, está llena de multitud de significados y experiencias personales.

Consideramos que sus primeros años de actividad profesional, fueron decisivos para su vida y su particular visión del trabajo, no sólo por la gente que conoció y las inquietudes que compartía con cada uno de ellos, sino también por la época en la que el cine se vivía de forma diferente, ya que formaba parte de la vida cotidiana.

Y Fernán-Gómez formó parte activa de este mundo, a través de los cafés tertulia, en los que la relación entre los artistas, creadores, pensadores, políticos y escritores, era mucho más estrecha y dependiente, dándose un mayor número de colaboraciones. En ellos, se dejaba sentir la agitación cultural con que España había despedido el siglo XIX y donde se anunciaban la renovación de un país y de su intelectualidad.

En dichos cafés, se gestaban las historias mezcla de ficción, realidad y metáfora que tan presentes están en la filmografía de Fernán-Gómez, así como las fracturas internas que sufre por la superposición de géneros y modos de representación según avanza el paso del tiempo. De hechos, si sus obras no conocen un género definido, es por su manera de entender y emprender la realización cinematográfica como guionista y director de proyectos ajenos y propios desde un mismo punto de partida: la creación literaria. Así, como dramaturgo, concibe por tanto la creación artística y poética en su globalidad.

Como planteábamos al inicio, a la hora de delimitar el corpus de estudio, nuestro análisis, se ha centrado en toda la filmografía del director, y hemos demostrado que forman un "todo" cerrado y perfectamente acabado en sus aspectos temáticos, formales y también personales. Es un ciclo cinematográfico completo que también termina un ciclo vital.

Si esta filmografía asombra, es precisamente por la singularidad y la individualidad con la que ha logrado huir del convencionalismo, rechazando igualmente cualquier

tipificación y clasificación predeterminada. De este modo, podemos afirmar, que su concepción del cine está, en efecto, alejada del aburguesamiento y se define por la búsqueda incesante y el placer de la comunicación.

El carácter abierto de todas y cada unas de sus películas, le brinda la posibilidad de múltiples influencias de un cine europeo y norteamericano, con las que el autor se compromete, y al mismo tiempo, se distancia siempre en busca de su propia voz y su propia visualización de la realidad. Un postura, que en ocasiones ha sobresalido más por el fracaso que por el éxito (como el caso de películas como *El extraño viaje* o *El mundo sigue*) pero que, en cualquier caso ha dotado de heterogeneidad y discordancia al conjunto de su obra y ha permitido no traicionar la coherencia intelectual con el que el autor se ha enfrentado siempre a su labor artística como actor, director, escritor o autor.

Sus referentes más inmediatos muestran la especial vinculación con la tradición: el neorrealismo italiano, el free cinema británico, el nuevo cine alemán, la Nouvelle Vague, el nuevo cine norteamericano, pero también Edgar Neville, Bardem y Berlanga, configura su horizonte más próximo, y con ellos, la posibilidad de que el sainete y el esperpento sean un modelo que entronca con el universo literario costumbrista lleno de humor, ironía e ingenio de sus predilectos Jardiel Poncela, Miguel Mihura, Alfonso Paso, y Juan José Alonso Millán, de quién precisamente el autor configura su personaje cinematográfico más representativo, el perdedor que evoluciona y se desarrolla en sus películas como director y que definirá en muchos casos su trabajo como intérprete y que también poblará las páginas de sus creaciones literarias.

Ese personaje, el mil veces nombrado antihéroe, es siempre un poco de sí mismo, o al menos, eso es lo que el autor pretende que pensemos. Descubrimos así al autor implícito, al segundo "yo" del director, que al tiempo que se conforma su obra, configura también, otra dimensión de sí mismo, ofreciendo al espectador la reconstrucción participativa de su autoría a partir de cada uno de los relatos.

Por tanto, sus referentes literarios y cinematográficos son siempre autores y directores con un marcado carácter popular, enraizados con la tradición. Autores, con los que Fernán-Gómez ha compartido el afán de acceder al público para poder entretenerlo y parodiarlo en sus películas a través de sus propias costumbres.

La prueba más fehaciente de esta es que el autor se muestra a sí mismo como ejemplo de todas las virtudes y defectos de sus personajes. De ahí que hayamos podido rastrear la huella autobiográfica a través de todas sus obras, y descubrir entre el hombre y el personaje su posicionamiento ideológico y su propia inseguridad.

Así, podemos afirmar que Fernán-Gómez, ha hecho de su propia vida y de la experiencia vivida un elemento sustancias de su producción artística; por una parte, con la memoria y el recuerdo, que se han erigido como el constituyente central de todo su proceso creativo desde sus inicios como director en los años cincuenta, con películas como *Manicomio* o *El mensaje*.

Esta abstracción de su propia vida, de sus experiencias y en general de su mundo imaginario y lleno de recuerdos, supondrá un estimulo y un aliciente creativo necesario que el autor considerará fundamental a la hora de dirigir. De esta forma, el autor mantendrá una relación constante con el propio espectador, en el que la verdad y lo imaginario conformarán una obra llena de semejanzas y estética realista que además de divertir, apelará a la memoria histórica. Incluso formalmente, su trasgresión de diversos aspectos del naturalismo y de los diferentes recursos cinematográficos, favorecerán el contacto directo con su espectador.

La contaminación entre los diferentes medios expresivos que caracteriza sus diversos proyectos cinematográficos, se justifica a sí misma, atendiendo a la mencionada versatilidad del autor, y por lo tanto, a la lógica interferencia entre unos trabajos y otros. Ésta sería sin duda, la explicación más sencilla. Pero sin necesidad de descartarla, es posible también que tal contaminación afectase al mismo proceso creativo empezando por el texto.

En este sentido, Fernán-Gómez, está más pendiente de todo lo que cuenta de cómo contarlo, respondiendo de esta forma a la globalidad de su obra, más definida por la heterogeneidad y el elemento contradictorio, que por un estilo común y definido; cualidad que por otra parte, encaja perfectamente en un autor que nunca se ha considerado como tal y que ha impuesto en todos sus textos, una irreductible individualidad, alejada de cualquier sistematización de tipo convencional.

Dicha despreocupación formal que en cierta medida contrasta con el tratamiento temático, al cual el autor se dedica en principio con mayor interés o, simplemente, donde se puede observar una cierta continuidad. Por tanto, podemos afirmar que la especial concepción poética de Fernán-Gómez, basada en la variedad y la libertad creativa, a pesar incluso de las intenciones iniciales del propio autor, ayuda a trazar una coherencia temática en el conjunto de su obra, cosa que no ocurre desde el punto de vista formal, debido a esa disparidad en los textos literarios utilizados, en una apuesta clara del autor hacia el *cine de autor*.

La línea dramático-literaria que caracteriza buena parte de sus películas, y que en términos estilísticos supone un cierto grado de identificación entre lo representado y la representación, adquiere una nueva dimensión si relacionamos las rupturas formales o los quiebros estilísticos con la intención expresa del autor de trastocar la normativa de la narrativa clásica. Se podría afirmar incluso que si existe una preocupación estética en toda su obra cinematográfica, es el propósito del autor de comprometerse y, al mismo tiempo, distanciarse de las normas genéricas.

En este sentido, nos resulta esclarecedor que cuando el autor ha querido realizar un trabajo más académico formalmente, como en el caso de *Mi hija Hildegart*, ha modificado claramente su habitual registro de expresión y el resultado ha sido bastante más impersonal, no solo a la hora de contar la historia, sino en su propio argumento.

Así, el director nos parece un mediador de la técnica, pero en ningún momento un creador, ya que impone la objetividad, el fiel reflejo de la realidad que cuenta y

elimina muchísimos aspectos de su visión particular y su modo peculiar de traducirlo en imágenes; pero aún así, estas continuas rupturas de estilo o de elementos repetitivos que se dan en sus películas, nos vuelven a dar la visión de esa línea autoral que apuesta por una propuesta formal, aunque no formalista.

En cualquier caso, es innegable que sus películas, son un conjunto indisociable y coherente en todo momento con las intenciones del autor y con el medio expresivo y género concreto desde el que se tratan. Esta ruptura formal es bastante arriesgada, ya que el director utiliza un código de expresión en el que la imagen adquiere un gran protagonismo a pesar de estar relacionada conscientemente con la dimensión literaria y textual; a pesar de esto, el autor, consigue un compromiso doble con la estética realista que le ayuda a asegurar la comunicación con el público reflejando la vida en su más pura y versión tragicómica, incluidos contrastes y sus extrañas circunstancias, y que le permite a su vez disfrutar del proceso creativo.

Mencionar que como resultado de nuestra investigación, y siempre con el objetivo de demostrar nuestras hipótesis, hemos conseguido reunir un conjunto de documentos de cada una de las películas estudiadas, que nos han ayudado a tener una visión más amplia del objeto de estudio propuesto.

Por tanto, podemos afirmar que la Tesis Doctoral cumple los tres objetivos iniciales que nos planteabamos. Por una parte hemos desarrollado un corpus teórico en torno a la figura de Fernán-Gómez que demuestra su coherencia cinematográfica y su consideración como autor, mediante el análisis contrastado de sus películas, a la vez que hemos expuesto su universo fílmico como único e inseparabel.

Por último, hemos generado una escritura de ensayo, creado un corpus bibliográfico y analizado un marco conceptual completo en torno a su figura, que apoya la teoría del planteamiento inicial de autor, gracias a la cual, podemos afirmar que Fernán-Gómez lo es, y que por tanto ha aportado una visión muy concreta al ciane español.

# RESUMEN

El presente trabajo investiga a Fernando Fernán-Gómez como autor desde su posición como director de cine, pero centrándose sobre todo en el estudio de los temas repetitivos y fundamentales de su filmografía: el miedo, la muerte, la pérdida de la identidad, el género, la sociedad en la que se forma…

Creador de un universo propio, sus veintiséis películas, constituyen un ciclo cerrado en lo profesional y en lo personal, a lo largo del cual, ha ido estableciendo los códigos de un estilo cinematográfico en el que la presencia autoral es evidente. Polifacético por excelencia el director-autor, ha recorrido buena parte de la historia del mundo actual, a través de diversas manifestaciones artísticas: el teatro, el cine, la televisión o la literatura y es muy difícil poder entender su actividad si no se hace desde la comprensión global de toda su producción artística.

La Tesis Doctoral se articula en tres hipótesis que se resuelven tras el estudio del personaje. La primera de ellas, es la creación por parte del autor de un estilo cinematográfico perfectamente reconocible, constituido por una serie de constantes que se repiten a lo largo de su trayectoria profesional. Será de esta hipótesis de donde nazca el siguiente planteamiento: argumentar la idea de las interferencias que se producen entre la vida personal de director y su propia obra, ya sea literaria, ensayista o cinematográfica.

La última que se plantea en la misma es la consideración de toda su filmografía como director (desde 1953 con *Manicomio* hasta 2000 con *El Lázaro de Tórmes*) como un corpus autoral completo e independiente, lejos de las intenciones del mismo como director o guionista o su satisfacción final tras realizar cualquiera de ellas, lo que le convierte en uno de los autores cinematográficos más extraordinarios de España dentro de la época en la que le tocó vivir.

## SUMMARY

The present work investigates Fernando Fernan-Gómez's authorship as director of cinema, from the study of the main topics of his movies; fear, death, identity loss, genre, his own society...

Creator of an own universe, his twenty-six movies, constitutes a cycle in the professional and in the personal way along which, he has been establishing the codes of a cinematographic style in which the presence autoral is evident. Versatile for excellence, the director - author, has crossed good part of the history of the current world, across diverse artistic manifestations: the theatre, the cinema, the television or the literature and it is very difficult to be able to understand his activity if it is not done from the global comprehension of all his artistic production.

The Doctoral Thesis is articulated in three hypotheses that are solved after the study of the characters. The first one of them, is the creation on the part of the author of a cinematographic perfectly recognizable style, constituted by a series of constants that repeat themselves along his professional path. It will be of this hypothesis wherefrom the following exposition is born: to argue the idea of the interferences that take place between the director's personal life and his own work, being literary, an essayist or cinematographic.

The last one that appears in the same one, is the consideration of all his movies as the director (from 1953 with *Manicomio* until 2000 with *El Lázaro de Tórmes*) as a corpus completely and independently, far from the intentions of the same one as the director or scriptwriter or his final satisfaction after realizing any of them, which turns him into one of the most extraordinary cinematographic authors of Spain of the time that he had to live.

# BIBLIOGRAFÍA

AA.VV., *40 anni di cinema spagnolo. Testi e documenti*. Pesaro. XIII Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, 1977.

AA.VV., Actas del Coloquio Internacional sobre Fernando Fernán - Gómez, *Fernando Fernán-Gómez, acteur, réalisateur et écrivain espagnol*. Université de Bordeaux III, press Universitaries, 1985.

AA.VV., *Cine español 1896-1988.* Ministerio de Cultura (ICAA). Madrid. Ministerio de Cultura, 1989.

AA.VV., *Cine Español. 1951/1978. Diccionario de Directores*. Mensajero, Bilbao, 1978.

AA.VV., *Cine español: cine de subgéneros,* Fernando Torres (ed.), Valencia, Cartelera Turia, 1974.

AA.VV., *Diccionario de Actores.* Buru Lan, San Sebastián, 1973.

AA.VV., *El Cine de Fernando Fernán-Gómez. Nickel Odeon (Revista de cine)*. núm.9, Madrid, Invierno, 1997.

AA.VV., *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper.* Edición de Jesús Angulo y Francisco Llinás. "Manicomio" Libros de cine. San Sebastián, Patronato Municipal de Cultura, 1993.

AA.VV., *Guía del Vídeo – Cine*. Cátedra. Madrid, 1995.

AA.VV., *Luis Buñuel. El Ojo de la Libertad.* Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. Madrid, 2000.

AGUILAR, Carlos., y GENOVER, Jaume., *El cine español en sus intérpretes*. Madrid. Verdoux, 1992.

ALTMAN, Rick, *Los géneros cinematográficos*, Paidós, Barcelona, 2000

ALMENDROS CUYÁS, N., *Días de una cámara,* Editorial Seix Barrals, 1996

ANDREIEV, Leonid., *El médico loco*. *Relatos.* Club Internacional del Libro, Madrid, 1998

ANDREW, D., *Las principales teorías cinematográficas,* Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

ANGULO, J. y LLINÁS, F., *Fernando Fernán - Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*. Patronato Municipal de Cultura de San Sebastián, 1993.

ASQUERINO, Maria., *Memorias.* Plaza y Janés Editores, Madrid, 1987.

ASTRUC, A., *Naissance d´une Nouvelle Avant-Garde: La Caméra-Stylo,* L´Écran

français, núm. 44, marzo 1948.

AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel y VERNET, Marc, 1989: *Estética del cine, espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Paidós, Barcelona.

BARRERA BENITEZ, Manuel, *La literatura dramática de Fernando Fernán-Gómez.* Edición Fundamentos, Madrid, 2009

BAZIN, A., *De la politique des auteurs,* Cahiers, núm. 39, octubre, 1954.

BAZIN, A., *Le cinema de l´occupation et de la resistance,* París, Unión Générale d´Éditions, 1975.

BAZIN, A. *¿Qué es el cine?* Ediciones Rialp, S.A. Madrid, 2004.

BAZIN, A., *Willian Wyler ou le janséniste de la mise en scéne,* La Revue du Cinéma, núms. 10 y 11, febrero/marzo, 1948.

BENJAMIN, Walter, 1982: *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica,* en Discursos ininterrumpidos I, Taurus, Madrid

BORAU, José Luis., *Diccionario del Cine Español*. Alianza Editorial. Madrid, 1999

BRASÓ, Enrique., *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez.* Madrid, Espasa, 2002.

BRUNETTA, Gian Piero., *Cent´anni di cinema italiano. 1. Dalle origini alla seconda guerra mondiale.* Editori Laterza. Roma, 1995.

CAL, Rosa*., A mí no me doblega nadie. Vida y obra de Aurora Rodríguez (Hildegart)*. A Coruña, Ediciós do Castro, 1991, (Serie Documentos Para a Historia Contemporánea de Galicia; 85), 214 páginas, ilustrado.

CAÑEQUE, C., y GRAU, M., *¡Bienvenido, Mr. Berlanga!,* Barcelona, Destino, 1993.

CAÑEQUE, C., y GENOVER, J., *El cine español en sus intérpretes.* Madrid, Verdoux, 1992.

CAPARRÓS LERA, J.M., *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al "cambio socialista" (1975-1989).* Anthropos Editorial del Hombre. Barcelona, 1992.

CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico., *Cómo analizar un film.* Ediciones Paidós. Barcelona, 1998.

CASTRO DE PAZ, Jose Luis, *Fernando Fernán-Gómez.* Ediciones Cátedra, Madrid, 2010.

CEBOLLADA, Pascual y RUBIO GIL, Luis., *Enciclopedia del cine español: Cronología.*

Serbal, Madrid, 1996.

CERÓN GÓMEZ, Juan Francisco., *El Cine de Juan Antonio Bardem.* Universidad de Murcia. Murcia 1998.

COSTA, Antonio., *Saber ver el cine.* Ediciones Paidós. Barcelona, 1992.

DE SAAVEDRA RIVAS, Ángel., *Don Álvaro o La fuerza del sino.* Ediciones Orbis. Barcelona, 1995.

DEL AMO, A., *Comedia Cinematográfica Española,* Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1975.

DELGADO CASADO, Juan., *La Bibliografía cinematográfica española,* Madrid, Arco / Libros (Colección Instrumenta Bibliológica), 1993.

DUMAS, Alexandre., *Antony.* Escelice, S.A, Madrid, 1963.

EGIDO, L.G., *Juan Antonio Bardem,* Huelva, Festival de Cine Iberoamericano, 1983.

FALQUINA, Ángel., *30 años de cine. Círculo de Escritores Cinematográficos 1945-1975*. Madrid. CEC, 1975.

FARASSINO, A., *Neorrealismo. Cinema italiano 1945- 1949.* EDT. Torino, 1989.

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos., *La guerra de España y el cine.* Editorial Nacional, Madrid, 1972.

FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao., *Obras Completas. Tomo II. El Malvado Carabel*. M. Aguilar Editor. Madrid, 1947.

FERRETTI, G.C., *Introduzione al neorrealismo.* Editori Reuniti. Roma, 1976.

GALAN, Diego., LARA, Fernando., *18 españoles de posguerra,* Barcelona, Planeta, 1973

GALÁN, D., *La buena memoria de Fernando Fernán-Gómez y Eduardo Haro Tecglen.* Madrid, Alfaguara, 1997.

GALÁN, Eduardo. *María Luisa Ponte. Contra viento y marea: memorias de una actriz*. Madrid: Ciclo Editorial, 1993.

GALÁN, Diego., *Memorias del cine español. El cine religioso (cáp. 5) y Más cine "maldito" (cáp.15).* Tele-Radio, 1981.

GALÁN, D., y LLORENS, A., *Fernando Fernán-Gómez. Apasionadas andanzas de un señor muy pelirrojo*. Valencia, Fundación Municipal de Cine, Fernando Torres, 1984.

GARCÍA FERNÁNDEZ, E.C., *Historia Ilustrada del Cine Español,* Madrid, Planeta, 1985.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio., *El Trovador.,* Artual S.L, Barcelona, 1997.

GASCA, Luis., *Un siglo de Cine Español*. Enciclopedias Planeta. Barcelona, 1998.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón., *Obras Completas. La mona de imitación*. Circulo de Lectores, S.A. Barcelona, 2002

GONZÁLEZ ESPINA, Carlos., *El Café Gijón.* Madrid, 2001

GONZÁLEZ PERTUSA, Florentino., *Diccionario Técnico de Expresiones Audiovisuales.* Diego Marín Librero Editor, S.L. Murcia, 2001.

GÓMEZ SANTOS, M., *Crónica del Café Gijón,* Madrid, Biblioteca Nueva, 1955.

GUBERN, R., *1936-1939: la Guerra de España en la pantalla.* Madrid, Filmoteca Española, 1986.

GUZMÁN ESPINOSA, Eduardo de; *Aurora de Sangre,* Mundo Actual de Ediciones S.A, Barcelona, 1978.

HARTZENBUSCH, Juan Eugenio., *Los amantes de Teruel.* Editorial Castalia, S.A. Madrid, 1990.

HEREDERO, Carlos, F., *Las huellas del tiempo, Cine Español 1951-1961,* Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Filmoteca Española, 1993.

HEREDERO, C. F., *Pedro Beltrán, la humanidad del esperpento.* Murcia, IV Semana de Cine Español de Murcia, 1988.

HIDALGO, Manuel, *Fernando Fernán-Gómez.* Huelva, VII Festival de Cine Iberoamericano, 1981.

HOPEWELL, John., *Out of the Past. Spanish Cinema after Franco*. London. BFI, 1986.

HOPEWELL, John., *El cine español después de Franco 1973-1988. (Temas de nuestro tiempo)*. Madrid. El arquero, 1989.

HUGO, Víctor., *Hernani. El rey se divierte.* Espasa Calpe. Pozuelo de Alarcón, 1998.

KUPRIN, Aleksander Ivanovich., *Una equivocación*. *Otras novelas y cuentos.* Espasa Calpe, Madrid, 2001

LARA, F., y RODRÍGUEZ, E., *Miguel Mihura en el infierno del cine.* Valladolid, 35 Semana Internacional de Cine, 1990.

LARRAZ, Emmanuel., *Le cinéma espagnol des origines nos jours*. Paris. Cerf, 1986.

LLINÁS, Francisco y MAQUA, Javier., *El Cadáver del Tiempo.* Fernando Torres. Valencia, 1976.

LÓPEZ GANDÍA, Juan y PEDRAZA, Pilar., *Federico Fellini.* Cátedra. Madrid, 1999.

LOSILLA, Carlos y MONTERDE, José Enrique., *Paisajes y figuras: Perplejos. El Nuevo Cine Alemán (1962-1982),* Ediciones de la Filmoteca, Festival Internacional de Cine de Gijón, 2007.

MAINER, José Carlos., *Análisis de una insatisfacción: las novelas de Wenceslao Fernández Flórez,* Madrid, Castalia, 1975

MARINIELLO, Silvestra., *Pier Paolo Pasolini.* Cátedra. Madrid, 1999.

MASCELLI, Joseph V., *Los cinco principios básicos de la cinematografía. Manual del montador de cine.* Bosh Casa Editorial. Barcelona, 1998.

MENDEZ – LEITE, Fernando., *Historia del Cine Español.* Rialp, Madrid, 1965.

MICCICHÉ, L., *Visconti e il neorrealismo.* Marsilio, Venecia, 1990.

MIHURA, Miguel., *Melocotón en almíbar; Ninette y un señor de Murcia* Espasa – Calpe, Pozuelo de Alarcón, 2003.

MIHURA, Miguel., *Sublime Decisión,* Escelicer, S.A., Madrid, 1966.

MOIX, Terenci., *Cine Moderno y español.* ABC Blanco y Negro. Madrid, 1995.

MONTERDE, José Enrique., *El Neorrealismo en España. Tendencias realistas en el cine español,* Tesis Inédita, Barcelona, 1992.

MUÑOZ SECA, Pedro., *La Venganza de don Mendo.* Cátedra, Madrid, 1998.

OLANO, Antonio D., *Pecar en Madrid.* Ediciones 99. Madrid.

PALACIOS MORE, RENÉ; *Vida, pasión y eternidad de los cómicos de la legua, La Gaceta del libro*, nº 16, Febrero de 1985

PASO GIL, Alfonso., *Como casarse en siete días,* Escelicer, Madrid, 1962.

PASO GIL; Alfonso., *Los Palomos,* Escelicer, S.A, Madrid, 1964.

PÉREZ, Miguel A., y MARTÍNEZ MONTALBÁN, José L., *Cine español 1951 - 1978. Diccionario de directores.* Bilbao. Mensajero, D. L. 1979.

PÉREZ PERUCHA, J., *El Cinema de Edgar Neville.* Valladolid, 27 Semana Internacional de Cine, 1982.

POE, Edgar Allan, *El sistema del doctor Tarr y el profesor Fether*. Traducción de Julio Cortázar, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

QUEREJETA, Elías., OTERO, José María., MATAS, Alfredo., *Aquel llamado Nuevo Cine Español,* Madrid, Ediciones J.C., 1991.

QUESADA, L., *La novela española y el cine.* Madrid, J.C. (Colección Imágenes), 1986.

QUINTANA, Ángel., *El Cine Italiano 1942- 1961. Del Neorrealismo a la modernidad.* Ediciones Paidós. Barcelona, 1997.

ROMAGUERA LAERTES, Joaquín., *Diccionario Filmográfico Universal – I -. Directores de España, Portugal y Latinoamérica*.

RONDOLINO, Giani y TOMASI, Dario., *Manuale del film. Linguaggio, raconto, analisi.* UTET Librería. Torino, 1995.

ROS BERENGUER, Cristina., *Fernando Fernan-Gómez, autor,* Tesis Inédita. Universidad de Alicante, 1996.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis., *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación.* Ediciones Paidós. Barcelona, 2000.

SCHIFANO, Lawrence., *El Cine Italiano 1945-1995. Crisis y Creación.* Acento Editorial. Madrid, 1997.

SICLIER, J., *La nueva ola,* Madrid, Rialp, 1962

STAEHLIN, Carlos., *Cine alemán, 1892.1961,* Madrid, Centro español de estudios cinematográficos, 1961.

STAEHLIN, Carlos., *Cosmología Fílmica*. Editorial Heraldo. Valladolid, 1976.

TÉBAR, Juan, *Fernando Fernán-Gómez, escritor (diálogo en tres actos)*. Madrid, Anjana, 1984.

TRUFFAUT, F., *Sudden fear. Les extremes me touchen,* Cahiers, núm. 21, marzo 1953.

TRUFFAUT, F., *Une certaine tendence du cinéma français,* Cahiers, núm. 31, enero 1954.

TUBAU, Iván., *Crítica cinematográfica española: Bazin contra Aristarco, la gran controversia de los años sesenta.* Barcelona, Edición Universitat de Barcelona, 1983.

VILLEGAS LÓPEZ, Manuel., *El Nuevo Cine Español.* San Sebastián. XV Festival Internacional del Cine, 1967.

VIZCAINO CASAS, Fernando., *Diccionario del cine español 1896-1968*. Madrid.

Editora Nacional, 1970.
VIZCAINO CASAS, Fernando., y JORDÁN A. A., *De la checa a la meca. Una vida de cine.* Barcelona, Planeta (Colección Documento), 1988.
ZORRILLA, José., *Don Juan Tenorio.* Espasa Calpe. Pozuelo de Alarcón, 2003.
ZORRILLA, José., *Traidor, inconfeso y mártir.* Espasa Calpe. Pozuelo de Alarcón, 1999.
ZUNZUNEGUI y LOREDO, Juan Antonio., *El Mundo Sigue,* Moguer Ediciones, S.A., Madrid, 1969.

## DOCUMENTOS EN INTERNET

www.academiadecine.com. Academia de las Ciencias Cinematográficas de España
www.cervantes.es. Instituto Cervantes
www.ivac-lafilmoteca.es. Filmoteca de Valencia.
http://cultura.gencat.cat/filmo/. Filmoteca de Cataluña.
www.mcu.es/cine/. Base de datos de la Filmoteca Nacional. Ministerio de Cultura.

## REFERENCIAS DOCUMENTALES

### Parte 1. Escritos del propio autor

#### Poesía

*A Roma por algo.* Madrid, Separata de Poesía Española (1954); Madrid, Fernán-Gómez, Arte y Ediciones, 1982
*El Canto es vuelo,* Visor Libros, S.L., Madrid, 2002.

#### Novela

*El vendedor de naranjas.* Madrid, Tebas (Cies), 1961; Madrid, Espasa Calpe (Selecciones Austral, 147), 1986.
*El Viaje a Ninguna parte.* Madrid, Debate (Debate literatura, 32), 1990.
*El mal amor*. Barcelona, Planeta (Autores Españoles e Hispanoamericanos), 1987.
*El Mar y el tiempo*. Barcelona, Planeta (Autores Españoles e Hispanoamericanos), 1988.

*El ascensor de los borrachos.* Madrid, Espasa Calpe (Espasa – Humor), 1993.
*La Puerta del Sol,* Madrid, Espasa Calpe, 1995.
*¡Stop Novela de Amor!.* Madrid, Espasa Calpe, 1997.
*La cruz y el lirio dorado*. Madrid, Espasa Calpe, 1999.
*La escena, la calle y las nubes*. Madrid, Espasa Calpe, 1999.
*Viola íntimo.* Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, Obra Social y Cultural, 1999.
*Oro y hambre*. Barcelona, Muchnik Editores, 1999.
*Los invasores del palacio*, Iberautor, Promociones Culturales, S.L, 2000
*Capa y espada*. Madrid, Espasa Calpe, 2001.
*El tiempo de los trenes.* Madrid. Espasa Calpe. 2003.

**Cuentos**

*"El directivo"*, en *Cuentos de fútbol*. Selección y prólogo de Jorge Valdano. Madrid, Alfaguara, 1995.

**Teatro**

*Pareja para la eternidad.* Madrid, Acanto, núm. 14 (1947).
*Las bicicletas son para el verano.* Madrid, Espasa Calpe (Selecciones Austral, 124), 1991.
*La coartada. Los domingos, bacanal.* Madrid, Espasa Calpe (Selecciones Austral, 140), 1985; Madrid, Antonio Machado (Colección Autores Españoles), 1987.
*Lazarillo de Tormes.* Adaptación. Valladolid, Castilla Eds. (Colección Campo de Marte, 4), 1994.
*Puro teatro y algo más.* Alba Editorial, S.L., 2002

**Teatro inédito**

*Marido y medio.* Comedia estrenada el 7 de junio de 1959 en el Teatro Gran Vía de Madrid.
*Del Rey Ordás y su infamia.* Comedia estrenada el 22 de Agosto de 1983 en el Teatro Palacio del Progreso de Madrid.
*Ojos de Bosque.* Comedia estrenada el 9 de Julio de 1986 en la Plaza de la Almudena de

Madrid, dentro de la programación de "Los veranos de la Villa".

*El Pícaro. Aventuras y desventuras de Lucas Maraña.* Estrenada en el Teatro Central Hispano de Sevilla el 8 de Septiembre de 1992[1].

*Defensa de Sancho Panza.* Estrenada el 12 de Julio de 2002 en la casa de Cultura Lugaritz de San Sebastián y el 19 de Julio de 2002 en el Corral de Comedias de Almagro.

**Ensayo**

*El actor y los demás.* Barcelona, Laia, 1987.

*Impresiones y depresiones*. Barcelona, Planeta (Documento, 227), 1987.

*Historias de la picaresca*. Barcelona, Planeta (Memoria de la Historia, 26), 1989.

*El Arte de desear.* Madrid, Temas de Hoy, (Biblioteca erótica, 20), 1992.

*Imagen de Madrid.* Madrid, El País – Aguilar, 1992

*Tejados de Madrid*. Madrid, Telefónica de España, 1992.

*Desde la última fila.* Madrid, Espasa Calpe, 1995.

*¡Aquí sale hasta el apuntador!.* Barcelona, Planeta, 1997.

*Nosotros los mayores.* Madrid, Temas de hoy, 1999.

*Aventura de la palabra en el Siglo XX. Discurso de ingreso en la Real Academia Española,* 2000.

*Puro teatro y algo más.* Alba Editorial, s.l.u. 2002.

**Textos autobiográficos**

*"Diario de Cinecittà" Revista Internacional del Cine,* núm. 6, Noviembre, 1952; núm. 7, Diciembre, 1952.

*"El olvido y la memoria. Autobiografía de Fernando Fernán-Gómez"*. Triunfo, núm. 3, 6ª época, Enero, 1981.

*El tiempo amarillo. Memorias.* I (1921-1943) y II (1943-1987). Madrid, Debate, 1990.

**Literatura infantil**

*Los ladrones.* Madrid, Anaya, (Luna de papel, 1), 1986.

*Retal.* Madrid, Anaya, (Luna de papel, 28), 1988.

**Artículos del autor**

*Sobre la naturalidad*. *Cine experimental, núm. 7.* Marzo 1946.

Colaborador en la revista *Cinema durante los años 1947 y 1948.*

*Fernando nos habla de Fernán-Gómez y de los otros.* Año II, núm. 18, 1/Enero/1947.

*Las dos fases del contrato de un actor.* Año II, núm. 21, 15/ Febrero/1947.

*Una peliculita sin pretensiones*. Año II, núm. 26, 15/Abril/1947.

*La admiración infantil.* Año II, núm. 29, 1/Junio/1947.

*El camino de la fama*. Año II, núm. 36, 1/Octubre/1947.

*Mi popularidad*. Año II, Diciembre de 1947.

*La carestía de la vida*. Año III, núm. 44, Abril, 1948.

*Polémica sobre el doblaje.* Fernando Fernán-Gómez, J.L. Valle Iturriaga y Carlos Fernández Cuenca. *Revista Internacional del Cine*, núm. 1, Junio, 1952.

*El actor de cine en España. Cinema Universitario, núm. 2* 4º trimestre 1955.

*Problemas del teatro español. Primer Acto,* núm. 13, Abril – Mayo, 1960.

*El personaje se parece bastante a otro que duerme, entre otros muchos, dentro de mí. Encuesta*. *Primer Acto,* núm. 69, 1965.

*Un débil grito. Primer Acto,* núm., 105, 1969.

*El teatro lleno*. ABC, 6-1V-1972.

*La localización del gusto*. ABC, 12-V- 1972.

*La casa por los aires*. ABC, 2-VI- 1972.

*Igualdad de derechos*. ABC, 10-VI- 1972.

*El alcalde de Zalamea*. ABC, 10-IX- 1 972.

*La voz de una minoría*. El País Semanal, 12-VI- 1 977.

*La risa política*. El País Semanal, 12-III-1978.

*Lujuria y desenfreno de las actrices y los actores*. El País Semanal, 14-V- 1978.

*Lo corto y lo largo*. El País Semanal, 11 -VI- 1978.

*Juventud, primavera de la vida*. El País Semanal, 2-VII- 1 978.

*¡Cultura, no!*. El País Semanal, 10-IX- 1978.

*El carácter crítico*. El País Semanal, 5-XI- 197 8.

*Hacienda somos todos*. El País Semanal, 3-XII-1978.

*Los clásicos y el humor*. El País, 31-XII-1978. Suplemento: Arte y pensamiento.

*Misterios*. El País Semanal, 11 -II- 1979.

*Los teatros vacíos*. ABC, 30-IX-1979.

*El cine pobre de los ricos*. Fotogramas, núm. 1645. 18-II-1981.

*Servidumbre*. ABC, 20-II-1981.

*¿Qué fue de aquella gente?*. Tiempo de Historia, núm. 92-93 (Julio-Agosto, 1982).

*Los cómicos en el escenario español*. El País, 17-1X-1983.

*El nombre del teatro*. ABC, 27-III-1984.

Colaboración en Diario 16, desde el 2-X-1984 al 10-X-1985. Sección: Gente alrededor.

*El Escorial y el pipayo*. Diario 16. Sección "La gente alrededor", 8/III/1984.

*Después de la final*. Diario 16. Sección "La gente alrededor",10/V/1984.

*Los comicuchos de la tele*. Diario 16. Sección "La gente alrededor", 17/V/1984.

*Los culos de los fotógrafos*. Diario 16. Sección "La gente alrededor", 24/V/1984.

*El viaje entretenido*. Diario 16. Sección "La gente alrededor", 31/V/1984.

*¡Albricias!*. Diario 16. Sección "La gente alrededor", 7/VI/1984.

*A la Federica*. Diario 16. Sección "La gente alrededor". 14/VI/1984.

*El amor de los viejos*. Diario 16. Sección "La gente alrededor", 21/VI/1984.

*Periodismo*. Diario 16. Sección "La gente alrededor", 28/VI/1984.

*La vuelta del juglar*. Diario 16. Sección "La gente alrededor", 5/VII/1984.

*Huelga de Ricos*. Diario 16. Sección "La gente alrededor", 12/VII/ 1984.

*Veintidós besos poco más o menos*. Diario 16. Sección "La gente alrededor", 19/VII/1984.

*El actor González*. Diario 16. Sección "La gente alrededor", 26/VII/1984.

*Garci versus Calviño*. Diario 16. Sección "La gente alrededor", 2/VIII/1984.

*La queja y el orgullo*. Diario 16. Sección "La gente alrededor", 8/VIII/1984.

*Teledeum*. Diario 16. Sección "La gente alrededor", 15/VIII/1984.

*Para la galería.* Diario 16. Sección "La gente alrededor", 23/VIII/1984.

*Morán, el de los chistes.* Diario 16. Sección "La gente alrededor", 30/VIII/1984.

*Ayudar al Gobierno*. Diario 16. Sección "La gente alrededor", 6/IX/1984.

*Vivir la vida*. Diario 16. Sección "La gente alrededor", 14/IX/1984.

*Lecturas digeridas*. Diario 16. Sección "La gente alrededor", 21/IX/1984.

*Desde un Madrid otoñal*. Diario 16. Sección "La gente alrededor", 27/IX/1984.

*Hablar de Mujeres*. Diario 16. Sección "La gente alrededor", 6/X/1984.

*Se acerca don Juan*. Diario 16. Sección "La gente alrededor", 18/X/1984.
*Don Juan y la cuestión económica*. Diario 16. Sección "La gente alrededor", 26/X/1984.
*Good Bye, don Juan.* Diario 16. Sección "La gente alrededor", 1/XI/1984.
*Eduardo y la Libertad*. Diario 16. Sección "La gente alrededor", 1/XI/1984.
*Espías, estafadores y gente anormal*. Diario 16. Sección "La gente alrededor", 15/XI/1984.
*Un viejo actor*. Diario 16. Sección "La gente alrededor", 30/XI/1984.
*Cuando somos fantasmas*. Diario 16. Sección "La gente alrededor", 30/XI/1984.
*Trabajar en Marbella*. Diario 16. Sección "La gente alrededor", 12/XII/1984.
*Los dramas cómicos*. Diario 16. Sección "La gente alrededor", 26/XII/1984.
*Costumbres de otros tiempos*. Diario 16. Sección "La gente alrededor", 10/I/1985.
*Gitanos*. Diario 16. Sección "La gente alrededor", 18/I/1985.
*Los héroes torpes*. Diario 16. Sección "La gente alrededor", 24/I/ 1985.
*El mérito en el trabajo*. Diario 16. Sección "La gente alrededor", 1/II/1985.
*El domingo de sangre*. Diario 16. Sección "La gente alrededor", 8/II/1985.
*Fantasmas*. Diario 16. Sección "La gente alrededor", 15/II/1985.
*Larga cuaresma*. Diario 16. Sección "La gente alrededor", 22/II/1985.
*Vivir en el futuro*. Diario 16. Sección "La gente alrededor", 1/III/1985.
*Contra la excelencia*. Diario 16. Sección "La gente alrededor", 8/III/1985.
*Alegato a favor del actor*. Diario 16. Sección "La gente alrededor", 20/III/1985.
*Divagación trascendente*. Diario 16. Sección "La gente alrededor", 27/III/1985.
*Concluye la divagación trascendente*. Diario 16. Sección "La gente alrededor", 12/IV/1985.
*El trabajo invisible*. Diario 16. Sección "La gente alrededor", 19/IV/1985.
*El director de cine*. Diario 16. Sección "La gente alrededor", 3/V/1985.
*Exceso de correspondencia*. Diario 16. Sección "La gente alrededor", 17/V/1985.
*Cine español en la URSS*. Diario 16. Sección "La gente alrededor", 30/V/1985.
*El mensaje a mis nietos*. Diario 16. Sección "La gente alrededor", 6/VI/1985.
*Público de teatro*. Diario 16. Sección "La gente alrededor", 11/VI/1985.
*El tiempo nunca perdido*. Diario 16. Sección "La gente alrededor", 21/VI/1985.
*La familia, deshecha*. Diario 16. Sección "La gente alrededor", 27/VI/1985.
*El autor como peligro*. Diario 16. Sección "La gente alrededor", 12/VII/1985.

*La intimidad y la imagen.* Diario 16. Sección "La gente alrededor", 19/VII/1985.
*Naturalidad*. Diario 16. Sección "La gente alrededor", 16/VIII/1985.
*En defensa de la alegría*. Diario 16. Sección "La gente alrededor", 19/VIII/1985.
*Mujeres desnudas*. Diario 16. Sección "La gente alrededor", 13/IX/1985.
*Edad Media y Modernidad: la experiencia teatral*. Conferencia leída el 21/VIII/1984, en Santander. Organizada por los Cursos de Verano de la UIMP. Inédito.
*Robar libros*. La Vanguardia, Sección "Tribuna", s.d., 1985.
*Prohibida la historia*. El País Semanal, 19-I-1986. Sección: ... son aire y van al aire.
*Común, comunidad, comunismo*. El País Semanal, 26-I-1986. Sección: ... son aire y van al aire.
*El dandy de la taberna*. Cinema 2001, núm. 2. Noviembre 1986[2].
Colaboración en El País Semanal desde el 2-II-1986 al 17-II-1991. Sección: Impresiones y depresiones.
*Una esquina bella y pintoresca*. El País Semanal, 2/II/1986.
*El ocio y el descanso*. El País Semanal. 9/II/1986. Continuación. 30/II/1986.
*Un vago, un voto*. El País Semanal, 23/II/1986.
*Usted no entiende esto*. El País Semanal, 2/III/1986
*La incultura General*. El País Semanal, 9/III/1986.
*Fugacidad de las modas y las ideas*. El País Semanal, 16/III/1986.
*El Apocalipsis*. El País Semanal, 23/III/1986.
*Frivolidades*. El País Semanal, 30/III/1986.
*La ordenación de los acontecimientos*. El País Semanal, 6/IV/1986.
*Vuelta a una vieja costumbre*. El País Semanal, 13/IV/1986.
*Viajes y aventuras*. El País Semanal, 20/IV/1986.
*Los viajes a cualquier parte*. El País Semanal, 27/IV/1986.
*El tiempo recordado*. El País Semanal, 4/V/1986.
*Mi amigo el autor novel*. El País Semanal, 11/V/1986.
*La nueva tecnología*. El País Semanal, 18/V/1986.
*Una injusticia fiscal*. El País Semanal, 25/V/1986.
*Países exóticos*. El País Semanal, 1/VI/1986.
*Muerte de una palabra*. El País Semanal, 8/VI/1986.

*El hijo del viajante*. El País Semanal, 15/VI/1986.
*A vueltas con una palabra*. El País Semanal, 22/VI/1986.
*Hogares con televisión*. El País Semanal, 29/VI/1986.
*Filopolíticos*. El País Semanal, 6/VII/1986.
*Presentación obligada*. ABC, 9/VII/1986.
*Cuentos para niños*. El País Semanal, 9/VII/1986.
*Un domingo de propaganda*. El País Semanal, 20/VII/1986. Continuación. 31/VIII/1986.
*Concluye el discurso de propaganda*. El País Semanal, 27/VII/1986.
*El contable que contaba mal*. El País Semanal, 3/VIII/1986.
*Diferencia entre el murmullo y el pregón*. El País Semanal, 10/VIII/1986.
*El trabajo de los demás*. El País Semanal, 17/VIII/1986.
*Hobby*. El País Semanal, 24/VIII/1986.
*Agosto del 36*. El País Semanal, 31/VIII/1986.
*Cuando esto acabe*. El País Semanal, 7/IX/1986.
*La gran rifa*. El País Semanal, 14/IX/1986.
*Septiembre del 36*. El País Semanal, 21/IX/1986.
*Alevosía y nocturnidad*. El País Semanal, 28/IX/1986.
*La obra, el autor, el director*. El País Semanal, 5/X/1986.
*Octubre del 36*. El País Semanal, 12/X/1986.
*La guerra y la vida*. El País Semanal, 19/X/1986.
*Cuento chino*. El País Semanal, 26/X/1986.
*En tiempos de Kang Yuwey*. El País Semanal, 2/XI/1986.
*El dandy en la taberna*. *Cinema 2001,* núm.2 (Noviembre, 1986[3]).
*Noviembre del 36*. El País Semanal, 9/XI/1986.
*Amor al cine*. El País Semanal, 16/XI/1986.
*La batalla de Madrid*. El País Semanal, 23/XI/1986.
*Los atracos de Lenin*. El País Semanal, 30/XI/1986.
*Viejas tendencias*. El País Semanal, 7/XII/1986.
*El ocaso de las novedades*. El País Semanal, 14/XII/1986.
*Experimentos teatrales*. El País Semanal, 21/XII/1986.
*Diciembre del 36*. El País Semanal, 28/XII/1986.

*Melodrama*. El País Semanal, 4/I/1987.

*Folletín*. El País Semanal, 11/I/1987.

*El ripio de la hembra placentera.* El País Semanal, 18/I/1987.

*Pobres y ricos*. El País Semanal, 25/I/1987.

*Frío*. El País Semanal, 1/II/1987.

*Unicornios*. El País Semanal, 8/II/1997.

*Ficción y realidad*. El País Semanal, 15/II/1987.

*Revistas y revistas*. El País Semanal, 22/II/1987.

*Hambre con música*. El País Semanal, 1/III/1987.

*Erótica de otros tiempos*. El País Semanal, 8/III/1987.

*Economía y otros misterios*. El País Semanal, 15/III/1987.

*Lujo*. El País Semanal, 22/III/1987.

*Hablar de dinero*. El País Semanal, 29/III/1987.

*Elogio de la televisión*. El País Semanal, 5/IV/1987.

*Exceso de publicidad*. El País Semanal, 12/IV/1987.

*Desprecio de un noble deporte*. El País Semanal, 19/IV/1987.

*Memorias*. El País Semanal, 26/IV/1987.

*Poetas*. El País Semanal, 3/V/1987.

*Del origen y utilidad de los ejércitos*. El País Semanal, 10/V/1987.

*Famosos*. El País Semanal, 17/V/1987.

*Las armas miran atrás*. El País Semanal, 24/V/1987.

*El precio del poder*. El País Semanal, 31/V/1987. Continuación. 9/VIII/1987.

*La época dorada*. El País Semanal, 7/VI/1987.

*Gente en la feria*. El País Semanal, 14/VI/1987.

*El cine californiano*. El País Semanal, 21/VI/1987.

*La colonización del gusto*. El País Semanal, 28/VI/1987.

*La joven rebelde*. El País Semanal, 5/VII/1987.

*Lo erótico del poder*. El País Semanal, 12/VII/1987.

*Paranoia*. El País Semanal, 19/VII/1987.

*Afición al fútbol*. El País Semanal, 26/VII/1987.

*Novelas*. El País Semanal, 2/VIII/1987.

*Artículos*. El País Semanal, 9/VIII/1987.
*Cursis y horteras*. El País Semanal, 16/VIII/1987.
*Elegancia, lujo y distinción*. El País Semanal, 23/VIII/1987.
*Los enteradísimos*. El País Semanal, 30/VIII/1987.
*Todo se explica*. El País Semanal, 6/IX/1987.
*Borges y el tiempo recobrado*. El País Semanal, 13/IX/1987.
*Las juventudes del actor*. El País Semanal, 20/IX/1987.
*Nada más que un intérprete*. El País Semanal, 27/IX/1987.
*Gris*. El País Semanal, 4/X/1987.
*Por un lenguaje común*. El País Semanal, 11/X/1987. Continuación 6/XII/1987.
*De la historia imaginaria*. El País Semanal, 18/X/1987.
*Confiemos en la evolución*. El País Semanal, 25/X/1987.
*¿Usted o tú?*. El País Semanal, 1/XI/1987.
*Apostillas a un escándalo intrascendente*. El País Semanal, 8/XI/1987.
*La jornada de trabajo del comisario Maigret*. El País Semanal, 15/XI/1987.
*Aires de Provenza*. El País Semanal, 22/XI/1987. Continuación. 31/I/1988.
*La hoja blanca*. El País Semanal, 29/XI/1987.
*Promoción*. El País Semanal, 6/XII/1987.
*Misterios*. El País Semanal, 13/XII/1987.
*El simulador*. El País Semanal, 20/XII/1987.
*Contra diligencia, pereza*. El País Semanal, 27/XII/1987.
*La amable entrevistadora y el actor huido*. El País Semanal, 3/I/1988
*Los delincuentes*. El País Semanal, 10/I/1988.
*América, América*. El País Semanal, 17/I/1988
*Úlceras*. El País Semanal, 24/I/1988.
*El electorado inculto*. El País Semanal, 31/I/1988
*El amable taxista indignado*. El País Semanal, 7/II/1988.
*Un año como otro cualquiera*. El País Semanal, 14/II/1988.
*Los gallardos paladines*. El País Semanal, 21/II/1988.
*Homenaje a la bohemia*. El País Semanal, 28/II/1988.
*Realismo mágico*. El País Semanal, 6/III/1988.

*La opinión de los demás*. El País Semanal, 13/III/1988.

*Cine, televisión, Europa*. El País Semanal, 20/III/1988.

*Niños americanos y niños europeos*. El País Semanal, 27/III/1988.

*Puntos de vista*. El País Semanal, 3/IV/1988.

*El hombre malo*. El País Semanal, 10/IV/1988.

*El hombre bueno*. El País Semanal, 17/IV/1988.

*El día del descubrimiento*. El País Semanal, 1/V/1988.

*Nubes de humo*. El País Semanal, 8/V/1988.

*Críticos*. El País Semanal, 15/V/1988.

*La ley del humo*. El País Semanal, 22/V/1988. Continuación 7/VIII/1988, 14/VIII/1988.

*Promesas*. El País Semanal, 29/V/1988.

*Un olvido justificado*. El País Semanal, 5/VI/ 1988.

*Maneras de leer*. El País Semanal, 12/VI/1988.

*Junta general*. El País Semanal, 19/VI/1988.

*Lo que es del César*. El País Semanal, 26/VI/1988.

*Tener y no tener*. El País Semanal, 3/VII/1988.

*El trabuco de Luis Candelas*. El País Semanal, 10/VII/1988.

*Miscelánea nicotínica*. El País Semanal, 17/VII/1988.

*Utilidad de la tristeza*. El País Semanal, 4/IX/1988.

*Imprevista evolución de las costumbres*. 11/IX/1988.

*Interpretación de un personaje*. El País Semanal, 18/IX/1988.

*La idea fija*. El País Semanal, 25/IX/1988.

*La mirada*. El País Semanal, 2/IX/1988.

*El oído*. El País Semanal, 9/X/1988

*Ropa vieja*. El País Semanal, 16/X/1988.

*Los placeres del tacto*. El País Semanal, 23/X/1988.

*Cuestión de nombre*. El País Semanal, 30/X/1988.

*La inapetencia sexual de los insectos*. El País Semanal, 6/XI/1988.

*De tiendas*. El País Semanal, 13/XI/1988.

*Cómicos, bohemios, pícaros*. El País Semanal, 20/XI/1988.

*Toda la luz*. El País Semanal, 27/XI/1988.

*Negros*. El País Semanal, 4/XII/1988.
*La parábola del hombre nocturno*. El País Semanal, 11/XII/1988.
*Revolucionarios*. El País Semanal, 18/XI/1988.
*Intrigas, engaños y fraudes*. El País Semanal, 25/XII/1988.
*Parábola del gerente ladrón*. El País Semanal, 31/XII/1988.
*Páginas olvidadas y encontradas*: El País Semanal, 8/I/1989.
*¡Dimisión, dimisión!*. El País Semanal, 15/I/1989.
*El espacio audiovisual europeo*. El País Semanal, 22/I/*La gran oportunidad*. El País Semanal, 29/I/1989.
*El orinal de mi alma*. El País Semanal, 5/II/1989.
*Reformas*. El País Semanal, 12/II/1989.
*Excepcionalismo*. El País Semanal, 19/II/1989.
*Alternativas de poder*. El País Semanal, 26/II/1989.
*Feria de restos*. El País Semanal, 5/III/1989.
*Parábola del actor disoluto*. El País Semanal, 12/III/1989. Continuación. 16/IV/1989.
*Los árboles de mi calle*. El País Semanal, 19/III/1989.
*Risas*. El País Semanal, 26/III/1989.
*El actor en el futuro del cine europeo*. El País Semanal, 2/IV/1989.
*Unos pocos amigos verdaderos*. El País Semanal, 9/IV/1989.
*La pequeña pantalla*. El País Semanal, 16/IV/1989.
*Paco y Fernando*. El País Semanal, 23/IV/1989.
*Cómo deben decirse los versos*. El País Semanal, 30/IV/1989.
*El teatro sin ideas*. El País Semanal, 7/V/1989.
*Espectáculos callejeros*. El País Semanal, 14/V/1989.
*De mendigo a multimillonario*. El País Semanal, 21/V/1989.
*Hacia la serenidad*. El País Semanal, 28/V/1989.
*Por decir versos*. El País Semanal, 4/VI/1989.
*Guerra de las pantallas*. El País Semanal, 11/VI/1989.
*El gusto de los otros*. El País Semanal, 18/VI/1989.
*Nuevo género literario*. El País Semanal, 25/VI/1989.
*A la luz del televisor*. El País Semanal, 2/VII/1989.

*Pausas*. El País Semanal, 9/VII/1989.
*Celestina va de viaje*. El País Semanal, 24/IX/1989.
*Permiso para vivir*. El País Semanal, 1/X/1989.
*En busca del autor*. El País Semanal, 8/X/1989.
*Una pequeña libertad perdida*. El País Semanal, 15/X/1989.
*Desde la concha del apuntador*. El País Semanal, 22/X/1989.
*El granito de arena*. El País Semanal, 5/XI/1989.
*Comentario desde la ignorancia*. El País Semanal, 12/XI/1989.
*¿Tragedia, comedia, sainete?*. El País Semanal, 19/XI/1989.
*La religión de los géneros*. El País Semanal, 3/XII/1989.
*Como la vida misma*. El País Semanal, 10/XII/1989.
*La guerra contra Franco*. El País Semanal, 17/XII/1989.
*Los despreciados*. El País Semanal, 24/XII/1989.
*El desconfiado*. El País Semanal, 7/I/1990.
*Los inseguros*. El País Semanal, 14/I/1990.
*Seguridad en sí mismo*. El País Semanal, 21/I/1990.
*Los domingos por la mañana*. El País Semanal, 4/II/1990.
*Temas académicos*. El País Semanal, 11/II/1990.
*Releer*. El País Semanal, 18/II/1990.
*Un rumano*. El País Semanal, 25/II/1990.
*Yo no he venido a traer la paz*. El País Semanal, 11/III/1990.
*Un oficio olvidado*. El País Semanal, 25/III/1990. Continuación 22/IV/1990.
*Relato: el tiempo amarillo*. El País Semanal, 8/IV/1990.
*Palabras cercanas y lejanas*. El País Semanal, 15/IV/1990.
*El dinero del atraco*. El País Semanal, 29/IV/1990.
*El siglo viejo*. El País Semanal, 13/V/1990.
*El ganapierde*. El País Semanal, 27/V/1990.
*Contra el poder y la gloria*. El País Semanal, 10/VI/1990.
*La lectura interrumpida*. El País Semanal, 24/VI/1990.
*Texto y decorado*. El País Semanal, 8/VII/1990.
*Desconfíe de las imitaciones*. El País Semanal, 22/VII/1990.

*Aclaración obligada*. El País Semanal, 5/VIII/1990.
*Un mago con mal gusto*. El País Semanal, 19/VIII/1990.
*Los histriones del imperio*. El País Semanal, 2/IX/1990.
*Un poco de magia*. El País Semanal, 16/IX/ 1990.
*Cuando don Juan Tenorio regresó a Sevilla*. El País Semanal, 30/ IX/ 1990.
*Secreto a voces*. El País Semanal, 14/X/1990.
*Enemigos de las modas*. El País Semanal, 28/X/1990.
*Excelentes, mediocres, insignificantes*. El País Semanal, 11/XI/1990.
*El final de algunas utopías.* El País Semanal, 25/XI/1990.
*Hacia el 92*. El País Semanal, 9/XII/1990.
*El cine español viaja*. El País Semanal, 23/XII/1990.
*Crítica de la existencia cotidiana*. El País Semanal, 6/I/1991.
*Los públicos*. El País Semanal, 20/I/1991.
*Las amadas de papel*. El País Semanal, 3/II/1991.
*Aplausos*. El País Semanal, *17/II/1991*.
*Vidas peligrosas*. ABC, 15/VI/1991.
*El derecho de estar alegre*. ABC, 13/VII/1991.
*El cronista de sí mismo*. ABC, 13-VIII-1991.
*El principio del epílogo*. ABC, 7-1X- 1991.
*Política indicativa*. ABC, 13-X-1991.
*Enamorados y rufianes*. ABC, 29-XI- 1991.
*Cuesta abajo*. ABC, 29-XII-1991.
*Diversión, cultura, gusto*. ABC, 15-11-1992.
*El habla de los actores*. ABC, 20-III-1992.
*Algo más sobre el habla de los actores*, ABC, 11 -IV- 1992.
*Lazarillo sube al escenario*. ABC, 17-1V- 1 992.
*El menosprecio de los honores*. ABC, 3-V- 1 992.
*El encanto de los diccionarios*. ABC-, 14-VI- 1992.
*El trabajo inútil*. ABC, 10-VII-1992.
*El paraíso sin recobrar*. ABC, 14-VIII- 1992.
*Monólogos*. ABC, 13-IX-1992.

*El espejo del alma*. ABC, 4-X-1992.
*El novio de la vida*. ABC, 30-X-1992.
*Aventuras y desventuras*. ABC, 25 -XI- 1992.
*Posguerra*. ABC, 6-XII-1992.
*Gajes del oficio*. ABC, 27-XII-1992.
*¿Te la digo, resalao?.* ABC, 31-1-1993.
*Historia universal de la corrupción*. ABC, 17-1V- 1993.
*Las batallas del centenario*. ABC, 3/III/1995.
*Audiovisuales*. ABC, 29/III/1995.
*Cine Latino*. ABC, 5/V/1995.
*El parlamento audiovisual (I)*, ABC, 24/VI/1995.
*El parlamento audiovisual (II)*, ABC, 25/VI/1995.
*El tiempo de la ira*. ABC, 29/IX/1995.
*El otro punto de vista (I)*. ABC, 24/XI/1995.
*El otro punto de vista (II)*. ABC, 12/XII/1995.
*No me esperen en abril*. Academia, núm. 12. (Octubre, 1995), pág. 30-33.
*Mi cuerpo no ha querido*. La Razón*,* 22-11-2007.

**Citas no publicadas**

**Prólogos**

Prólogo al guión de *El anacoreta,* de Rafael Azcona y Juan Estelrich. Madrid, Sedmay, 1976.

Prólogo a "*Encuesta sobre cine español de los años 50-70", en la Crítica cinematográfica española* de Iván Tubau, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1983.

Prólogo a *Pedro Beltrán, la humanidad del esperpento*, de Carlos F. Heredero. Edición homenaje en la IV Semana de Cine Español de Murcia, Filmoteca Regional de Murcia, 1988.

**Otros guiones y adaptaciones**

**De cine**

*Gulliver (1977).*

Argumento y guión: Fernando Fernán-Gómez y Alfonso Ungría.

Dirección: Alfonso Ungría.

*Cara al sol que más calienta (1977).*

Argumento: Fernando Fernán-Gómez.

Dirección: Jesús Yagüe (E. Méx.).

*Los zancos (1984).*

Guión: Fernando Fernán-Gómez y Carlos Saura.

Dirección: Carlos Saura.

*Stico (1984).*

Argumento y guión: Fernando Fernán-Gómez y Jaime de Armiñan.

Dirección: Jaime de Armiñan.

**De TV**

*La otra historia de Rosendo Juárez (1990).*

Guión: Fernando Fernán-Gómez y Gerardo Vera.

Dirección: Gerardo Vera.

Serie TV: "Los cuentos de Borges".

*La Intrusa (1990)*

Guión: Fernando Fernán-Gómez y Jaime Chavarri.

Dirección: Jaime Chavarri.

Serie TV: "Los cuentos de Borges".

*Las mujeres de mi vida (1992).*

Argumento: Fernando Trueba.

Guión: Fernando Fernán-Gómez.

Serie TV: "La mujer de tu vida".

**Adaptación para TV[4]**

*El Pícaro (1974).*

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

Guión: Fernando FERNÁN-GÓMEZ, Pedro Beltrán y Enmanuela Beltrán.

Dirección: Fernando Fernán-Gómez.

**Adaptaciones de sus textos**

*Las bicicletas son para el verano (1983)*

Guión: Salvador Maldonado.

Dirección: Jaime Chavarri.

**Presentador de TV**

**1981**

*Tertulia con… (Serie de TVE). Director: Javier Vázquez*

1. *"Ovnis"*
2. *"Gitanos"*
3. *"Universidad"*
4. *"Divorcio"*

**1982**

*Ciclo Fernando Fernán-Gómez. (Serie de TVE). Presentado por el mismo.*

1. *Botón de ancla*
2. *Balarrasa*
3. *Esa pareja feliz*
4. *La Vida por delante*
5. *La Vida Alrededor*
6. *Sólo para hombres*
7. *La Venganza de Don Mendo*
8. *El Mundo Sigue*
9. *El Extraño Viaje*
10. *Ninette y un Señor de Murcia*
11. *Yo la vi primero*

*12. Pim, pam, pum, fuego*

*13. Solo para hombres.*

**Parte 2. Referencias en prensa y medios escritos sobre el autor**

**Artículos**

ALEMANY, Luis., NIMO, Ana María., *Fin del viaje para el gran actor del siglo XX,* El Mundo*,* 22-11-2007

ALMODOVAR, Pedro., *Completo e irremplazable,* El Mundo*,* 22-11-2007

ÁLVAREZ, Carlos., *Fernando Fernán-Gómez, actor español*. Liberación*,* 7-XII-1984.

ÁLVAREZ, Rafael., (El Brujo)., *Júpiter es inmortal,* El País*,* 22-11-2007

AMESTOI, Ignacio., *Había llegado la victoria…,* El Mundo*,* 22-11-2007

AMORÓS, Andrés., *Fernando Fernán-Gómez.* Ya*,* 21-1-1979. Sección: Cada semana, un nombre

ANGULO, Jesús., *Un obrero de las palabras,* Cahiers du cinema*,* Diciembre 2007.

ARIAS, Imanol., *Viva el genio,* El Mundo*,* 22-11-2007

ARROITA – JÁUREGUI, Marcelo., *Fernando Fernán-Gómez, de Jardiel al premio de Berlin*. Arriba*,* 7-VII-1977.

ASTORGA, Antonio, *La última función de Fernán-Gómez,* ABC*,* 23-11-07

ASTORGA, Antonio., *Muere Fernán-Gómez, el tiempo es ya amarillo,* ABC*,* 22-11-07

BALEDON, Luis Alfonso y LLINÁS, Francisco., *Filmografía.* Nuestro Cine*, núm. 94.* Febrero 1970.

BELATEGUI, Oskar L., *Muere Fernán-Gómez, el cascarrabias genial,* La Verdad de Murcia*,* 22-11-2007

BOYERO, Carlos., *Más que un hombre, todo un género.,* El País*,* 22-11-2007

CARRÓN, C. David., *Muere Fernando Fernán-Gómez, genio y figura, La Razón,* 22-11-2007

CASTRO DE PAZ, José Luis., *Cardando el pelo de la dehesa, o la radical modernidad costumbrista de Fernando Fernán-Gómez,* Cahiers du cinema*,* Diciembre 2007.

CERVIÑO, Mercedes., *Adiós a Fernán-Gómez, La Opinión de Murcia,* 22-11-2007

CRUZ, Juan., *Pesimista certero y dubitativo,* El País*,* 22-11-2007

DE LA PEÑA SEVILLA, Jesús., *Fernando Fernán-Gómez. Director de cine, Cuaderno de la Academia de las Ciencias Cinematográficas de España.* Diciembre de 2007

DE SEGARRA, Joan., *Variaciones sobre el tema del pícaro*. El País, 26- V -1985. .

DEL ARCO., *Fernando Fernán-Gómez. Semblanza*. La Vanguardia, 21-I-1985.

EFE., *Fernando Fernán-Gómez abandona el hospital,* El Mundo, 9-2-2000

EFE., *Fernando Fernán-Gómez, es ingresado en el centro sanitario de La Paz para ser tratado de una enfermedad, El Faro de Murcia,* 20-11-07

EFE., *Fernando Fernán-Gómez, está ingresado en el hospital desde hace días, La Opinión de Murcia,* 20-11-07

EFE., *Fernando Fernán-Gómez ingresado, 20 minutos,* 20-11-2007

EFE., *Fernando Fernán-Gómez ingresado en Madrid,* La Verdad de Murcia, 20-11-07

EFE., *El mundo de las artes llora la ausencia de uno de los principales estandartes de la cultura española,* El Faro de Murcia, 23-11-2007

EFE., *Últimos aplausos a un maestro,* La Opinión de Murcia, 23-11-2007

EUROPA PRESS., *Muere Fernando Fernán-Gómez, maestro del arte,* El Faro de Murcia, 22-11-07

FABREGAS, Xavier., *Fernando Fernán-Gómez, en do menor*. *Destino,* 29- IX -1973.

FERNANDEZ SANTOS, Elsa., *Muere el cómico total,* El País, 22-11-2007

FERNÁNDEZ TORRES, Alberto., *Retrato de un autor inexistente*. *Contracampo*. Núm. 35. Primavera, 1984.

FREIXAS, Ramón., *El eterno maldito*. Dirigido por*..., núm. 93*. Mayo 1981

FREIXAS, Ramón., *Fernando Fernán-Gómez: un hombre polifacético.* Dirigido por*..., núm. 132*. Enero 1986

GALÁN, Diego., *La imagen heterodoxa de un pelirrojo extraño*. El País, 18-II-1982.

GALÁN, Diego., *El viaje triunfador de Fernando Fernán-Gómez.* El País, 3-III-1985.

GALÁN, Diego., *Ese señor pelirrojo y libre,* El País, 22-11-2007

GARCI, José Luis., *Grande de España,* ABC, 22-11-2007

GARCI, José Luis., *Sobre el boom Fernán-Gómez. Reseña, núm.30, 1969.*

GARCÍA CAMPOY, Concha., Fernando Fernán-Gómez., La Revista de El Mundo., 31-XII-1995.

GARCIA DUEÑAS, Jesús., *El caso Fernán-Gómez, un autor devorado por el medio.*

*Notas sobre una frustración asumida. Informaciones*, 25-IX-1969. Suplemento *Las artes y las letras*

GARCÍA GARZÓN, Juan Ignacio., *Puro teatro,* ABC*,* 22-11-2007

GARCÍA POSADA, Miguel., *Hiperrealismo,* ABC*,* 22-11-2007

GÓMEZ, Andrés Vicente., *Versátil y profundo,* El Mundo, 22-11-2007

GUARNER, José Luis, *Fernando Fernán-Gómez en "Abecedario del cine español"*. Nuestro Cine, núm. 77-78. Noviembre - diciembre 1968.

HARO TECGLEN, Eduardo., *Fernando Fernán-Gómez, español*. El País, 15-IX-1984.

HARO TECGLEN, Eduardo., *Dos de los que quedan.* El País, VI-1985.

HARO TECGLEN, Eduardo., *Fernando Fernán-Gómez.* El País, 17 -VIII-1985. *Suplemento: Artes.*

HARO TECGLEN, Eduardo., *Fernán-Gómez y la aventura del comediante,* El País*,* 25-XI-1985.

HEREDERO, Carlos F., *Un cierto cine español,* Cahiers du cinema*,* Diciembre 2007.

HERNÁNDEZ LES, Juan., *Un ciclo: Fernán-Gómez. Tele-Radio*, 14-II-1982.

HIDALGO, Manuel., *Genio redescubierto*. *Cambio 16*, 22-II-1982.

LANDA, Alfredo., *El talento descomunal.* ABC*,* 23-11-2007

LARA, Fernando., *Los premios de Berlín*. *Triunfo, núm. 755*. 16-VII-1977.

LARA, Fernando, y GALÁN, Diego., *Biofilmografía. Filmoteca,* núm. 3 (Temporada 1972-73).

LARRAZ, Emmanuel., *Fernando Fernán-Gómez, grand acteur et metteur en scéne «maudit»*. *Cahiers de la Cinémathéque*, núm. 38-39. Invierno 1984.

LATORRE, José María., *Fernando Fernán-Gómez: una realidad no documental* .Dirigido por*..., núm. 33.* Mayo 1976

LLINÁS, Francisco., *Filmografía*. *Contracampo, núm. 35.* Primavera 1984.

LLINÁS, Francisco., *Fernando Fernán-Gómez: un talento en la penumbra*. Liberación*,* 7-XII-1984.

LOPEZ, Nuria., *Homenaje al Fernán-Gómez más humano,* El Mundo*,* 21-7-2009

LORENZO, Javier., *El vigía de la cultura española,* El Mundo*,* 20-VI-1992. Sección: El personaje de la semana.

MARINERO, Manuel., *Flaco, ronco y pelirrojo*. Diario 16, 3-V-1977.

MARINERO, Francisco., *Fernán-Gómez: cuarenta años en el oficio de actor*. Diario 16, 18-II-1982.

MARQUEZ REVIVIEGO, Víctor., *Feo, agnóstico y sentimental*. Tiempo, 24-V-1982.

MARSÉ, Juan., *Fernando Fernán-Gómez* El País, 16-VIII-1987. Sección: Señoras y señores.

MARTÍN, José Manuel., *Biografía de un pelirrojo. Vida y milagros de Fernando Fernán-Gómez,* Pueblo, 12, 13 y 14 – IX- 1960.

MARTINEZ FORNES, Santiago., *La dimensión humana de Fernando,* ABC, 22-11-2007

MARTINEZ TORRES, Augusto., *El polifacético Fernando Fernán-Gómez o el fracaso como vocación.* El País, 16-II-1980.

MONTERDE, José Enrique., *El cineasta y su tiempo,* Cahiers du cinema, Diciembre 2007.

MUÑOZ MOLINA, Antonio., *Querido Fernando,* El País, 22-11-2007

NIEVA, Francisco., *Y levitó delante de mí,* La Razón, 22-11-2007

ORDOÑEZ, Marcos., *Una relación tormentosa,* El País, 22-11-2007

PARRA, J., *Fernando Fernán-Gómez, el mejor actor de Berlín.* Diez minutos, 16-III-1985.

PINEDA, Vicente Antonio., *Fernando Fernán - Gómez y Analía Gadé*. ABC, 12-I-1969.

PRIETO, Darío., *David Trueba y Luis Alegre "desnudan" a Fernán-Gómez,* El Mundo, 23-11-2006

PRIETO, Darío., *Después de Fernán-Gómez nadie puede usar la palabra "cómico" de modo ligero,* El Mundo, 28-5-2008

PRIETO, Darío, *Fernán-Gómez vuelve a ocupar su trono en la escena,* El Mundo, 19-2-2008

R.G., I.L., *Luto por un caballero del XIX,* El País, 22-11-2007

REDACCIÓN ABC., *Fernando Fernán-Gómez, galardonado con el premio Príncipe de Asturias de las Artes.,* ABC, 13-V-1995.

REDACCIÓN ABC., *Fernando Fernán-Gómez, ingresado en el Hospital de la Paz,* ABC, 22-11-2007

REDACCIÓN CRÓNICA., *Fernando Fernán-Gómez, ingresado en el hospital madrileño de la paz,* Crónica del sureste, 20-11-2007

REDACCIÓN LA VANGUARDIA., *El autor teatral ha cedido protagonismo al director, afirma Fernán-Gómez.*, La Vanguardia, 30-IV-1985.

REDACCIÓN OCIO., *Fallece Fernán-Gómez, todo un temperamento fuera y dentro de la escena,* Qué*,* 22-11-2007

REDACCIÓN PRIMER ACTO., *Fernando Fernán-Gómez: un actor en busca de ser humano.,* Primer Acto, núm.220 (Abril, 1987).

REDACCIÓN PUEBLO., *¿Quién es Fernando Fernán-Gómez?.,* Pueblo, 30-VIII-1957.

R.R., *Adiós a Fernán-Gómez: Se ha muerto Dios,* 20 minutos*,* 23-11-2007

RIOYO, Javier., *El tiempo del escritor,* El País*,* 22-11-2007

RODRIGUEZ MARCHANTE, E., *Grande como un continente y eterno como un gerundio,* ABC, 22-11-2007

SÁENZ DE HEREDIA, José Luis., *Fernando Fernán-Gómez.* El Alcázar, 4-VII-1986.

SANTOS FONTELA, César., *El extraño caso de Fernán-Gómez.* Informaciones*,* 25-V-1978.

SANTOS FONTELA, César., *Fernán-Gómez, un lujo del cine español*. Sábado Gráfico*,* 10-II-1982.

SANTOS ZUNZUNEGUI., *Cómico de la legua,* Cahiers du cinema*,* Diciembre 2007.

SANZ, Juan Bautista., *Fernando Fernán-Gómez,* La Opinión de Murcia*,* 23-11-2007

SAURA MEDRANO, Antonio., *Fernando Fernán-Gómez. Sección fija: Desde mi luna.* Diez minutos, 6-IV-1985.

SERRANO DE OSMA, Carlos., *El comediante.* Contracampo, núm. 34. Primavera 1984.

SUARES, Gonzalo., *El hombre que siempre fue Bernard Shaw,* El Mundo*,* 22-11-2007

SUMMERS, *Manuel., Érase una vez... (Biografía en cómic).* ABC*,* 14-IV-1985.

TÉBAR, Juan., *La mirada de Fernán-Gómez,* Cahiers du cinema*,* Diciembre 2007.

TÉBAR, Juan., *Un escritor llamado Fernando Fernán-Gómez.* El País, 26-IX-1982.

TRUEBA, David., *El lujo fuiste tú,* El País*,* 22-11-2007

UMBRAL, Francisco., *El intérprete de sí mismo.* El Mundo*,* 18-VIII-1991.

UMBRAL, Francisco., *Fernando Fernán-Gómez.* El País, 23-II-1982. Sección: Spleen de Madrid.

UMBRAL, Francisco., *Fernando Fernán-Gómez o la realidad,* El Mundo*,* 22-11.2007

UMBRAL, Francisco., *Los Cuerpos Gloriosos. Fernando Fernán-Gómez., Magazine de*

El Mundo*, S.d.,* 1995.

VILLÁN, Javier., *Un coloso de las artes que todo lo hizo,* El Mundo*,* 22-11-2007

***Entrevistas***

*Entrevista, Diario de Cádiz*, 10-11- 1967.

*Después de cuatro años F.F.G. vuelve a la dirección,* Pueblo, 3-1X-1979.

*Entrevista con ocasión de un ciclo en televisión.* Suplemento Televisión, Noticiero Universal, 12-II-1982.

*Entrevista.* T.P., 22-III-1982.

*Entrevista distribuida por la agencia "Nuova Press"*, Pronto, I-IV-1989.

Entrevista. El Mundo, 13-IX- 1991.

ALAMEDA, Soledad., *Entrevista,* El País *Dominical*, 5-VI-1977.

BEL MALLEN, Juan., *Fernando Fernán-Gómez premio al mejor actor en Berlín,* Noticiero Universal, 27-VII-1977.

BESTEIRO, José María., *Entrevista,* Dunia, 29-VI-1983.

CASANOVA, Francisco., *Leer teatro y novela*. La Gaceta Regional (Salamanca), 23- V -1950.

CASTELLANO, Koro., *Hacerse pasar por F.F.G.,* Fotogramas, Junio 1986.

CASTRO, Antonio., *Cine español en el banquillo, Valencia. Fernando Torres*, 1974 (p.145-160)

CASTRO, Antonio., *Entrevista con Fernando Fernán-Gómez,* Dirigido por.... núm. 173. Octubre 1989

CELA, Camilo José., *Un cómico a la antigua usanza, Sección: Las conversaciones con C.J.C.,* Interviú, 3-X-1984.

CORDOBA, Santiago., ABC, 6-II-1955.

DE FRUTOS, Pedro., *Entrevista,* Panorama*,* 16-X-1989

DE LA IGLESIA, Ángela., *Entrevista. Sección: Ídolos sin pedestal,* Blanco y Negro, 29-11-1975

DE LAS HERAS, José Antonio., *F.G., ahora escritor para T.V.,* Los suplementos diarios de "Ya". 10-X-1986.

DE MONTINI, Javier., *F.F.G., un genial actor que triunfa ahora como escritor,* Lecturas, 28-VI -1985.

DE RAVENA, Rafael., Pantallas y Escenarios, núm. 31. Diciembre 1963.

DEL ARCO, Miguel Ángel., F.F.G., premio nacional de cinematografía. Sección: Cultura y Sociedad.15-V-1989.

DIEZ, Gloria., *Protagonistas del fin de semana. Fernando Fernán-Gómez autodidacta y un poco ácrata.* Diario 16, 26-I-1979.

EYRE, Pilar., *Entrevista, Sección: Los protagonistas*, Interviú, 29-1X-1982.

FERRERO, Rosana., *Ensayando con F.F.G.,* Pueblo, 14-XII-1979.

FIGUERO, Javier., *F.F.G., el último cómico,* El Europeo, abril 1989.

GATO, Miguel., *F.F.G., un actor,* El Socialista, 11 -XI- 1980.

GÓMEZ SANTOS, Marino, *Fernando Fernán-Gómez cuenta su vida.* Pueblo, 10 a 14-VII-1962.

GOÑI, Javier., *Entrevista, Disidencias,* Diario 16, 10-II-1985.

GUINDAL, Mariano, *Entrevista con motivo de ser finalista del XXVI Premio Planeta,* Diario 16, 19-X-1987.

HERAS LOBATO, Guillermo., *Entrevista. Sección:* Diálogo Urgente*, Madrid*, 9-X-1971.

INCHAUSTI, Estrella., *Entrevista,* El Diario Vasco, 5-IX-1977.

INURRIA, Ángel Luis., *Entrevista,* El País, 3-VI-1989.

ISO, P., *Entrevista,* El Heraldo de Aragón, 31 -VIII- 1975.

LABORDA, Vicente., *La paradoja del comediante,* ABC, 9-XII- 1970.

LADRON DE GUEVARA, Eduardo., *Entrevista,* El Heraldo de Aragón *(Zaragoza)*, 26-IV-1985.

LAHERA, Emilio., *Fernán-Gómez, de actor a director,* Liberación*,* 7-XII-1984.

LARA, Fernando., GALÁN, Diego., *Fernando Fernán-Gómez, un camino hacia la destrucción,* Triunfo, núm. 431. 5 -IX- 1970.

LLINÁS, Francisco., MARÍAS, Miguel., TORRES, Augusto M., *Recapitulación de un gran desconocido. Entrevista con Fernando Fernán-Gómez, director de cine.* Nuestro Cine, núm. 94. Febrero 1970.

LLINÁS, Francisco, TÉLLEZ, José Luis y VIDAL ESTÉVEZ, Manuel., *El viaje del comediante, conversación con Fernando Fernán-Gómez,* Contracampo, núm. 35. Primavera 1984.

LÓPEZ BEJARANO., *Entrevista, Sección: Madrid Abierto*, Guía del Ocio*,* 29-XI-1982.

LOSADA, Carlos., *Entre la diplomacia y el talento,* Ya, 8-VI-1975.

MAÑEZ, Julio A., *Una entrevista con bicicletas, amantes, teatro y actores,* Comunidad Escolar*,* 1/15-XI-1984.

MARTIALAY, Felix. Film Ideal, núm. 2. Noviembre 1956.

MASÓ, Ángeles., *F.F.G., comisario en Vic,* La Vanguardia, 28-VI-1982.

*Entrevista.* La Vanguardia, 11-XI-1982.

MONJAS, Chusa L., *Entrevista,* La Verdad de Murcia, 15-V-1995.

MORENO, SEBASTIAN., *Entrevista*. 6-VI-1988.[5]

MUNSÓ CABÚS, Juan., *Entrevista,* Fotogramas*,* núm. 1079. 20-VI-1969.

NEVADO, Fabián., Entrevista, Tribuna, 23-IX-1991.

OTHEGUY, Horacio., *F.F.G., el hombre orquesta,* Antena Dominical, 9-V-1982.

PANDO, Juan., *Entrevista,* El Mundo, 13-IX-1991.

PEICOVICH, Esteban., *Entrevista,* Fotogramas*,* núm. 1496. 17-VI- 1 977.

PERALES, Liz., *Acto y final, El cultural.* El Mundo*,* 5 de diciembre de 2007

PÉREZ DE LA FUENTE, Juan Carlos., *Un episodio nacional,* La Razón*,* 22-11-2007

PÉREZ MATEOS, J.A., *Alcalde Zalamea, cuatro horas diarias,* ABC, 5-I-1980.

PÉREZ ORNIA, José Ramón., *Entrevista, Suplemento: Artes,* El País, 20-11-1982.

PÉREZ PERUCHA, Julio., *Entrevista con Fernando Fernán-Gómez,* Dirigido por.... núm. 132. Enero 1986

PICAS, Jaime., *Las verdades de Fernando Fernán-Gómez,* Fotogramas, núm. 908. 11-111-1966.

PRECIADO, Nativel., *Un amigo del pueblo,* Madrid, 9-X-1971.

R. M., *F.F.G. es El anacoreta,* Semana, 6-III-1976.

RODRIGUEZ, Emma., *Entrevista,* El Mundo*,* 1-V-1990.

ROURA, Bru., *Entrevista,* La Vanguardia, 23-VI-1985.

SALÓ, Beatriz., *Entrevista,* Tribuna, 10-VIII- 1992.

SAN MARTIN, Herrero., La Estafeta Literaria, núm. 154. 15 noviembre 1958.

SÁNCHEZ BARDÓN, Luis. *F.F.G., un Woody Allen español*. 12-IV-1987.

SÁNCHEZ, Miguel Ángel., *Entrevista,* Tiempo*,* 2-X-1989.

SERENA, Victoria., *Entrevista,* El Independiente*,* 27-V-1990.

SOLÉ, Jordi., *Entrevista,* Diario de Barcelona*,* 5-II-1989.

SORAYA., *Un enemigo del pueblo,* Pueblo, 21-I-1972.

TORRES, Augusto M., *El polifacético F.G. o el fracaso como vocación, Suplemento:*

*Artes*. El País*,* 16-11-1980.
TRAPIER, Patrice., *L'ambigüité de la relation acteur-metteur en scéne,* Cinéma, núm. 418. 2-9 diciembre 1987.
TRENAS, Julio., *Fernando Fernán-Gómez: el actor como director escénico,* ABC, 28-IV- 1971.
UMBRAL, Francisco., Pueblo, 22-X-1964.
UMBRAL, Francisco., *Entrevista.,* Diario 16*, Sección: Los Iluminados*. 4-IX-1988.
UMBRAL, Francisco., *El amor es una creación cultural,* El Mundo, 16-V-1992.
UNGRÍA, Alfonso., *Gulliver viaja por la meseta,* Fotogramas, núm. 1447. 9-VII-1976.
VILLÁN, Javier., *Fernando Fernán-Gómez, en la cumbre sin coartadas,* El Público (Mayo, 1985)
VILLÁN, Javier., *Un cómico para la eternidad, El cultural.* El Mundo*,* 5 de diciembre de 2007
YANEZ, Jara., REVIRIEGO, Carlos., *Filmografía desatendida,* Cahiers du cinema*,* Diciembre 2007.

**Textos sobre su obra literaria y montajes de teatro**

**Marido y medio**

MARQUERÍE, Alfredo., *Marido y medio,* ABC, 8-VI-1950.

**El vendedor de naranjas.**

CEREZALES, Manuel., *Fernando Fernán-Gómez retrata la picaresca en el cine*, Ya, 25-VI-1986.
QUIROGA CLÉRICO, Manuel., *El vendedor de naranjas*, Ínsula, núm. 483. (1987).

**La Coartada.**

*La coartada, nuevo estreno de Fernán-Gómez,* ABC*,* 18-IV-1985.
ARROYO, Julia., *Casi un drama calderoniano,* Ya*,* 28-IV-1985.
FERNÁNDEZ TORRES, Alberto., *La coartada de Fernando Fernán-Gómez: descubierto,* Ínsula, núm.464-465 (1985).
FLAQUER, José Antonio., *Fernán-Gómezr epite como autor teatral con La coartada,* El

Noticiero Universal, 1985.
GALINDO, Carlos., *La coartada, nueva obra histórica de Fernán-Gómez,* ABC, 24-IV-1985.
HARO TECGLEN, Eduardo., *Perdida de sustancia,* El País, 29-IV-1985.
LÓPEZ SANCHEZ, Lorenzo., *La coartada, introspección de lo trágico, por Fernán-Gómez,* ABC, 28-IV-1985.
NEWBERRY, Wilma., *La coartada. Los domingos, bacanal,* Estreno, vol. XIII, núm.2 (Otoño 1987).

**Las bicicletas son para el verano**

*Fernando Fernán-Gómez, Premio Nacional de Teatro Lope de Vega,* El País, 16-V-1978.
AMESTOY EGUIGUREN, Ignacio., *Hoy es la caverna todavía,* Primer acto, núm.195 (Septiembre – Octubre), 1982.
AMORÓS, Andrés., *Las bicicletas de Fernando, Diario Cultural,* Espasa – Calpe, Madrid, 1983.
ALONSO DE SANTOS, José Luis., *Las bicicletas son para el verano, de Fernán-Gómez,* ABC, 29-I-1984.
ALONSO DE SANTOS, José Luis., *Las bicicletas son para el verano, de Fernán-Gómez,* Diario 16, 29-I-1984.
ARAGONÉS, Juan Emilio., *Un gran sainete trágico de Fernando Fernán-Gómez,* Nueva Estafeta, núm.42 (Mayo, 1982).
BAYÓN, Miguel., *El Madrid sitiado,* Cambio 16, núm.612, (Agosto), 1983.
BAYÓN, Miguel., *Las bicicletas serán para el otoño,* Cambio 16, núm.549 (Junio), 1982.
BAYÓN, Miguel., *Las ilusiones perdidas,* Cambio 16, núm.634 (Enero), 1984.
BELLAS, Ramón., *Las bicicletas son para el verano,* Reseña, núm.139 (Julio – Agosto) 1982.
BOSH, Ignasi., *Bicicletas con soda,* Contracampo, núm.35 (Primavera), 1984.
CABAL, Fermín., *En defensa del trabajo en equipo, entrevista a José Carlos Plaza,* Primer Acto, núm.195. (Septiembre – Octubre), 1982.
CORBALÁN, Pablo., *El escritor Fernán-Gómez,* Hoja del lunes, (Madrid), 21-II-1983.
DÍAZ SANDE, José Ramón., *José Carlos Plaza logra el triunfo de lo normal,* Reseña, núm.139 (Julio – Agosto, 1982).

FERNÁNDEZ TORRES, Alberto, *Las bicicletas son para el verano, de Fernando Fernán-Gómez,* Ínsula*,* núm.433 (Diciembre, 1982).

FERNÁNDEZ TORRES, Alberto, y PÉREZ COTERILLO, Moisés., *Quince y muchos más títulos de autor para una crónica del teatro de la transición,* El Público*,* vol. IX, 1985.

GABRIELE, John., *¡Ay Carmela! y Las Bicicletas son para el verano: comparaciones a través de las versiones cinematográficas. De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto, Frankfurt am Mam,* Vervuert Verlag, 1994, págs. 196-203.

GLAZE, Linda S., *Fernando Fernán-Gómez. Las bicicletas son para el verano,* Alec*,* vol. XI, 1986.

GONZÁLEZ, Bernardo Antonio., *The Civil War at a Distance: Space and Language of Desire in Las bicicletas son para el verano by Fernando Fernán-Gómez,* Gestos, núm.12, 1991.

GUERRERO DEL RÍO, Eduardo., *Las bicicletas son para el verano, Estreno,* vol. XI, núm. 1, (primavera), 1985.

LABORDA, A., *Fernando Fernán-Gómez, Premio Lope de Vega,* ABC, 16-V-1978.

LÓPEZ GARCÍA, Liborio., *Las bicicletas son para el verano,* Monteagudo*,* núm.78 (1982).

NICHOLAS, Robert L., *El sainete serio,* Murcia, Universidad de Murcia, 1992.

PÉREZ COTERILLO, Moisés., *Los teatros de Madrid 1982-1994.* Madrid, Fundación FAES, 1995.

RIPOLL I FREIXES, Enric., *100 películas sobre la Guerra Civil española.* Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, Barcelona, 1992.

RUBIO, José Luis., *Fernán-Gómez y las bicicletas,* Cambio 16*,* núm.612, (Agosto), 1983.

TARANCÓN, Santiago., *Fernando Fernán-Gómez. Reconciliarse con el público,* Primer Acto*,* núm.196 (Noviembre – Diciembre), 1982.

**Los domingos, bacanal**

Ángel., *Fernán-Gómez: autor, actor,* Hoja del Lunes*,* Madrid, 21-VII-1980.

GALINDO, Carlos., *Fernando Fernán-Gómez vuelve al teatro con su obra Los domingos, bacanal,* ABC*,* 8-XI-1991.

LABORDA, A., *Los domingos, bacanal, de Fernando Fernán-Gómez,* ABC, 2-VIII-1980.

LÓPEZ SANCHO, Lorenzo., *Los domingos, bacanal, experimento de Fernán-Gómez,* ABC, 7-VIII-1980.

TANARRO, Angélica., *Los domingos bacanal, un juego teatral de Fernando Fernán-Gómez.* El Adelantado de Segovia, 8-XI-1991.

VIZCAÍNO, Juan Antonio., *El cineasta García Sánchez dirige la última comedia teatral de Fernán-Gómez,* El País, 8-XI-1991.

**Recital de Otoño**

*Recital de Otoño, de Fernando Fernán-Gómez,* Ya, 26-XI-1982.

CORBALÁN, Pablo., *Recital de Otoño,* Hoja del Lunes, 6-XI-1982.

Francisco Álvaro., *Recital de Otoño, El espectador y la crítica. El teatro en España 1982.* Valladolid, 1983.

**Del Rey Ordás y su infamia**

*Fernando Fernán-Gómez prepara una nueva obra de teatro,* ABC, 17-VII-1983.

ARMINO, Mauro., *Fernando Fernán-Gómez viejo actor, autor nuevo, S.d.,* 21-III-1983.

CORBALÁN, Pablo., *Un entretenimiento de Fernán-Gómez,* Hoja del Lunes, 29-VIII-1983.

G., S., *Emma Cohen en el país de las hadas,* ABC, 5-X-1983.

HARO TECGLEN, Eduardo., *Un juguete literario,* El País, 21-VIII-1983.

VEZA, Juan Luis., *Del Rey Ordás y su Infamia,* Reseña, núm.146 (Septiembre – Octubre), 1983.

**Ojos de bosque**

ARCE, Juan Carlos., *Ojos de bosque, romance para noches de estío,* El Público, núm.36, 1986.

LÓPEZ SANCHO, Lorenzo., *Ojos de bosque, de Fernando Fernán-Gómez, en las gradas de la Almudena,* ABC, 11-VII-1986.

MORENO, Francisco., *Ojos de bosque. Divertimento.,* Reseña, núm. 167 (Septiembre – Octubre), 1986.

TORRES, Rosana., *Ojos de bosque de Fernán-Gómez, se estrena hoy en Madrid,* El País, 9-VII-1986.

**El viaje a ninguna parte**

GARCÍA NIETO, José., *El viaje a ninguna parte,* ABC, 16-III-1985.
PALACIOS MORÉ, René., *Vida, pasión y eternidad de los cómicos de la legua,* La Gaceta del Libro, núm.16 (Febrero, 1985).

**El mal amor**

GUINDAL, Mariano., *Entrevista,* Diario 16, 19-X-1987.

**Los ladrones**

L., E., *Los ladrones: que no nos roben la felicidad,* El Público, núm.45, pág.35, (Junio), 1987.

**El actor y los demás**

AMORÓS, Andrés., *El actor y los demás, de Fernando Fernán-Gómez,* Ínsula, núm.491, (Octubre), 1987.
GARCÍA, Ángeles., *Presentación del libro,* El País, 13-IV-1987.
CASTELLANOS, Begoña., *Presentación del libro,* Ya, 11-IV-1987.

**El tiempo amarillo**

ALAMEDA, Soledad., *La Vida por Delante,* El País Semanal, 2-IV-1990.

**El Lazarillo de Tormes**

ARJONA, Emilio., *Fernando Fernán-Gómez presentó con éxito su Lazarillo de Tormes,* ABC, 12-VII-1990.
BALAGUÉ, Guillem., *Fernando Fernán-Gómez: sigo trabajando sólo por necesidad,* Pronto, 28-X-1991.
BERNACH, Juan – Antón., *Véanlo vuestras mercedes,* La Vanguardia, 14-IX-1991.
CENTENO, Enrique., *Formidable Lazarillo,* Diario 16, 28-IV-1992.
GALINDO, C., *El Lazarillo, de FERNÁN-GÓMEZ, triunfa en América,* ABC, 10-VIII-1993.

HARO TECGLEN, Eduardo., *Vive Lázaro de Tormes,* El País*,* 26-IV-1992.
I.G.J., *Lázaro de Tormes resucita el placer por el texto,* ABC*,* 24-IV-1992.
MONLEÓN, José., *El Lazarillo, de Fernán-Gómez,* Diario 16, 28-IV-1990.
NAVARRO, Nuria., *Yo crearía el Ministerio de la Diversión, S.d,* 1991.
NEVADO, Fabián., *Fernando Fernán-Gómez,* Tribuna*,* 23-IX-1991.
PANDO, Juan., *Entrevista,* El Mundo*,* 13-IX-1991.
PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo., *Soberbia interpretación de El Brujo,* El Periódico de Cataluña*,* 15-IX-1991.
SEGURA, Ricardo., *Fernán-Gómez y El Brujo celebran las quinientas representaciones de El Lazarillo,* Diario 16*,* 1-II-1994.
SESÉ, Teresa., *Al cómico siempre se le ha reconocido cualquier cosa menos dignidad,* La Vanguardia*,* 11-IX-1991.
UMBRAL, Francisco., *Lazarillo de Tormes,* El Mundo*,* 25-IV-1992.
VALIENTE, Pedro., *Pícaro y brujo,* El Público*,* núm.79. Julio – Agosto, 1990.

**El arte de desear**

CONQUERO, Dolores., *El deseo como arte,* El País Semanal*,* 10-V-1992.
L. LONJAS, M. Jesús., *Fernando Fernán-Gómez, un maestro solitario,* La Verdad (Alicante)*,* 1-VII-1992.
UMBRAL, Francisco., *El amor es una creación cultural. Encuentro entre Fernando Fernán-Gómez y Francisco Umbral,* El Mundo*,* 16-V-1992.

**El pícaro. Aventuras y desventuras de Lucas Maraña**

*Fernán-Gómez lleva su Pícaro al Teatro Central,* ABC 92, Diario de la Expo*,* Sevilla, 8-IX-1992.
*La picaresca del Siglo de Oro español vista por Fernán-Gómez, S.d. Sevilla,* 8-IX-1992.
*Tentación presenta al pícaro Lucas Maraña,* El Correo de Andalucía*,* 8-IX-1992.
BENACH, Joan – Antón., *El Pícaro sabio de Fernán-Gómez,* La Vanguardia*,* 24-I-1992.
CENTENO, Enrique., *Entrevista,* Diario 16*,* 22-IX-1992.
CENTENO, Enrique., *La España hambrienta,* Diario 16*,* 28-IX-1992.
CUADRADO, Nuria., *"El Brujo" acaba las ciento y una noches de El Pícaro en L´Hospitalet,* ABC*,* 24-I-1992.

*F., E., Fernán-Gómez define como "teatro novelesco su obra El Pícaro,* El País*,* 8-IX-1992.

GALINDO, C., *Rafael Álvarez, El Brujo, nuevamente pícaro,* ABC*,* 20-XI-1992.

GALINDO, C., *La picaresca a través de las aventuras de Lucas Maraña,* ABC*,* 20-XI-1992.

HARO TECGLEN, Eduardo., *Hambre y melancolía,* El País*,* 28-XI-1992.

IGLESIAS, Pepe., *La escena desde la butaca,* El Correo de Andalucía*,* 8-IX-1992.

LÓPEZ SANCHO, Lorenzo., *Lucas Maraña, el nieto teatral de los pícaros de los siglos de Oro,* ABC*,* 28-IX-1992.

LÓPEZ SANCHO, Lorenzo., *Nieva y Fernán-Gómez o un regreso necesario,* ABC*,* 20-XI-1992.

LOZANO, Eugenia M., *Fernando Fernán-Gómez y su Pícaro,* Diario 16*,* 8-IX-1992.

PADILLA, José Manuel., *Un noble vestido de patrañuelo,* Diario 16*,* 10-IX-1992.

PAVÓN, Juan Luis., *Lucas Maraña, un pícaro entrañable,* ABC*,* 10-IX-1992.

PIÑA, Begoña., *Lucas Maraña, el último pícaro, tras el Festival de Otoño la tentación de la "vida libertaria",* Diario 16*,* 26-IX-1992.

SABAT, Núria., *El magnífico retablo de Maese Lucas Maraña,* El Periódico de Cataluña*,* 24-I-1992.

TORRES, Rosana., *Fernán-Gómez defiende la vida libertina,* El País*,* 25-IX-1992.

UMBRAL, Francisco., *La España pícara,* El Mundo*,* 28-IX-1992.

VIGORRA, Jesús., *Un pícaro quijotesco,* El Correo de Andalucía*,* 10-IX-1992.

**El ascensor de los borrachos**

GUTIÉRREZ, I., *Fernando Fernán-Gómez,* Blanco y Negro*,* 3-X-1993.

JARQUE, Fiesta., *Fernán-Gómez defiende el humor ligero contra la gravedad de la vida,* El País*,* 18-IX-1993.

LÁZARO CARRETER, Fernando., *El ascensor de los borrachos,* ABC*,* 5-XI-1993.

**La Puerta del Sol**

ALONSO, Sol., *Madrid parece una gran ciudad suramericana,* El País*,* 7-II-1996.

CASTILLA, Amelia., *Fernán-Gómez asume que La Puerta del Sol es una obra galdosiana,* El País*,* 23-XI-1995.

GARCÍA-POSADA, Miguel., *Una novela galdosiana,* El País*,* 25-XI-1995.
RODRIGUEZ Emma., *Fernán-Gómez supera el realismo,* El Mundo*,* 23-11-2006.

**Aquí sale hasta el apuntador**

*Fernán-Gómez relata anécdotas teatrales en "Aquí sale hasta el apuntador",* Europa Press*,* 1997

**Stop, Novela de Amor**

Entrevista, El Mundo*,* 7 de Marzo de 1997.
LARRAÑETA, Amaya., *El cómico más sincero se atrevió con la literatura,* El Mundo, 7 de Febrero de 2000.

**La cruz y el lirio dorado**

CORSO, Luis., Crítica Literaria*,* Guía activa, 1999

**La escena, la calle y las nubes**

BABELIA, Crítica Literaria., 5-II-2000
POZUELO YVANCOS, J.M., *Crítica Literaria,* ABC Cultural, 29-I-2000
SANZ VILLANUEVA, Santos., Crítica Literaria, El Cultural, 23-I-2000.

**Capa y espada**

Antonio Lucas., *Fernán-Gómez novela las "intrigas" de Juan de Tassis. El cómico y académico publica Capa y Espada,* El Mundo*,* 19-IX-2001.
Carmen., *Fernán-Gómez escribe Capa y Espada,* EFE*,* 23-IX-200
LLORT, Lluis., *Tal Com Raja,* Avui, 15-XI-2001.

**El canto es vuelo**

DIAZ DE CASTRO, F., *El Canto es vuelo,* El Cultural*,* 13-2-2003

**El tiempo de los trenes**

ASTORGA, Antonio., *Fernando Fernán-Gómez. "En caso de tener cierta locura, prefiero la locura de Don Quijote a la de Hitler,* ABC*,* -20-2-2004
GARCIA POSADA, Miguel., *De cómicos, aventuras y desventuras,* ABC, 13-3-2004

**Referencias en prensa sobre su dirección de cine[6]**

**Manicomio**

ALCALÁ, Nicolás. Crítica, 30 –I – 1954.

DONALD, ABC, 27 – I – 1954.

**El mensaje**

DONALD, ABC, 21-IX- 1955.

**El malvado Carabel**

CEBOLLADA, Pascual., Ya, 30 – VI – 1986.

DONALD., ABC. 16 – X – 1956.

GÓMEZ TELLO., Primer Plano, *núm. 836*. 21 – X – 1956.

SAENZ GUERRERO, H., La Vanguardia. 16 – XII – 1955.

**La vida por delante**

Crítica, Cinema Universitario, núm.8. (Diciembre), 1958.

Crítica, Triunfo, núm.533, 16-XII-1972.

ALAMEDA, Sol., El País, 1-IV-1990.

DE ESPAÑA, Alejandro., Radiocinema, núm. 426. 20 – IX-1958.

DONALD., ABC, 16-IX-1958.

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos., Ya, 16, IX, 1958.

FERNANDEZ – SANTOS, Ángel., *La Vida por delante, pesimismo en rosa,* El País, 18–III-1982.

GALÁN, Diego., *La vida por delante o el eterno pluriempleo*. El País, 21-I-1983.

INTERINO, Primer plano, núm. 936. 21–IX-1958

MARINERO, Francisco., *Mala vida en el ciclo de F.F.G.* Diario 16, 18-III-1982.

MENDEZ LEITE, Fernando., *Historia del Cine Español en 100 películas*. Madrid. *Jupey,* 1975.

PÉREZ LOZANO, José María., *La Vida por delante.* Esquema de películas, núm. 108. Madrid. Film ideal.

TORRES, Juan Francisco., Noticiero Universal, 18-III-1982.

**La vida alrededor**

Triunfo, núm. 533. 16-XII-1972.

C, M.J., Ya, 9-X-1959

DONALD, ABC, 9-X-1959

FERNANDEZ – SANTOS, Ángel., *La vida alrededor: una ubre ordeñada.* El País*,* 25-III-1982.

GÓMEZ MESA, Luis., Arriba, 10 – X – 1959

GÓMEZ TELLO., Primer Plano*, núm. 992,* 18-X-1959.

MARINERO, Francisco., *Nuevos problemas, nuevas perspectivas*. Diario 16, 25-III-1982.

TORRES, Juan Francisco., Noticiero Universal*.* 25-III-1982.

**Sólo para hombres**

FERNANDEZ – SANTOS, Ángel., Crítica*,* El País*,* 1-IV-1982.

INTERINO, *Critica,* Primer Plano, núm. 1047. 6 - XI - 1960.

LARA, F., y RODRÍGUEZ, E., *Miguel Mihura en el Infierno del Cine.* Valladolid, 35 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1990.

MARINERO, Francisco., *Mihura y Fernán - Gómez aliados,* Diario 16, 1-IV-1982.

TORRES, Juan Francisco., Crítica*,* Noticiero Universal, 1 -IV- 1982.

**La venganza de don Mendo**

Critica por Donald. Informaciones Teatrales y Cinematográficas*. Estreno de las películas "La Venganza de don Mendo" y "La banda del terror".* ABC. Edición de la mañana. Págs. 63-64. 20-II-1962

DE ERICE, Gonzalo Sebastián., Crítica*, Film Ideal*, núm. 92. 15-III-1962.

FERNÁN-GÓMEZ, Fernando., *Autocrítica,* Primer Plano, núm. 1115. 23-II-1962.

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos., *La estupenda comicidad de Muñoz Seca,* Ya, 20-II-1962.

GARCÍA VIÑOLAS, Pío., Crítica*,* Primer Plano, núm. 1115. 23-II-1962.

MARINERO, Francisco., *Parodia de una Parodia*, Diario 16, 15-IV-1982.

TORRES, Juan Francisco., Crítica*,* Noticiero Universal, 15-IV-1982.

**El mundo sigue**

Crítica en Triunfo, núm. 444. 5- XII- 1970.

Crítica en ABC, 22-IV- 1982.

FERNÁNDEZ – SANTOS, Ángel., *El mundo sigue, sin estrenarse,* El País*,* 22-IV-1992.

HIDALGO, Manuel., *La lucha por la vida,* Diario 16, 22-1V- 1982.

TORRES, Juan Francisco., Crítica*,* Noticiero Universal, 22-IV-1982.

VIDAL ESTÉVEZ, Manuel., *La intransigencia del dinero*, Contracampo*,* núm. 35. Primavera 1984.

**El extraño viaje**

Crítica, ABC, 29 - IV - 1982.

BRASÓ, Enrique., Crítica*,* Fotograma*s,* núm. 1094. 3-X- 1969.

DANERI, Cristina., *Ingenuidad, perversión,* Contracampo*,* núm. 35. Primavera 1984.

FERNÁNDEZ – SANTOS, Ángel., *Un viaje libre hacia la risa negra,* El País*,* 29 - IV-1982.

GARCÍA DE DUEÑAS, Jesús., *El extraño viaje del señor Fernán-Gómez. Cuando ya no se tiene la vida por delante,* Triunfo, 27-IX-1969.

MARIAS, Miguel., *El extraño caso de El extraño viaje,* Nuestro Cine, núm. 94. Febrero 1970.

MARINERO, Francisco., *Una obra maestra arrinconada,* Diario 16, 29-IV-1982.

MARINERO, Manolo., Crítica*,* Film Ideal, núm. 217-218-219. 1970.

SANTOS FONTENLA, Cesar., *Segovia: extraño viaje después de amanecer*, *Sábado Gráfico,* 24 – VI - 1981.

TORRES, Francisco., Crítica*,* Noticiero Universal, 29-IV- 1982.

**Los Palomos**

GARCÍA ESPINA, Gabriel, Crítica*,* ABC, 5 -XI- 1 964.

**Ninette y un señor de Murcia**

GARCÍA ESPINA, Gabriel, Crítica*,* ABC, 19-I-1966.

MARÍAS, Julián., *Donde menos se piensa. Visto y no visto.* Crónicas de cine 11, 1965-1967. Madrid. Guadarrama, 1970.

**Mayores con reparos**

GONZALO, Luis., Crítica, Cinestudio, núm. 54. Febrero 1967.
MARTINEZ REDONDO, Crítica, ABC, 25-1-1967.

**Cómo casarse en siete días**

DE OBREGÓN, Antonio., Crítica, ABC, 19 - VI- 1971.

**Crimen imperfecto**

Crítica, *Nuevo Diario*, agosto 1970.
FEGA, Crítica, ABC, 30-VIII- 1970.

**Juan soldado**

Crítica en Triunfo, núm. 579. 3- XI - 1973.
BAGET – HENNS, J.Mª., *Nuevas producciones cinematográficas de TVE,* Imagen y Sonido, núm. 124. Octubre 1973.
BAGET – HENNS, J.Mª., *TV: Los diez mejores programas de 1973.* Imagen y Sonido, núm. 128. Febrero 1974.
URBEZ, Luis., Crítica, Reseña, núm. 70. 1973.

**Yo la vi primero**

Crítica en ABC, 20-V- 1982.
ARROITA JÁUREGUI, M., Crítica, Arriba, febrero 1975.
CEBOLLADA, Pascual, Crítica, Ya, febrero 1975.
DOMENECH, Miguel., Crítica, *Film Guía*, núm. 9. Agosto - septiembre 1975.
FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel., *Yo la vi primero, una gran niñada*, El País, 20-V-1982.
LIMET, Pedro Miguel., *Adiós, ingenuidad, adiós*, *Cine para leer 1975*. Equipo Reseña. Bilbao. Mensajero, 1976 (p. 241).
MARÍAS, Miguel., Crítica, Dirigido por.... núm. 21. Marzo 1975.
MARINERO, Francisco., *Más chiste que comedia,* Diario 16, 20-V-1982.
MARTIALAY, Félix., Crítica. El Alcázar, 4-II-1975.
ROBUSTE, J.M., GARCIA FERRER, J.M., ROM, Marti., Crítica, Cinema 2002, núm. 7. Septiembre 1975.

RUBIO, Miguel, Crítica, Nuevo Diario, 5-II-1975.

S., A., Crítica, Hoja del lunes, 3-II-1975.

TORRES, Juan Francisco., Crítica, Noticiero Universal, 20-V-1982.

**El pícaro**

URBEZ, Luis., Crítica, Reseña, núm. 81. Enero 1975.

**La querida**

ABC *Madrid, Cartel,* 25-04-1976.

ABC *Madrid,* 27-04-1976.

Crítica, *Triunfo*, núm. 692. 1-V-1976.

Pueblo, 24-04-1976.

Pueblo, *Cartel,* 26-04-1976.

Ya, *Cartel,* 27-04-1976.

**¡Bruja, más que bruja!**

Crítica en ABC, 20-VI- 1 986.

Crítica en Triunfo, núm. 746. 14-V-1977.

ÁLVAREZ, Carlos., Crítica, El Alcázar, 7-V-1977.

CEBOLLADA, Pascual., Crítica, Ya, 11-V-1977.

CRESPO, Pedro., Crítica, ABC, 6-V-1977.

HERNÁNDEZ LES, Juan., *Convención de una parodia de representación*, *Cinema 2002*, núm. 29-30. Julio - agosto 1977.

MARINERO, Francisco., Crítica, Diario 16, 20-VI-1986.

TÉLLEZ, José Luis., *El más brutal exabrupto, Contracampo*, núm. 35. Primavera 1984.

**Mi hija Hildegart**

Crítica en Triunfo, núm. 766, 1-X-1977.

*Entrevista a Amparo Soler Leal.* Fotogramas, núm. 1496, 17-VI-1977.

ANTOLÍN, Matías., *Crónica del XXV Festival Internacional de Cine de San Sebastián,* Cinema 2002, núm. 33. Noviembre 1977.

ARROIYA – JÁUREGUI, M., *Un tema histórico,* Arriba, 29-IX-1977.

BALAGUÉ, Carlos, Crítica, Dirigido por.... núm. 47. Agosto 1977.

CEBOLLADA, Pascual., Crítica, Pueblo, 28-IX-1977.
GALÁN, Diego., *Aurora de sangre,* El País, 16-XII-1983.
HEREDERO, Carlos F., Crítica, *Cinema 2002*, núm. 33. Noviembre 1977.
I., F., *Frankenstein cultural*, Tele - Radio, 12-XII-1983.
MARINERO, Francisco., Crítica, Diario 16, 16-XII-1983.
MARTIALAY, Félix., Crítica, El Alcázar, 26-IX-1977.
TORRES, Maruja., *Debate sobre mujeres y política,* El País, 16-XII-1983.

**Cinco tenedores**

ANTOLÍN, Matías., Crítica, *Cinema 2002*, núm. 61-62. Marzo - abril 1980.
DE COMINGES, Jorge., *La imperfecta casada*, Noticiero Universal, 13-III-1980.
FERNÁNDEZ – SANTOS, Jesús., *Elogio del cuerno,* El País, marzo 1980.
GUARNER, José Luis., Crítica, El Periódico, 13-III-1980.
M. M. A., Crítica, La Vanguardia, 23-III-1980.
RUIZ, Jesús., Crítica, El Correo Catalán, 11-III-1980.
TÉLLEZ, José Luis., Crítica, Contracampo, núm. 10-11. Marzo - abril 1980.

**Mambrú se fue a la guerra**

Crítica, Hoja de Lunes, 25 -V- 1986.
*Pedro Beltrán cuenta la historia de Mambrú,* Fotogramas, *s.d,* 1986.
AGUILAR, Carlos., Crítica, Shows, núm. 5. Junio 1986.
BESAS, Peter., Crítica, Variety, 323/5. 28 de mayo de 1986
CASTRO, Antonio., Crítica, Cine Nuevo. Diciembre 1986.
FERNÁNDEZ – SANTOS, Ángel., *Las carcajadas negras de Fernando Fernán-Gómez,* El País, 16-V-1986.
FERNÁNDEZ – SANTOS, Ángel., *Grandes errores en una gran película*, El País, 18-V-1986.
GIL DE MURO, Eduardo T., Crítica, *Cine para leer 1986. Historia crítica de un año de cine.* Equipo Reseña. Bilbao. Mensajero, 1987 (p. 205).
HEREDERO, Carlos F., Crítica, Dirigido por.... núm. 136. Mayo 1986.
HEREDERO, Carlos F., *La dignidad moral de las ideas*, La Tarde, 16-V- 1986.
LARA, Antonio., *Una crónica marginal y disparatada de la transición española*, Ya, 23-V-1986.
LORENTE – COSTA, Joan, Crítica, Avui, 7-VI-1986.

MAHIEU, José Agustín., *El tambor de Paracuellos,* Fotogramas, *s.d.,* 1986.
MARINERO, Francisco., Crítica, Diario 16, 17-V-1986.
MUÑOZ, Diego., Crítica, La Vanguardia, 21-V-1986.
PÉREZ OMIA, J. R., *Un Mambrú incómodo*, El País, 16-V-1986.

**El viaje a ninguna parte**

BATLE CAMINAL, J., *Crónicas del actor,* El País, 20-I-1989.
BESAS, Peter., Crítica*, Variety*, 325/1. 29 de octubre de 1986.
Crítica en El Europeo, 4 - XI - 1986.
BONET MOJICA, Lluis., Crítica, La Vanguardia, 8-XI-1986.
CAPILLA, R., Crítica, ABC*,* 6-XI-1986
CASAS, QUIM, *La memoria de los comediantes,* Dirigido por…, núm. 140. Octubre, 1986.
COMINGES, Jorge., *Cómicos de la legua*, 13-XI-1986.
CRESPO, Pedro., Crítica*,* Época, 3-XI-1986.
GARCÍA NIETO, José., Crítica *al libro, Sección: El libro de la semana*. ABC*,* 16-III-1985.
GUARNER, José Luis., Crítica*,* La Vanguardia, 13-XI-1986.
LAMET, Pedro Miguel., Crítica, *Cine para leer 1986. Historia crítica de un año de cine,* Equipo Reseña. Bilbao. Mensajero, 1987 (p. 305).
PORTER MOIX, Miguel., *Crónica de cómics*, Avui*,* 27-XI-1986.

**El mar y el tiempo**

Equipo Reseña., *Historia crítica de un año de cine.* Bilbao. Mensajero, 1990 (p. 238).
FERNÁNDEZ – SANTOS, Ángel., *Sainete trágico,* El País, 9-X-1989.
CASTRO, Antonio., *El regreso del exilio*, Dirigido por.... núm. 173. Octubre 1989.
PÉREZ GÓMEZ, Ángel A., Crítica*,* Cine para leer*,* 1989.
PORTER i MOIX, Miguel., *L'amarg record*, Avui,8-X-1989.

**Fuera de juego**

EGIDO, Luciano., *El cine para la tercera edad*. El Independiente, 25 -IX -1991.
FERNÁN-GÓMEZ, Fernando, *El olvido y la memoria, autobiografía*. Triunfo*,* núm. 3. Enero 1981.

FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel., Arte y artificio, El País, 26 - IX - 1991.
HEREDERO, Carlos F., *El asilo se divierte*, *Dirigido por…*, núm. 194. Septiembre 1991.
MARINERO, Francisco., *Comedia amable de Fernán-Gómez,* El Mundo, 27-IX-1991.
MORENO, Francisco., Crítica *en Cine para leer 1991*. Equipo Reseña. Bilbao. Mensajero, 1992 (p. 208).
SALVANY, Joan., *El fora de joc de F. F. Gómez no és dubtós, Diario de Barcelona*, 4-X-1991.

**7000 días juntos**

BONET MOJICA, Lluís., *Te amaré hasta que te mate,* La Vanguardia, 9-02-1995.
Cartelera, *Hoy Estreno,* ABC *Madrid,* 27-01-1995.
Cartelera, *Mañana Estreno,* ABC *Madrid,* 26-01-1995.
DOPAZO, Antonio., *Destellos de un buen autor,* Información (Alicante)*,* 2-II-1995.
RODRIGUEZ MARCHANTE, E., *Siete mil días juntos, o cuando los días contados son los del matrimonio,* ABC *Madrid,* 28-01-1995.
SARTORI, Beatrice., *Cinelandia. No tengo ni idea de cómo es el público español,* El Mundo*,* 28-01-1995.
UMBRAL, Francisco., *Fernán-Gómez,* El Mundo*,* 29-I-1995

**Pesadilla para un Rico**

ABC *Madrid,* Cartel*,* 21-11-1997.
ABC *Madrid,* Cartel*,* 22-11-1997.
AMILIBIA, *De lunes a lunes., Lo de Arturo Fernández, Beatriz Rico, Ana Obregon…*, ABC, 26-08-1996.
Fotogramas*,* Enero 1997.
BONET MOJICA, Lluís., *Banquero con cadáver,* La Vanguardia, 28-11-1996
BOYERO, Carlos., *Cinelandia. No me preocupa ir a la moda,* 23-11-1996.
CAMPOS, Roseta., *Fernán-Gómez,* El Mundo*,* 24-11-1996
PANDO, Juan., *¿Dónde está el cadáver?,* El Mundo*,* 22-11-1996.
SANTOS FONTELA, Cesar., *Pesadilla para un rico: Don Álvaro o la fuerza del sino,* ABC, 25-11-1996.

**Lázaro de Tormes**

*Lázaro de Tormes,* Departamento de Comunicación de Lolafilms*,* 2000.

ARENAS, José Eduardo., *Un vital Fernán-Gómez reaparece para presentar Lázaro de Tormes,* ABC,19-01-2001.

ARENAS, José Eduardo., *Fernando Fernán-Gómez: "Sería injusto si me quejara de cómo me ha ido en la vida hasta ahora",* ABC, 30-01-2000.

EFE., *Termina el rodaje de Lázaro,* La Vanguardia, 15-03-2000.

MUÑOZ, Diego., *Francisco Rabal: "Es un honor sustituir a Fernán-Gómez",* La Vanguardia, 26-02-2000.

[1] Original mecanografiado cedido por Tentación S.A a la doctora Irene Ros Berenguer.

[2] Charla de Fernando Fernán-Gómez en la Semana Internacional del Cine de Valladolid con motivo del homenaje a Edgar Neville.

[3] Charla de Fernando Fernán-Gómez en la Semana Internacional del Cine de Valladolid con motivo del homenaje a Edgar Neville.

[4] Según mantiene en su tesis, Irene Ros Berenguer, hubo proyectos nunca realizados para TV: versión de *El Quijote* en los años setenta que no llegó a ser rodada; *Fiesta de amor y de celos,* sobre Calderón de la Barca, escrito en colaboración de Jesús García de Dueñas y nunca realizado; *Las grandes batallas navales,* de los años 80, inédito en la pantalla; *Juana La Loca,* guión de una serie para TVE escrita en colaboración con Emma Cohen y Jesús García Dueñas.

[5] En la revisión hecha a la bibliografía de Dolores Devesa y Alicia Potes no se concreta ningún periódico ni revista cinematográfica para las entrevistas realizadas por Sebastián Moreno, Luis Sánchez Bardón y Miguel Ángel del Arco.

[6] En la revisión hecha a la bibliografía de Dolores Devesa y Alicia Potes no se concreta de donde es el artículo de Jorge Cominges, *Cómicos de la legua*, 13-XI-1986.

# ANEXOS

# ANEXO I
# DOCUMENTACIÓN FILMOGRÁFICA

***Manicomio***

Fecha: 1953

Género: Drama

Duración: 85 minutos

Color: Blanco y negro

Dirección: Fernando Fernán-Gómez

Co-director: Luis María Delgado

Producción: Helenia Films

Ayudante de Dirección: José Ochoa

Argumento: basado en los cuentos *El sistema del doctor Alquitrán y el profesor Pluma* de Edgar Allan Poe, *La mona de imitación,* de Ramón Gómez de la Serna, *Una equivocación* de Aleksandr Ivanovich Kuprin, y *El médico loco* de Leonid Andreiev

Guión: Fernando Fernán – Gómez y Francisco Tomás Comes

Fotografía: Cecilio Paniagua, Sebastián Perera

Segundo Operador: Mario Pacheco

Música: Manuel Parada

Montaje: Félix Suárez Inclán

Decorados: Eduardo Torre de la Fuente

Constructor de Decorados: Tomás Fernández

Sonido: Antonio F. Roces y Felipe Sanz Barea

Intérpretes: Susana Canales (Amanda), Julio Peña (Miguel, marido de Amanda), Elvira Quintillá (Mercedes), Antonio Vico (marido asesino), Fernando Fernán – Gómez (Carlos), María Asquerino (Eugenia), José María Lado (Doctor Posada), Vicente Parra (Alejo), María Rivas (Juana Vélez), Carlos Díaz de Mendoza (Doctor Garcés), Camilo José Cela (loco asno), Alfredo Marqueríe (loco aceituna), Ana de Leyva (viajera), Manuel San Román, Rafael Calvo Revilla, Cayetano Torregrosa, José Alburquerque, Ernestina Siria, María Baus, Concha López Silva (loca gallo), Margarita Lozano, Manuel Alexandre, Aurora del Alba (mujer en fotografía), Jesús Juan Garcés (loco que ríe), José Altabella (loco).

Estudios: Roptence (Madrid)

Estreno: Madrid: En función benéfica; Palacio de la Música; 9 Marzo de 1953. Madrid: Panorama, Progreso, Proyecciones, Tívoli: 25 Enero de 1954.

***El mensaje***

Fecha: 1953

Género: Tragicomedia

Duración: 82 minutos

Color: Blanco y negro

Dirección: Fernando Fernán-Gómez

Jefe de Producción: Carlos Boué

Producción: Helenia Films

Ayudante de Dirección: José Ochoa

Guión: Fernando Fernán-Gómez y Manuel Suárez-Caso

Fotografía: José F. Aguayo

Música: Rafael de Andrés

Letra canciones: José García Nieto

Coro: Cantores de Madrid

Montaje: Rosa Salgado

Decorados: Eduardo Torre de la Fuente

Constructor de Decorados: Francisco Prósper

Sonido: Jaime Torrens, Antonio Alonso

Intérpretes: Fernando Fernán – Gómez (Antonio), Elisa Montes (María), Antonio Prieto ("El Mayoral"), José María Lado ("José, guerrillero"), José María Mompín ("El Andrés"), Rafael Romero Marchent ("El estudiante), Manuel Alexandre ("El mudo"), Francisco Torre, Antonio Queipo, Teófilo Palou, María Luisa Arias, Julio San Juan, Francisco Butier. Julián Ugarte, Antonio Molino, Pablo González, Antonio Cortés, Ángel Laguna, Alfredo Sánchez, Juan Esteban, niño Carlitos.

Estudios: Sevilla Films (Madrid)

Estreno: Madrid: Real Cinema: 19 de Septiembre de 1955

***El malvado Carabel***

Fecha: 1955

Género: Comedia

Duración: 81 minutos

Color: Blanco y negro

Dirección: Fernando Fernán-Gómez

Producción: CEA / Unión Films

Ayudante de Dirección: José Luis de la Torre

Argumento: basado en la novela de Wenceslao Fernández Flórez

Guión: Fernando Fernán – Gómez y Manuel Suárez - Caso

Fotografía: Ricardo Torres

Segundo Operador: Miguel Agudo

Música: Salvador Ruiz de Luna

Montaje: Rosa Salgado

Decorados: Eduardo Torre de la Fuente

Constructor de Decorados: Francisco Prósper

Sonido: Jaime Torrens y Gabriel Basagañas

Intérpretes: Fernando Fernán-Gómez (Amaro Carabel), María Luz Galicia (Silvia), Rafael López Somoza (Gregorio), Julia Caba Alba (Alodia), Joaquín Roa (Cardoso), Rosario García Ortega (Señora de los modelos), Julio San Juan (Giner), Fernando R. Molina (Camí), Xan Das Bolas (Bedel), Julio Goróstegui, Aníbal Vela, José María Gavilán, Manuel Alexandre (Doctor Solás), Ángel Álvarez (Olalla), Antonio G. Quijada, Ángela Tamayo, Lis Rogi, Isabel Mendel, Carmen Sánchez (Madre), Miguel Armario, María Rey, Julia Delgado Caro, José Rey, Miguel Pastor Mata (Narrador).

Estudios: Sevilla Films (Madrid).

Estreno: Madrid: Actualidades y Beatriz: 15 de Octubre de 1956.

***La vida por delante***

Fecha: 1958

Género: Comedia

Duración: 89 minutos

Color: Blanco y negro

Dirección: Fernando Fernán-Gómez

Producción: Estela Films

Ayudante de Dirección: José Luis de la Torre

Argumento: Fernando Fernán-Gómez

Guión: Manuel Pilares y Fernando Fernán-Gómez

Fotografía: Ricardo Torres

Segundo Operador: Miguel Agudo

Música: Rafael de Andrés

Montaje: Rosa Salgado

Decorados: Eduardo Torre de la Fuente

Vestuario de Analía Gadé: Pedro Rodríguez, Rango y Rosa Tudor.

Sonido: Felipe Fernández.

Intérpretes: Analía Gadé (Josefina), Fernando Fernán-Gómez (Antonio), José Isbert (Testigo), Félix de Pomés (Padre de Josefina), Manuel Alexandre (Manolo), Rafael Bardem (Señor Carvajal), Xan das Bolas (Conductor de Camioneta), Manuel de Juan (Padre de Antonio), Julio San Juan (Señor Revenga), Carmen López Lagar (Madre de Josefina), Carola Fernán Gómez (Madre de Antonio), Pilar Casanova (Isabel), Rafaela Aparicio (Clotilde), Gracita Morales (Alumna), Matilde Muñoz Sanpedro (Testigo del Accidente), Francisco Bernal (Pedro, el portero), Alfredo Muñiz, Erasmo Pascual (Doctor), María Luisa Ponte, Carlos Díaz de Mendoza (Marqués), Antonio Queipo, Rafael Calvo, Aníbal Vela (Viajero), José María Gavilán (Enfermo), Lola Bremón, Enrique Navas, Manuel Soriano, Josefina Serratosa, Santiago Ontañon (Cliente), Juan Cazalilla, José Riesgo, Antonio Molino Rojo, Julio Goróstegui, Pepita Fernández, Mario Alonso, Guillermo Amengual, José María Tasso, Inocencio Barbán.

Estudios: Ballesteros

Estreno: Madrid: Callao: 15 de Septiembre de 1958.

Premios: Círculo de Escritores Cinematográficos 1958: Mejor Película; Mejor Argumento Original. Revista Triunfo: 3ª Película de 1959 (Votación Popular).

***La vida alrededor***

Fecha: 1959

Género: Comedia

Duración: 102 minutos

Color: Blanco y negro

Dirección: Fernando Fernán-Gómez

Ayudante de Dirección: Juan Estelrich

Producción: Tecisa

Productor Ejecutivo: José G. Maesso

Jefe de Producción: Manuel Pérez

Argumento: Fernando Fernán-Gómez

Guión: Fernando Fernán-Gómez, Manuel Pilares y Florentino Soria

Fotografía: Alfredo Fraile

Segundo Operador: Mariano Ruiz Capillas

Canción*: La vida alrededor* interpretada por *Los Tres de Castilla*

Música: Rafael de Andrés

Montaje: Sara Ontañon

Decorados: Eduardo Torre de la Fuente

Constructor de Decorados: Francisco Prósper

Sonido: Jaime Torrens, Gabriel Basagañas

Intérpretes: Analía Gadé (Josefina), Fernando Fernán-Gómez (Antonio), Manuel Morán (Ceferino), Carmen de Lirio (Carmen), Xas das Bolas (El Asunción), Antonio García Quijada (Piñeiro), Félix de Pomés (Padre de Josefina), Félix Fernández (Charlatán), Carola Fernán-Gómez (Madre de Antonio), Carmen López Lagar (Madre de Josefina), Manuel de Juan (Padre de Antonio), Quique Camoiras (Fernández López), Rafaela Aparicio (Clotilde), Antonio Queipo (Fiscal), Joaquín Roa, Francisco Bernal, José Manuel Martín Pérez, María Luisa Ponte (Señora de Piñeiro), Erasmo Pascual, Agustín González, Carlos Díaz de Mendoza, Pilar Gómez Ferrer, Rafael Alcántara, Elena María Tejeiro, Maite Blasco (Periodista), Mara Goyanes, Mari Loli Cabo, Juan León Córdoba, Ramón Giner, Julia Delgado Caro, Elisa Méndez, Ángel Álvarez (Don Heliodoro), Félix Briones, José Riesgo, Antonio Jiménez Escribano, Rufino Inglés, Santiago Ontañon, Maud Savijón, Hebe Donay, Antonio Braña, Pedro Fenollar, Marín Mayor, Pepita Fernández, María del Pilar Pla, José Hidalgo, Miguel Ángel Fernández, Amelia Ortas, Dolores Bremón, Cayetano Torregrosa, Sergio Orta, Iván Llevacovich, Mike Brendell, José Arrondo, Carlos Romero Marchent, Carlos Roca, José Tasso.

Estudios: Sevilla Films

Estreno: Madrid: Callao: 8 de Octubre de 1959

***Sólo para hombres***

Fecha: 1960

Género: Comedia

Duración: 85 minutos

Color: Blanco y negro

Dirección: Fernando Fernán-Gómez

Ayudante de Dirección: Fernando Merino

Producción: Agata Films

Productor Ejecutivo: José Luis Dibildos

Jefe de Producción: Ricardo Sanz

Argumento: basado en la comedia "Sublime Decisión" de Miguel Mihura

Guión: Fernando Fernán-Gómez

Fotografía: Ricardo Torres

Segundo Operador: Ricardo Andreu

Música: Antón García Abril

Montaje: Rosa Salgado

Ambientación: Santiago Ontañon

Constructor de Decorados: Augusto Lega

Figurines: Vargas Ochagavía

Sonido: Felipe Fernández

Intérpretes: Analía Gadé (Florita Sandoval), Fernando Fernán-Gómez (Pablo Meléndez), Elvira Quintillá (Felisa), Juan Calvo (Don Claudio), Manuel Alexandre (Manolo Estévez), Joaquín Roa (Don José Sandoval), Rosario García Ortega (Doña Matilde), Erasmo Pascual (Justo Hernández), Ángela Bravo (Cecilia), Emilio Santiago (Ramón), Antonio Queipo (Don Cosme), Carola Fernán Gómez, José María Lado (Diputado), José Orjas (Periodista), Maite Blasco (Valentina), Ena Sedeño, Rafaela Aparicio (Mujer de Hernández), Julia Delgado Caro, Rafael Cortés, Santiago Ontañon (Visitante), Amelia Orta, Pilar Gómez Ferrer, Juanita Cáceres, Juan Cazalilla, Luis Martín, Pedro Fenollar, Emilio Rodríguez, Rodolfo del Campo, Guillermo Hidalgo, Juan Martínez, Lola G. Morales, Adela Tauler, Monserrat Laguna, Teresa Saavedra, Luis de Sola, Guillermo Amengual, Pedro Pérez, Joaquín Bergia, Manuel Soriano, Rafael Alcántara, Amadeo Macías, Pepita Ruiz, José Pello, Antonio Braña, Laureano Franco, Enrique Nuñez, Sandalio Hernández, Eugenio Dicenta, Enrique Soto, José de Lucas.

Estudios: Ballesteros (Madrid)

Estreno: Madrid: Pompeya, Gayarre y Palace: 27 de Octubre de 1960

Premios: SNE (1960): Cuarto premio Mejor Película. CEC (1960) Mejor Guión.

***La venganza de don Mendo***

Fecha: 1961

Género: Comedia

Duración: 87 minutos.

Color: Color

Dirección: Fernando Fernán-Gómez

Adaptación: Fernando Fernán-Gómez

Producción: Cooperativa ACTA

Dirección General de Producción: Fernando Carballo y José Luis González.

Jefes de Producción: Augusto Boué y José Villafranca.

Ayudante de Dirección: Fernando Merino

Argumento: basado en la comedia de Pedro Muñoz Seca "La venganza de Don Mendo"

Guión: Fernando Fernán-Gómez

Fotografía: José F. Aguayo. Eastmancolor

Segundo Operador: Julio Ortas

Ayudante de Cámara: Francisco Gómez Conde

Música: Rafael de Andrés

Montaje: Rosa Salgado

Decorados y figurines: Rafael Richart

Atrezzo y Mobiliario: Vázquez Hno.

Sastrería: Corneja

Constructor de Decorados: Francisco R. Asensio

Dibujos de los títulos: Enrique Herreros

Truca Títulos: Padial

Regidor: Julián Buraya

Maquillaje: Adolfo Ponte

Ayudante de Maquillaje: Felix Masó

Peluqueras: Mercedes Guillen y Mercedes Paredes

Sonido: Jesús Jiménez

Técnico de Sonido: Jesús Giménez

Intérpretes: Fernando Fernán-Gómez (Don Mendo Salazar, marqués de Cabra), Paloma Valdés (Magdalena), Juanjo Menéndez (Don Pedro Collado), Antonio Garisa (Rey Alfonso), Joaquín Roa (Don Nuño), Lina Canalejas (Doña Berenguela), María Luisa Ponte (Doña Ramírez), José Vivó (Marqués de Moncada), Paula Martel (Azofaifa), Naima Cherky (Bailarina), Lola Cardona, Quique Camoiras, Antonio Queipo (Obispo), Xan das Bolas, Fernando Sánchez Polack, Julio

Goróstegui, Rafael Samaniego, Pila Gómez Ferrer, Margarita Torino, José Antonio Izaguirre, Agustín Zaragoza, Manuel Aguilera, Joaquín Pamplona, Enrique Navarro, Ángel Calero, Joaquín Burgos, Eugenio Dicenta, Enrique Soto, Laureano Franco, Paquita Guillot, Manuel Flores.
Estudios: CEA (Madrid)
Laboratorios: Madrid Films.
Estreno: Madrid: Lope de Vega: 19 de Febrero de 1962.

***El mundo sigue***
Fecha: 1963
Género: Drama
Duración: 124 minutos
Color: Blanco y negro
Dirección: Fernando Fernán-Gómez
Producción: Ada Films
Director de Producción: Juan Estelrich
Jefe de Producción: Tibor Reyes
Ayudante de Dirección: Arturo González
Argumento: basado en la novela homónima de Juan Antonio Zunzunegui
Guión: Fernando Fernán-Gómez
Fotografía: Emilio Foriscot
Segundos Operadores: Jorge Herrero, Ricardo Andreu y Manuel Berenguer
Música: Daniel J. White
Montaje: Rosa Delgado
Decorados: Francisco Canet
Ambientación: Manuel Mampaso
Constructores de Decorados: Augusto Lega y Félix Michelena
Vestuario Gemma Cuervo: Vargas Ochagavía
Sonido: Enrique Molinero
Intérpretes: Lina Canalejas (Eloísa), Fernando Fernán-Gómez (Faustino), Gemma Cuervo (Luisa), Milagros Leal (La madre), María Luisa Ponte (La Alpujarreña), Agustín González (Andrés), Francisco Pierrá (El padre), José Morales (Rodolfo), Fernando Guillén (Rafa), José Calvo (Don Francisco), José María Caffarel (Julito), Joaquín Pamplona (Policía), Cayetano Torregrosa (Gervasio), Jacinto San Emeterio (Guillermo), Ana María Noé, Antonio Escribano, Pilar Bardem, Enrique Soto, Marisa Paredes, Julia Delgado Caro, Manuel Soriano, Agustín Zaragoza, Mari Carmen Ruiz, Joaquín Burgos, Teresa Gisbert, Antonio Paul, Rafael Calvo Revilla, Rosa Luisa

Gorostegui, Petisa Rosales, José María Albéniz, José Santamaría, Ángel Cabezas, Julia Pachelo, Alfonso de Córdoba, Milagros Guijarro, Ricardo Lillo.

***El extraño viaje***

Fecha: 1964

Género: Drama

Duración: 98 minutos.

Color: Blanco y negro

Dirección: Fernando Fernán-Gómez

Producción: Izaro Films / Pro- Artis Ibérica.

Productores ejecutivos: José López Moreno y Francisco Molero

Jefe de producción: Antonio López Moreno

Ayudante de dirección: Juan Estelrich

Argumento: Manuel Ruiz Castillo y Pedro Beltrán, sobre una idea de Luis García Berlanga.

Guión: Pedro Beltrán, (aunque puede ser que también Manuel Ruiz Castillo)

Fotografía: José F. Aguayo. Panorámico

Segundo operador: Hans Burmann

Música: Cristóbal Halffer

Canciones: "El Reloj" de Roberto Cantoral; "De Madrid y de Sevilla", "Especial Bugui", "Baile en el Casino" y "Galli – Galli" de Juanito Sánchez; fragmentos de las zarzuelas "El Huésped del Sevillano" de Jacinto Guerrero y "La canción del Olvido" de José Serrano.

Montaje: Rosa Salgado

Decorados: Sigfrido Burmann

Constructor de decorados: Tomás Fernández

Sonido: Felipe Fernández y Jesús Ocaña

Intérpretes: Carlos Larrañaga (Fernando), Rafaela Aparicio (Paquita Vidal), Tota Alba (Ignacia Vidal), Lina Canalejas (Beatriz), Jesús Franco (Venancio Vidal), María Luisa Ponte (Mercera), Luis Marín (Músico), Sara Lezana (Angelines), Joaquín Roa, Xan Das Bolas, Goyo Labrero, Julio Santiago, Ángel Menéndez, Jesús Domínguez Luna, Rafael Alcántara, Carola Fernán Gómez, Cayetano Torregrosa, Teresa Isbert, Narciso Ojeda, Enrique Villasante, Enrique Soto, Alfredo Díaz, Ricardo G. Lillo, Pilar Gómez Ferrer, Enrique Pelayo, Adolfo Morella, Enrique Navarro, Alberto López, Antonio González.

Estudios: Ballesteros (Madrid)

Rodaje exteriores: Loeches

Estreno: Madrid: Odeón: 15 de Septiembre de 1969

Premios: CEC (Circulo de Escritores Cinematográficos) (1969): Mejor Película Española.

***Los Palomos***

Fecha: 1964

Género: Comedia

Duración: 87 minutos.

Color: Blanco y negro

Dirección: Fernando Fernán-Gómez

Producción: Estela Films

Productor: Jorge Tusell

Jefe de producción: José María Rodríguez

Ayudante de dirección: Arturo González

Argumento: La comedia de Los Palomos, de Alfonso Paso

Guión: Fernando Fernán-Gómez

Fotografía: Emilio Foriscot. Panorámico

Segundo operador: Fernando Guillot

Música: Daniel J. White

Sonido: Enrique Molinero

Montaje: Rosa Salgado

Decorados: Augusto Lega

Constructor de decorados: Lega - Michelena

Intérpretes: José Luis López Vázquez (Emilio Palomo), Gracita Morales (Virtudes de Palomo), Mabel Karr (Elisa), Fernando Rey (Don Alberto), Julia Caba Alba (Mercedes y Serafina), Manuel Alexandre (Eugenio Martínez), Antonio Amorós (Castro), Xan das Bolas (Taxista), José Villasante (Policía), Ángel Cabeza (Policía), Cayetano Torregrosa, Enrique Soto.

Estudios: Ballesteros (Madrid)

Rodaje exteriores: alrededores de Madrid

Estreno: Madrid: Bilbao y Progreso: 2 de noviembre de 1964

***Ninette y un señor de Murcia***

Fecha: 1965

Género: Comedia

Duración: 108 minutos.

Color: Blanco y negro

Dirección: Fernando Fernán-Gómez

Producción: Tito's Films

Productor asociado: José María Otero

Productor: Eduardo de la Fuente

Ayudante de dirección: José María Gutiérrez

Argumento: La comedia Ninette y un Señor de Murcia, de Miguel Mihura

Adaptación y guión: Fernando Fernán – Gómez y José María Otero

Fotografía: Antonio Pérez Olea. Panorámico

Segundo operador: Fernando Arribas

Música: Antonio Pérez Olea

Sonirización: Estudios EXA (Madrid)

Montaje: Rosa Salgado

Decorados: Ramiro Gómez

Constructores de decorados: Augusto Lega y Félix Michelena

Vestuario Rosenda Monteros: Griff

Intérpretes: Rosenda Monteros (Ninette), Fernando Fernán-Gómez (Andrés Martínez), Alfredo Landa (Armando), Aurora Redondo (Madame Bernarda), Rafael L. Somoza (Monsieur Pedro), Claudia Gravy (Escultora), Ángel Ortiz (René), Cayetano Torregrosa (Exiliado), Alfonso del Real (Exiliado), Juan Cazalilla (Exiliado), Joaquín Bergia (Exiliado), Elisa Méndez (Secretaria).

Estudios: Ballesteros (Madrid)

Rodaje exteriores: París - Murcia

Estreno: Madrid: Pompeya, Palace, Gayarre, Rosales y Tívoli: 17–1 -1966.

Premios: SNE (1965) Mejor actriz de reparto (Aurora Redondo).

***Mayores con reparos***

Fecha: 1966

Género: Comedia

Duración: 92 minutos.

Color: Color

Dirección: Fernando Fernán-Gómez

Producción: As Film Producción S. A/ Ada Films

Productores: Tibor Reves y Juan Estelrich

Jefe de producción: Pablo Tallaví

Ayudante de dirección: Arturo González

Argumento: basado en la comedia homónima de Juan José Alonso Millán

Guión: Fernando Fernán-Gómez

Fotografía: José F. Aguayo y Mario Pacheco. Eastmancolor. Panorámico

Segundo operador: Ricardo Andreu

Música: Pedro Iturralde

Canciones: "Los brazos de la noche" y "Negra de farra" de Fernando Fernán – Gómez (letra) y Pedro Iturralde (música); "No quiero" de Lupa – Godiaz, Tito Mora y Engaro

Montaje: Rosa Salgado

Decorados: Santiago Ontañon

Constructor de decorados: Antonio Cabero

Vestuario Analía Gadé: Herrera y Ollero

Sonido: Felipe Fernández

Intérpretes: Analía Gadé (Pepita / Patricia / Estrella), Fernando Fernán-Gómez (Fernando / Miguel / Manolo), Tito Mora (Cantante), Manuel Alexandre (Zacarías), Antonio Cintado, Juan Lizarraga (Felipe), José Montijano (Cliente borracho), Mercedes Aguirre, Cayetano Torregrosa (Don Fidel), Ángel Cabezas, Enrique Soto.

Estudios: Cinearte (Madrid)

Rodaje exteriores: Madrid

Estreno: Madrid: Capitol, Infante: 23 de Enero de 1967

***Cómo casarse en siete días***

Fecha: 1970

Género: Comedia

Duración: 85 minutos

Color: Color

Dirección: Fernando Fernán-Gómez

Producción: Arturo González P.C.

Jefe de producción: José L. Bermúdez de Castro

Ayudante de dirección: Juan I. Galván

Argumento: basado en la comedia homónima de Alfonso Paso

Guión: Fernando Fernán-Gómez

Fotografía: Vicente Minaya

Segundo operador: Fernando Guillot

Música: Adolfo Waitzman

Montaje: Rosa Salgado

Decorados: Eduardo Torre de la Fuente

Intérpretes: Gracita Morales (Laura), José Sazatomil Saza (Antonio), Antonio Ozores (Carlos), Rosanna Yanni (Julia), José Sacristán (Periquito), Tina Sainz (Rosita), Lilí Murati (Eulalia), Julio Carabias (Luis), Ricardo Merino (Esteban), Manolo Gómez Bur (Don Porfirio).

Estudios: Ballesteros (Madrid)

Rodaje exteriores: Madrid

Estreno: Madrid: Alcalá. Españoleto, Lope de Vega, Roxy B: 14 de Junio de 1971.

***Crimen imperfecto***

Fecha: 1970

Género: Policíaca

Duración: 88 minutos

Color: Color

Dirección: Fernando Fernán-Gómez

Producción: Pedro Masó P.C / Filmayer

Jefe de producción: José Alted

Ayudante de dirección: José Luis Pérez Tristán

Argumento y diálogos: Pedro Masó

Guión: Pedro Masó y Antonio Vich

Fotografía: Juan Mariné

Segundo operador: Miguel Agudo
Música: Antón García Abril
Montaje: Alfonso Santacana
Decorados: Wolfgang Burmann
Figurines: Amalia Sánchez
Coreografía: Fernando Reina
Sonido: Jaime Torrens
Intérpretes: Fernando Fernán-Gómez (Salomón), José Luis López Vázquez (Torcuato), Rosanna Yanni (Menchu), Jesús Puente (Montero), Gogó Rojo (Mary), George Rigaud (Don Gregorio), Doris Coll (Doña Consuelo), Valeriano Andrés (Abelardo), Ricardo Merino (Tony), Elena Arpón (Mariví), Marcelo Arroitia - Jáuregui (Malhechor), Álvaro de Luna (Malhechor), María Graciela (Pepita), Félix Dafauce (Don José), Jesús Guzmán (Criminal Bondadoso), Antonio Canal (Inspector Torres), Alejandro de Enciso (Jorge Antonio), Valentín Tornos (Tipo del Coche), Marie Claire (Esposa Invitada), Santiago Ontañon (Invitado Ebrio), Paloma Juanes (Secretaria televisores), Saturno Cerra (Policía Armada), Juan Antonio Barru (Inspector de Policía), Andrea Cubillo (Chica Boxeo), Juana Azorín (Vieja del Chalé), Milagros Guijarro (Señora de la limpieza).
Rodaje de exteriores: Madrid
Estreno: Madrid: Argüelles, Benlliure, Capitol, Monumental y Murillo: 24 de Agosto de 1970

***Yo la vi primero***
Fecha: 1974
Género: Comedia
Duración: 88 minutos
Color: Color
Dirección: Fernando Fernán-Gómez
Producción: Kalender Films International
Productor ejecutivo: Antonio Cuevas
Director de producción: Rafael Cuevas
Ayudante de dirección: Andrés Vich
Argumento: Manuel Sumers, Chumy-Chúmez, Arturo Ruibal y Fernando Fernán-Gómez
Guión: Manuel Sumers, Chumy – Chúmez, Arturo Ruibal y Fernando Fernán-Gómez
Fotografía: José Luis Alcaine
Segundo operador: Antonio Cuevas Jr.
Música: Carlos Vizziello
Montaje: Rosa Salgado

Decorados: José Algueró

Intérpretes: Manuel Sumers (Ricardito), María del Puy (Paloma), Fernando Rubio (Marido), León Klimowsky (Padre), Fernando Fernán-Gómez (Médico), Irene Gutiérrez Caba (Madre de Ricardito), Emilio Forner (Profesor), Joaquín Roa (Cura), Alberto Fernández (Director), Rafael Conesa (Peluquero), José Yepes (Alberto), María Sánchez Aroca (Viejecita), Manuel Salamanca (Dependiente), Ray Nolan (Detective), Erasmo Pascual (Comisario), Carmen Carro (Criada), María de la Riva (Criada), Asunción Molero (Monja), Pedro Fernández (Amigo), Juanita Giménez (Criada), Carmen Benlloc (Dependienta), Guillermo Sumers (Ricardito).

Estudios: Ballesteros (Madrid)

Rodaje de exteriores: Madrid.

Estreno: Madrid: Conde Duque: 27 de Enero de 1975

Premios: CEC (1974): Mejor Actriz de Reparto (Irene Gutiérrez Caba)

***La querida***

Fecha: 1976

Género: Comedia

Duración: 87-92 minutos.

Color: Color

Dirección: Fernando Fernán-Gómez

Producción: Eguiluz Films

Productores ejecutivos: Andrés Vicente Gómez y Francisco Gordillo

Director de producción: Julián Buraya

Ayudante de dirección: Rodolfo Medina

Guión: José María Fernández y Romualdo Molina.

Fotografía: Cecilio Paniagua

Segundo operador: Domingo Solano

Música: Jesús Gluck

Canciones: Manuel Alejandro

Montaje: Rosa Salgado

Decorados: Enrique Alarcón

Sonido: Enrique Molinero

Intérpretes: Rocío Jurado (Manuela), Fernando Fernán-Gómez (Eduardo), Ricardo Merino (Javier), Teresa Gimpera (Núria), Maite Blasco (Clara), Tony Valento (Gálvez), Antonio Mayans (Carlos), Paco Sanz (Ortíz), Ana María Morales.

Estreno: Madrid: Bilbao, Vergara, Montera y Progreso: 25 de Abril de 1976.

Rodaje de exteriores: Toledo, Madrid y Málaga.

***¡Bruja, más que bruja!***

Fecha: 1976

Género: Comedia Fantástica

Duración: 88-100 minutos

Color: Color

Dirección: Fernando Fernán-Gómez

Producción: Laro Films

Productor ejecutivo: Juan José Daza

Director de producción: Gabriel Iglesias

Ayudante de dirección: Martín Sacristan

Guión y diálogos: Pedro Beltrán y Fernando Fernán – Gómez.

Fotografía: Polo Villaseñor

Segundo operador: Miguel Barquero

Música: Carmelo Bernaola

Letras y canciones: Pedro Beltrán y Fernando Fernán-Gómez

Montaje: Rosa Salgado

Decorados y ambientación: Luis Vázquez

Vestuarios: Javier Artiñano

Sonido: José Nogueira

Intérpretes: Francisco Algora (Juan), Emma Cohen (Mariana), Mary Sampere (La bruja), Fernando Fernán-Gómez (Justino), José Ruiz Lifante (El Juez), Estela Delgado (Rufa), Carmen Martínez Sierra (La Madre), Fernando Sánchez Polack (El Sargento), José Luis Barceló (El Doctor), Pedro Beltrán (Fulgencio), Manuel Ayuso (El Párroco), Enrique Soto (El Oficial).

Rodaje de exteriores: Almadrones, Ledanca (Guadalajara); Algete (Madrid).

Estreno: Madrid: Proyecciones: 2 de Mayo de 1977.

***Mi hija Hildegart***

Fecha: 1977

Género: Drama

Duración: 96-109 minutos

Color: Color

Dirección: Fernando Fernán-Gómez

Producción: Cámara P.C / Jet Films

Productores ejecutivos: Luis Sanz y Alfredo Matas

Director de producción: Valentín Panero Sanz

Ayudante de dirección: Rafael Feo

Argumento: basado en el libro "Aurora de Sangre" de Eduardo de Guzmán.

Guión y diálogos: Rafael Azcona y Fernando Fernán-Gómez

Fotografía: Cecilio Paniagua

Segundo operador: Francisco Gómez Conde

Música: Luis Eduardo Aute

Arreglos musicales: Carlos Montero

Montaje: Rosa Salgado

Decorados: Luis Vázquez

Figurines: Javier Artimaño

Sonido: Enrique Molinero

Intérpretes: Amparo Soler Leal (Aurora), Carmen Roldán (Hildegart), Manuel Galiana (Eduardo de Guzmán), Carlos Velat (Lucas López), Pedro Diez del Corral (Villena), José María Mompín (Fiscal), Ricardo Tundidor (Álvarez), Maribel Ayuso (Julia), Luisa Rodrigo (Emilia), Guillermo Marín (Presidente del Tribunal), María José Valiente, Paul Benson, José María Angelat, Xan das Bolas, Julia Avalos, Rafael Anglada, Vicente Vega, Bárbara Lis, Elena Fernán-Gómez, Santiago Ontañon, Antonio Baró, Ricardo Díaz, José Luis Barceló, Francisco Casares, Angela Lamuño, Queta Ariel, Isabel Braus, Covadonga Cárdena, Anastasio de la Fuente, Ramón G. Ballesteros, Emilio Siegrist, Enrique Soto, Antonio Orengo, Martín Garrido, Mario Toas.

Estudios: Roma y Arganda.

Rodaje de exteriores: Madrid, Guadalajara, Villaviciosa de Odón.

Estreno: Madrid: Proyecciones: 19 de Septiembre de 1977

***Cinco tenedores***

Fecha: 1979

Género: Comedia

Duración: 92-96 minutos

Color: Color

Dirección: Fernando Fernán-Gómez

Producción: Bridas S.A de Cinematografía.

Productor ejecutivo: Juan L. Isasi

Director de producción: Enrique Jiménez

Ayudante de dirección: Richard Wlaker

Argumento: Esmeralda Ruiz Castillo y Manuel Adam

Guión: Esmeralda Ruiz Castillo y Manuel Adam

Fotografía: Carlos Suárez

Segundo operador: Alfredo Mayo

Música: Antón García Abril. Fragmento de "Doña Francisquita" de Amadeo Vives.

Montaje: Rosa Salgado

Decorados: Luis Argüello

Constructor de decorados: María de Pedro

Intérpretes: Concha Velasco (Maruja), José Sazatornil Saza (Aurelio), Rafael Alonso (Chema), Agustín González (Agustín), William F. Sully (Herman), Manuel de Benito (Miguel), Alicia Sánchez (Lali), Manuel de Blas (Doctor Ibáñez), Aurora del Alba (Patricia), Maribel Ayuso (Rosa), Ana Frigola (Primi), Elisa Barbieri (Montera), Pilar Bardem (Montera), Josefina Calatayud (Montera), Carmen Carro (Montera), Mercedes Duval (Montera), Lola Lemos (Montera), Adriano Domínguez (Montero), Alejandro de Enciso (Montero), José María Labernie (Montero), Sergio Mendizábal (Montero), Luis Montes (Montero), Santiago Ontañon (Montero), Elías Tapia (Montero), María Álvarez (Carmela), Carmen Lozano (Consuelo), Antonio Passy (Maìtre), Juan Santamaría (Locutor), Tony Valento (Eduardo).

Estreno: Madrid. Palacio de la Prensa y Carlos III: 11 de Febrero de 1980

***Mambrú se fue a la guerra***

Fecha: 1986

Género: Comedia

Duración: 96-100 minutos

Color: Color

Dirección: Fernando Fernán-Gómez

Producción: Altair Producciones Filmográficas
Productor: Miguel Ángel Pérez Campos
Jefe de producción: Andrés Santana
Ayudante de dirección: Juan Ignacio Galván
Argumento: Pedro Beltrán
Guión: Pedro Beltrán
Fotografía: José Luis Alcaine
Segundo operador: Julio Madurga
Música: Carmelo Bernaola
Montaje: Pablo G. Del Amo
Decorados y ambientación: Julio Esteban
Vestuarios: Julio Esteban
Sonido: José R. Ibiricu
Intérpretes: Fernando Fernán-Gómez (Emiliano), María Asquerino (Florentina), Agustín González (Hilario), Emma Cohen (Encarna), María Luisa Ponte (Doña Ramona), Nuria Gallardo (Juanita), Jorge Sanz (Manolín), Carlos Cabezas (Rafael), Alfonso del Real (Alcalde), Francisco Vidal (Cura), Tony Valento (Viajante), José Segura (Guardia Civil), Francisco Casares (Sargento), Mimí Muñoz (Beata), Raúl Fraire, José Luis Aguirre, José María Resell, Ángela Rosal (Enfermera), Paco Torres, Julia Lorente, Rafael Conesa, Antonio Manso (Auxiliar), Antonio Camorro (Ramón), José Ramón Pardo (Empleado), Bruno Vella (Sobrino), María Carmen Alvarado (Mujer de la Plaza).
Estudios: Plató S.L. Rodaje de exteriores: Algete (Madrid)
Estreno: Madrid: Amaya: 16 de Mayo de 1986.
Premios: Goya 1986: Mejor Actor. Festival de Cartagena de Indias 1986: Premio Especial del Jurado., Mejor Actor (Fernando Fernán – Gómez), Mejor Actriz (María Asquerino). Festival de Figueirada Foz 1986. Mejor actor (Fernando Fernán – Gómez)-: Premio "Glauber Rocha". ACACE, 1986. Mejor Actor (Fernando Fernán – Gómez).
Notas: Eastmancolor Panorámico. Subvencionada por el Ministerio de Cultura.

***El viaje a ninguna parte***
Fecha: 1986
Género: Drama
Duración: 127 minutos
Color: Color
Dirección: Fernando Fernán-Gómez
Producción: Ganesh P.C / Televisión Española

Productores: Maribel Martín y Julián Mateos
Dirección de Producción: Andrés Santana
Productor Delegado: Francisco Villar
Ayudantes de Dirección: Víctor Albarrán, Azucena Rodríguez y Walter Prieto
Argumento: Fernando Fernán – Gómez. La Novela Viaje a Ninguna parte de Fernando Fernán – Gómez.
Guión: Fernando Fernán-Gómez
Fotografía: José Luis Alcaine
Segundo Operador: Ricardo Navarrete
Música: Pedro Iturralde
Canciones: "Caminemos" de Gil, interpretada por "Los Panchos"; "Camino Verde" de Carmelo Larrea, interpretada por Alberto Pérez
Montaje: Pablo G. Del Amo
Decorados: Julio Esteban
Vestuarios: Julio Esteban
Sonido: Daniel Goldstein, y Ricardo Steinberg
Sonido Estudio: Enrique Molinero
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), Queta Claver (Doña Leona), Emma Cohen (Sor Martirio), Agustín González (Zacarías), Carlos Lemos (Daniel Otero), Miguel Rellán (Doctor Arencibia), Simón Andreu (Solís), Carmen Alvarado, Avelino Cánovas, María Álvarez, Luis María Delgado, Pedro Beltrán, Piero Falla, Alberto Bove, Elena Fernán-Gómez, Carmen Liaño, Julia Lorente, Agustín Guevara, Cándida Losada, Saturnino García, Ángel Martínez, Concha Hidalgo, Nacho Martínez, Óscar Ladoire, Miguel Mateos Martín, Silvia Leblanc, María Molero, Miguel Rodríguez, Mónica Molina, Tina Sainz, Antonio Orengo, José Saura, Carlos Piñeiro, Fabiola Toledo, José María Resell, Paco Torres, Claudio Rodríguez, Paco Villar.
Estudios: Cinearte (Madrid)
Estreno: Madrid: Gran Vía: 15 de Octubre de 1986.
Premios: ACACE (1986): Mejor Película, Mejor Director, Mejor Guión.
GOYA (1986) Mejor Película, Mejor Director, Mejor Guión. Premio ADIRCE: Mejor Director y mejor actor. FOTOGRAMAS DE PLATA.

***El mar y el tiempo***

Fecha: 1989

Género: Drama

Duración: 97 minutos

Color: Color

Dirección: Fernando Fernán-Gómez

Producción: Ion Producciones / TVE

Productor Ejecutivo: José Luis García Sánchez

Director de Producción: Andrés Santana

Jefe de Producción: Ricardo Abarán

Ayudante de Dirección: José Ramos Paino

Argumento: La novela El Mar y el Tiempo de Fernando Fernán-Gómez

Guión: Fernando Fernán-Gómez

Fotografía: José Luis Alcaine

Segundo Operador: Salvador Gil

Música: Mariano Díaz

Montaje: Pablo G. Del Amo

Dirección Artística: Julio Esteban

Sonido: Guilles Ortion

Intérpretes: Rafaela Aparicio (Doña Eusebia), José Soriano (Jesús), Fernando Fernán-Gómez (Eusebio), Aitana Sánchez Gijón (Mer), Cristina Marsillach (Chus), Emma Cohen (Lupe), Manuel Alexandre (Paco, el camarero), María Asquerino (Marcela), Iñaki Miramón (Anselmo Gato), Ramón Madaula (Mariano Andrade), Eulalia Ramón (Trini Cantalapiedra), Fernando Guillén Cuervo (Pepe Landete), Gabino Diego (Basilio), Ángel Rello (Antonio), Jorge Bosso (Señor Argentino), Rafael Izuzquiza (Lucas), Laura Bayonas (Nacha), Fernando Illán (Queco).

Estudios: Videotime España, Atrezzo

Rodaje Exteriores: Madrid y alrededores

Estreno: Madrid: Avenida. Minicines y La Vaguada: 29 de Septiembre de 1989

Premios: ACACE (1989) Mejor Actriz (Rafaela Aparicio), Mejor Actriz de Reparto (María Asquerino). Festival de Cine de San Sebastián (1989): Mejor Película. San Sebastián (1989): Premio Especial del Jurado. Festival de Cine de Huesca (1990): Mejor Película.

***Fuera de Juego***

Fecha: 1991

Género: Comedia

Duración: 95 minutos.

Color: Color

Dirección: Fernando Fernán-Gómez

Producción: Lotus Films International, S.A. / Televisión Española

Productor: Luis Méndez

Director de Producción: Francisco Bellot

Ayudante de Dirección: Tirso Díaz

Argumento: José Truchado Reyes

Guión: José Truchado Reyes

Fotografía: Juan Amorós. Eastmancolor. Panorámico.

Música: Mariano Díaz

Montaje: Rosa Salgado

Dirección artística: Julio Esteban

Sonido: Manuel Ferreiro y Marcos Bermúdez

Intérpretes: José Luis López Vázquez (Don Anselmo), Fernando Fernán-Gómez (Don Aníbal), María Asquerino (Sor María), Luis Escobar (Don Alfonso), Tomás Zori (D. José), Alfonso del Real (Don Juan), Manuel Alexandre (Don Luis), Eulalia Ramón (Susana), Gabino Diego (Tony), Antonio Gamero (Cura), Juan José Otegui (Comisario), Alberto Fernández (Artigas), Ángel Terrón (Comisario Viejo), José María Escuer (Juez de Guardia), Ramón Lillo (Cajero), José Luis Santos (Doctor), José Luis Barceló (Apoderado), Mery Leiva (Anciana), Marga Herrera (Enfermera), Luis Perezagua (Hijo de Don Anselmo), Francisco Javier Más (Desconocido), Augusto Díaz (Niño), Javier Chavarri (Niño), Rafael López (Niño).

Rodaje Exteriores: Gran Residencia, y Colegio "Los Lujanes" (Madrid), Boadilla del Monte y Segovia

Estreno: Madrid: Pre – estreno homenaje a Luis Escobar: Rialto: 12 de Septiembre de 1991.

Estreno: Madrid: Rialto, Paz y Parquesur: 13 de Septiembre de 1991.

***Siete mil días juntos***

Fecha: 1994

Género: Comedia

Duración: 100 minutos

Color: Color

Dirección: Fernando Fernán – Gómez

Ayudante de dirección: Raúl de la Morena.

Producción: Rosa García, P.C.

Productora: Rosa García

Jefe de Producción: Miguel Muriente

Argumento: Luis Alcoriza

Guión: Fernando Fernán – Gómez, Javier García Mauriño, Fernando Morales

Fotografía: Hans Burmann (Eastmancolor)

Segundo Operador: Hans Burmann.

Música: Mariano Díaz

Montaje: Pablo G. del Amo

Decoración: Julio Esteban, Antonia Rubeo.

Vestuario: Julio Esteban, Carolina Ferrara.

Sonido: François Musy.

Efectos Especiales: Antonio Castillo.

Intérpretes: José Sacristán (Matías), María Barranco (Angelines), Pilar Bardem (Petra), Agustín González (Luis), Chus Lampreave (Sofía), Tina Sainz (Juliana), Tony Valento (López), María Jesús Hoyos (Olga), Patricia Mendy (Rocío), Francisco Casares (inspector), Pedro Beltrán (portero), Sergio Aguilera (Iván), Trinidad Rugero (portera), Julián Rodríguez (Profesor), Roberto Arilla, Efrain Atienza, Mercedes Gamero, Evelina Gori, Javier Lazar, Eduardo Pérez, José Urdiain.

Estreno: Madrid: 27 de Enero de 1995 en los cines Gran Vía, Minicines, Parque Sur.

***Pesadilla para un rico***

Fecha: 1996

Género: Thriller

Duración: 96 minutos

Color: Color

Dirección: Fernando Fernán-Gómez

Ayudante de dirección: Carlos Llorente.

Producción: Rosa García P.C / Televisión Española / Canal Plus España

Productora Ejecutiva: Rosa García.
Jefes de Producción: Miguel A. Pérez Muriente y Julio Parra.
Argumento: Luis Alcoriza.
Guión: Fernando Fernán-Gómez, Luis Alcoriza
Fotografía: Javier G. Salmones (Eastmancolor).
Segundo Operador: Salvador Gómez Calle.
Música: Alexander Lubomirov Kandov.
Montaje: Pablo G. del Amo.
Decorador: Julio Esteban.
Figurinista: Javier Artiñano.
Maquillaje: Ángel Luis de Diego.
Peluquería: Consuelo Zahonero.
Sonido: Miguel Polo.
Efectos Especiales: Antonio Castillo.
Intérpretes: Carlos Larrañaga (Álvaro), Beatriz Rico (Mané), Alvaro de Luna (Lorenzo), Carmen Elías (Alicia), Eva Serrano (Norma), Pablo Tribaldos (Boni), Tito Augusto (Cero), Naim Thomas (Juanma), Luis Perezagua (Zacarías), Patricia Mendy (Señora Gruesa), Tony Valento (Cleón), José Segura (Vagabundo), Helena Fernán – Gómez (Sra. De Calvo), Manuel Alexandre (Raúl), Tina Sainz (Cleommia), Rafael Romero Marchent (Portes), Fernando Fernán-Gómez (Presidente), Virginia Buika (Eulalia), Lola Mariné (Vanessa), Kunio Miyairi (japonés), Mª Teresa Neila (Dositea), Javier Fuentes (Ramón María), Ramón Lillo (Gutier), Victoria Oliver (Sra. De Portes), Yolanda Quesada (Nené), Javier Artiñano (invitado 2º), María Jesús Hoyos (nodriza), Julio Esteban (Atienza), Jorge Saudinos, Susana Díaz Plaja.
Rodaje de Exteriores: Algete, San Agustín de Guadalix, Pinilla de Buitrago, San Sebastián de los Reyes, Pozuelo de Alarcón (Madrid).
Estreno: Madrid: 22 de Noviembre de 1996 en el cine Avenida.

***El Lázaro de Tormes***

Fecha: 2000
Género: Histórico. Drama
Duración: 97 min.
Color: Color
Dirección: Fernando Fernán-Gómez
Co –Director: José Luis García Sánchez
Ayudante de Dirección: Walter Prieto

2º Ayudante de Dirección: Mercedes Coll

Scrip: María Bardem

Auxiliares de Dirección: Ruth Márquez y David Pérez.

Meritorio de Dirección: Ramón Alonso

Producción: Lola Films, S.A

Productor: Andrés Vicente Gómez.

Jefa de Producción: Carmen Martínez

Ayudantes de Producción: Chus San Pascual, Manuela Ocón

Auxiliar de Producción: Alberto Terrón

Meritorias de Producción: Viven Quetglas, Marta Gerrikabeitita, Pepa Flores Varela.

Secretaria de Producción: Patricia Cambra.

Regidor: José Luis Álvarez

Administrador: Juan Campos.

Cajero – Pagador: José Manuel Fernández

Argumento: basado en la novela anónima El Lazarillo de Tormes.

Guión: Fernando Fernán – Gómez.

Diseño de Títulos: Juan Gatti

Fotografía: Javier G. Salmones (Eastmancolor)

Segundo Operador: Ángel Yebra

Ayudante de Cámara: Salvador Gómez Jr.

Auxiliar de Cámara: Sonia Eguren.

Meritorio de Cámara: David Rengel.

Técnico de video: Ana Prieto.

Foto Fija: Manuel Zambrana.

Ayudante de Decoración: David Murcia.

Attrezzistas: Paco Calonge, Gonzalo Ansó, Félix García.

Asistencia de Rodaje: Máximo Zamorano.

Jefe de Satrería: Delfín Prieto.

Auxiliar de Vestuario: Leonor García.

Maquillaje: Juan Pedro Hernández

Ayudante de Maquillaje: Teresa Fernández Quero.

Auxiliares de Maquillaje: Paula Cruz, María Amaro.

Microfonista: Jaime Fernández – Cid.

Meritorio de Sonido: David Rodríguez Montero.

Música: Roque Baños

Montaje: Pablo G. del Amo

Ayudante de Montaje: Luis Castañon.

Auxiliar de Montaje: Marta Velasco.

Auxiliar de Montaje: Francisco Amaro Gómez.

Decorador: Luis Ramírez

Figurines: Javier Artiñano.

Peluquería: Esther Martín

Sonido: Miguel Rejas, José Vinader.

Efectos Especiales: Reyes Abades

Intérpretes: Rafael Álvarez "El Brujo" (Lázaro), Karra Elejalde (Arcipreste), Beatriz Rico (Teresa), Manuel Alexandre (escribano), Francisco Algora (ventero), Agustín González (Machuca), Juan Luis Galiardo (alcalde), Manuel Lozano (lazarillo), Emilio Laguna (Fray Gabriel), José Lifante (clérigo), Álvaro de Luna (calderero), Francisco Rabal (el ciego), Tina Sainz (mujer del mercadillo), José Alias (relator), Patricia Mendy (alcaldesa), Carmen Segarra (ensalmadora), Eva Serrano (Constanza), Susana Galmés (Meretriz)m Alberto Domínguez (Mendizábal), Santiago Nogués (Invitado 1), José Antonio Barón (Invitado 3), José Antonio Izaguirre (Invitado 4), Cristina Espinosa (Madre l), Carmen Fernández Huerta (Otra Beata), Natxo Molinero (Vecino), Axivil Castizo (Músicos en Rodaje), Compañía de Danza Histórica Esquibel (Bailarines Fiesta Escribano).

Rodaje de Exteriores: Guadalajara (Monasterio de Lupiana), Toledo, Talamanca del Jarama (Madrid) y Atienza.

Estreno en Madrid: 18 de Enero de 2000, en el cine Callao.

Premios: Nominaciones: Goya. Mejor dirección de producción 2000, Goya. Mejor maquillaje y peluquería 2000.

# ANEXO II
# PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA

**Producción cinematográfica después de la Guerra Civil: Los años 40**

*Cristina Guzmán, profesora de idiomas* (1943). Director: Gonzalo Delgrás
*Noche fantástica (1943).* Director: Luis Marquina.
*Se vende un palacio* (1943). Director: Ladislao Vajda.
*Rosas de otoño* (1943). Director: Juan de Orduña.
*La chica del gato* (1943). Director: Ramón Quandreny
*Una chica de opereta* (1943). Director: Ramón Quandreny.
*Viviendo al revés* (1943). Director: Ignacio F. Iquino.

*El camino de Babel* (1944). Director: Jerónimo Mihura.
*Empezó en Boda* (1944). Director: Raffaello Matarazzo.
*Turbante Blanco* (1944). Director: Ignacio F. Iquino.
*Mi enemigo y yo* (1944). Director: Ramón Quadreny.

*El destino se disculpa* (1945). Director: José Luis Sáenz de Heredia.
*Espronceda* (1945). Director: Fernando Alonso Casares
*Domingo de carnaval* (1945). Director: Edgar Neville.
*Bambú* (1945). Director: José Luis Sáenz de Heredia.
*Se le fue el novio* (1945). Director: Julio Salvador.
*Es peligroso asomarse al exterior* (1945). Director: Alejandro Ulloa.

*Eres un caso* (1946). Director: Ramón Quandreny.
*La próxima vez que vivamos* (1946). Director: Enrique Gómez.
*Los habitantes de la casa deshabitada* (1946). Director: Gonzalo Delgrás.

*Embrujo* (1947). Director: Carlos Serrano de Osma.
*Noche sin cielo* (1947). Director: Ignacio F. Iquino.
*La Sirena Negra* (1947). Director: Carlos Serrano de Osma.
*La Muralla Feliz* (1947). Director: Enrique Herreros.
*Botón de Ancla* (1947). Director: Ramón Torrado.

*Vida en Sombras* (1948). Director: Lorenzo Llobet Gracia.
*Encrucijada* (1948). Director: Pedro Lazaga.

*Hoy no pasamos lista* (1948). Director: Raúl Alonso.
*Pototo, Boliche y Compañía* (1948). Director: José Luis Sáenz de Heredia.
*La mies es mucha (1948).* Director: José Luis Sáenz de Heredia.

*Noventa Minutos* (1949). Director: Antonio del Amo.
*Alas de Juventud* (1949). Director: Antonio del Amo.

**Producción cinematográfica durante la década de los cincuenta**

*Balarrasa* (1950). Director: José Antonio Nieves Conde.
*El capitán Veneno* (1950). Director: Luis Marquina.
*El último caballo* (1950). Director: Edgar Neville
*Tiempos Felices* (1950). Director: Enrique Gómez.
*La Noche del Sábado* (1950). Director: Rafael Gil.
*Facultad de Letras* (1950). Director: Pío Ballesteros.

*Me quiero casar contigo* (1951). Director: Jerónimo Mihura
*La trinca del aire* (1951). Director: Ramón Torrado.
*Esa pareja feliz* (1951). Directores: Juan Antonio Bardem y Luis G. Berlanga.
*El sistema Pelegrín* (1951). Director: Ignacio F. Iquino.

*La voce del silenzio / La conciencia acusa/ La maison du silence* (1952): Directores: G.W. Pabst y Bruno Paolinelli
*Los ojos dejan huellas* (1952): Director: José Luis Sáenz de Heredia.
*Cincuenta años del Real Madrid* (1952). Director: Rafael Gil.

*Manicomio* (1953). Directores: Fernando Fernán- Gómez y Luis Maria Delgado.
*El Mensaje* (1953): Director: Fernando Fernán - Gómez
*Aeropuerto* (1953). Director: Luis Lucia
*Nadie lo sabrá* (1953). Director: Ramón Torrado.
*Rebeldía / Duell del herzen* (1953). Director: José Antonio Nieves Conde.

*El Guardián del Paraíso* (1954). Director: Arturo Ruiz Castillo.
*Morena Clara* (1954). Director: Luis Lucia.

*La otra vida del Capitán Contreras* (1954). Director: Rafael Gil.

*La ironía del dinero* (1955). Director: Edgar Neville.
*El malvado Carabel* (1955). Director: Fernando Fernán-Gómez
*Congreso en Sevilla* (1955). Director: Antonio Román.

*El fenómeno* (1956). Director: José María Elorrieta
*Viaje de novios* (1956). Director: León Klimowsky
*Lo scapolo / El Soltero* (1956). Director: Antonio Pietrangelli.
*Muchachas de Azul* (1956). Director: Pedro Lazaga.
*Los maridos no cenan en casa* (1956). Director: Jerónimo Mihura.
*Faustina* (1956). Director: José Luis Sáenz de Heredia.

*Los ángeles del volante* (1957). Director: Ignacio F. Iquino.
*Un marido de ida y vuelta* (1957). Director: Luis Lucia.
*El Inquilino* (1957). Director: José Antonio Nieves Conde.

*Bombas para la paz* (1958). Director: Antonio Román.
*Luna de verano* (1958). Director: Pedro Lazaga.
*Ana dice sí* (1958). Director: Pedro Lazaga.
*La vida por delante* (1958). Director: Fernando Fernán - Gómez

*Soledad* (1959). Directores: Enrico Gras y Mario Craveri.
*La vida alrededor* (1959). Director: Fernando Fernán-Gómez
*Crimen para recién casados* (1959). Director: Pedro L. Ramírez
*Fantasmas en casa* (1959). Director: Pedro L. Ramírez.
*Los tres etcéteras del coronel / Le tre eccetera del colonnello / Les tríos etc… du colonel.*
Director: Claude Boissol.

**Producción cinematográfica en la década del *Nuevo cine español.* Los años 60**

*Solo para hombres (1960).* Director: Fernando Fernán-Gómez
*Adiós, Mimí Pompón (1960)*. Director: Luis Marquina.

*La vida privada de Fulano de Tal (1961).* Director: José María Forn.
*La Venganza de don Mendo (1961).* Director: Fernando Fernán-Gómez
*¿Dónde pongo este muerto? (1961).* Director: Pedro L. Ramírez.

*La becerrada (1962).* Director: José María Forqué.

*El mundo sigue (1963).* Director: Fernando Fernán-Gómez.
*La mujer de tu prójimo (El noveno mandamiento) (1963).* Director: Enrique Carreras.
*Se vive una vez (Benigno, hermano mío) (1963).* Director: Arturo González.
*Rififi en la ciudad (1963).* Director: Jesús Franco.

*El extraño viaje (1964).* Director: Fernando Fernán-Gómez.
*Los palomos (1964).* Director: Fernando Fernán-Gómez.

*Un vampiro para dos (1965).* Director: Pedro Lazaga.
*Ninette y un señor de Murcia (1965).* Director: Fernando Fernán-Gómez.

*Mayores con reparos (1966).* Director: Fernando Fernán-Gómez.
*Del dicho al hecho (1966).* Director: Jaime de Armiñan. Serie de TV.

*La vil seducción (1968).* Director: José María Forqué.
*Fábulas (I) (1968).* Director: Jaime de Armiñan. Serie de TV.

*Un adulterio decente (1969).* Director: Rafael Gil.
*Estudio amueblado 2P (1969).* Director: José María Forqué.
*Las panteras se comen a los ricos (1969).* Director: Ramón Fernández.
*Carola de día. Carola de noche (1969).* Director: Jaime de Armiñan.
*La última cinta. (1969).* Director: Claudio Guerin Hill. TV.

**Producción cinematográfica durante la etapa de transición. Los años 70**

*De profesión sus labores (1970).* Director: Javier Aguirre.
*¿Por qué pecamos a los cuarenta? (1970).* Director: Pedro Lazaga.
*Crimen Imperfecto (1970).* Director: Fernando Fernán-Gómez.

*Pierna creciente, falda menguante (1970).* Director: Javier Aguirre.
*Duque de Pórtland (1970).* Director: Luis Calvo Teixeira. TV.
*Vau seis (1970).* Director: Javier Aguirre. Cortometraje. Voz en off.
*Fábulas (II) (1970).* Director: Jaime de Armiñan. Serie TV.

*El triangulito (1971).* Director: José María Forqué.
*Los gallos de la madrugada (1971).* Director: José Luis Sáenz de Heredia.
*Las ibéricas F.C (1971).* Director: Pedro Masó.
*Como casarse en siete días (1971).* Director: Fernando Fernán-Gómez.
*Del dicho al hecho (1971).* Director: Jaime de Armiñan.

1. *"Madre pía, daño cría".*
2. *"El huésped y la pesca, a los tres días apesta".*
3. *"Amor loco, yo por vos y vos por otro".*
4. *"Genio y figura hasta la sepultura".*
5. *"No hay mayor dolor que ser pobre después de señor".*
6. *"Tres españoles, cuatro opiniones".*
7. *"A burro muerto la cebada al rabo".*
8. *"Del agua mansa me libre Dios que de la recia y brava me libro yo.*
9. *"El que a hierro mata, a hierro muere".*
10. *"En boca cerrada no entran moscas".*
11. *"No hay cosa tan sabrosa como vivir de limosna".*
12. *"El último mono es el que se ahoga".*
13. *"Quien cosido a faldas de su madre crece, si es hembra, mujer será, si es varón, niño por siempre".*

*El Humo Mantiene las casas (1971).* Director: Jesús García Dueñas. Cortometraje. Voz en off.

*Ana y los lobos (1972).* Director: Carlos Saura.
*La leyenda del Alcalde de Zalamea (1972).* Director: Mario Camus. TV.
*Las doce caras de Eva."Piscis" (1972).* Director: Jesús Yagüe. Serie de TV.
*Tres eran tres (1972).* Director: Jesús Yagüe. Serie de TV.
*Don Quijote cabalga de nuevo (1972).* Director: Roberto Galvadón.

*Juan Soldado (1973).* Director: Fernando Fernán-Gómez. TV

*El espíritu de la colmena (1973).* Director: Víctor Erice. Premio del C.E.C.
*Vera, un cuento cruel (1973).* Directora: Josefina Molina Reig.

*El amor del Capitán Brando (1974).* Director: Jaime de Armiñan.
*Yo la vi primero (1974).* Director: Fernando Fernán-Gómez
*El pícaro (1974).* Director: Fernando Fernán-Gómez. Serie de TV.

*Pim, pam, pum… ¡Fuego! (1975).* Director: Pedro Olea.
*Imposible para una solterona (1975).* Director: Rafael R. Marchent.
*Yo soy fulana de tal (1975).* Director: Pedro Lazaga.
*Sensualidad (1975).* Director: Germán Lorente.
*¡Jó, Papá! (1975).* Director: Jaime de Armiñan.
*Las cuatro novias de Augusto Pérez (Niebla) (1975).* Director: José Lara.

*La querida (1976).* Director: Fernando Fernán-Gómez.
*Rafael Alberti en Roma y España (1976).* Director: Francisco Rabal. Cortometraje.
*El anacoreta (1976).* Director: Juan Estelrich. Oso de Plata en el Festival de Berlín.1977.
*La plaza (1976).* Directora: Emma Cohen. Cortometraje.
*¡Bruja, más que bruja! (1976).* Director: Fernando Fernán-Gómez.
*FFG, un retrato (1976).* Director: Jesús García de Dueñas. Cortometraje. Voz en off.

*Más fina que las gallinas (1977).* Director: Jesús Yagüe.
*Parranda (1977).* Director: Gonzalo Suárez.
*Chely (1977).* Director: Ramón Fernández.
*Gulliver (1977).* Director: Alfonso Ungría.
*Mi hija Hildegart (1977).* Director: Fernando Fernán-Gómez.
*Quería dormir en paz (1977).* Directora: Emma Cohen. Cortometraje.
*Manuel de Falla: Siete cantos de España (1977).* Director: Jesús García de dueñas. Serie de TV. Voz en off.
*La ragazza del pigiama gallo (La chica del pijama amarillo) (1977).* Director: Flavio Mogherini.

*Reina Zanahoria (1978).* Director: Gonzalo Suárez.

*¡Arriba Azaña! (1978).* Director: José María Gutierrez

*Los restos del naufragio / Les épaves du naufrage (1978).* Director: Ricardo Franco.

*Don Quijote de la Mancha (1978).* Director: Cruz Delgado. Voz: Fernando Fernán-Gómez. Serie de TVE. Dibujos animados.

*Una historia (1978).* Director: Álvaro del Amo. Cortometraje. Voz en off.

*Golfos de postín (Madrid al desnudo) (1979).* Director: Jacinto Molina.

*Mamá cumple cien años (1979).* Director: Carlos Saura.

*Milagro en el circo (1979).* Director: Alejandro Galindo.

*¡Y yo que sé! (1979).* Directora: Emma Cohen. Cortometraje.

*Cinco tenedores (1979).* Director: Fernando Fernán-Gómez.

*Fortunata y Jacinta (1979).* Director: Mario Camus. Serie de TV.

**Producción cinematográfica en la primera década posterior a la dictadura: los años ochenta**

*El séptimo día del sol (1980).* Directora: Emma Cohen. Cortometraje.

*Maravillas (1980).* Director: Manuel Gutiérrez Aragón.

*Apaga y vámonos (1980).* Director: Antonio Hernández.

*Ramón y Cajal (1980).* Director: José María Forqué. Serie de TV.

1. *"Presentación"*
2. *"Infancia y adolescencia de Cajal"*
3. *"Cajal en Zaragoza"*
4. *"Ramón y Cajal en Cuba"*
5. *"Hemoptisis y primera oposición".*
6. *"Matrimonio y oposiciones a cátedra"*
7. *"Cajal en Valencia".*
8. *"Descubrimiento final y viaje a Berlín".*
9. *"Honores y condecoraciones"*
10. *"Muerte de Cajal".*

*127 millones de impuestos (1981).* Director: Pedro Masé

*Copia cero (1981).* Director: José Luis F. Pacheco y Eduardo Campoy.

*Bésame, tonta (1982).* Director: Fernando González de Canales.
*Interior rojo (1982).* Director: Eugenio Anglada.
*Las pícaras. "La garduña de Sevilla" (1982).* Director: Francisco Lara Polop.

*Soldados de plomo (1983).* Director: José Sacristán.
*Juana la Loca…de vez en cuando (1983).* Director: José L. Larraz.
*El jardín de Venus (1983).* Director: José María Forqué. Serie de TV.
1. *"El venerable Celestino".*
2. *"La grulla. El viejo engañado. Doble estratagema. Cornudo y apaleado".*
3. *"Las adúlteras discretas. El árbol encantado".*
4. *"El frívolo a palos. El halcón de Federico".*
5. *"La princesa de Babilonia".*

*Los desastres de la guerra (1983).* Director: Mario Camus. Telefilme Histórico TVE.

*Feroz (1984).* Director: Manuel Gutiérrez Aragón.
*Los Zancos (1984).* Director: Carlos Saura.
*La noche más hermosa (1984).* Director: Manuel Gutiérrez Aragón.
*Una conversación con España (1984).* Director: Luis García Berlanga. Mediometraje.
*Cuentos imposibles. "Nuevo amanecer" (1984).* Director: Jaime de Armiñan. Serie de TV.
*De hombre a hombre (1984).* Director: Ramón Fernández.
*Stico (1984).* Director: Jaime de Armiñan. Oso de Plata en el Festival de Berlin de 1985.

*Marbella, un golpe de 5 estrellas (Hot Spot) (1985).* Director: Miguel Hermoso.
*Luces de Bohemia (1985).* Director: Miguel Ángel Diez
*Requien por un campesino español (1985).* Director: Francisco Betriu.
*La corte del Faraón (1985).* Director: José Luis García Sánchez.
*Monte tallado (1985).* Director: Jesús García de Dueñas. Cortometraje. Voz en off.

*Mambrú se fue a la guerra (1986).* Director: Fernando Fernán-Gómez.
*La mitad del cielo (1986).* Director: Manuel Gutiérrez Aragón
*El viaje a ninguna parte (1986).* Director: Fernando Fernán-Gómez.
*Delirios de amor (1986).* Directora: Cristina Andreu. Episodio.
*Cara de acelga (1986).* Director: José Sacristán.
*Mi general (1986).* Director: Jaime de Armiñan.
*Pobre mariposa (1986).* Director: Raúl de la Torre. Argumento.

*El gran Serafín (1987).* Director: José María Ulloque.
*Moros y Cristianos (1987).* Director: Luis García Berlanga.
*El mar y el tiempo (1987).* Realizador: Mara Recadero. Serie de TVE.
1. *"Jesús el exiliado"*
2. *"Anselmo gato dibujante".*
3. *"Doña Eusebia, la madre".*
4. *"Lupe modas".*
5. *"Marcela, la novia"*

*Esquilache (1988).* Directora: Josefina Molina.
*El río que nos lleva (1988).* Director: Antonio del Real.
*Juncal (1988).* Director: Jaime de Armiñan. Serie de TV.

*El mar y el tiempo (1989).* Director: Fernando Fernán-Gómez.
*Historias del otro lado. "Mnemos" (1989).* Director: José Luis Garci. Serie TV.
*La mujer de tu vida. "La mujer perdida" (1989).* Director: Ricardo Franco. Serie de TV.

**Producción cinematográfica de los noventa**

*El rey pasmado (1991).* Director: Imanol Uribe.
*Fuera de Juego (1991).* Director: Fernando Fernán-Gómez.
*Marcelino pan y vino (1991).* Director: Luigi Comencini.
*No sé bailar (1991).* Director: Juan Tebar. Voz: Fernando Fernán-Gómez. Serie de TV.
*Chechu y familia (1992).* Director: Álvaro Sáenz de Heredia.

*Belle Epoque (1992).* Director: Fernando Trueba. Goya mejor actor de reparto 1992.

*La mujer de tu vida. "Las mujeres de mi vida" (1992).* Director: Fernando Fernán-Gómez. Serie de TV.

*Farmacia de Guardia (1992).* Director: Antonio Mercero. Serie de Antena 3 TV, un episodio).

*Fernando Fernán-Gómez (1992).* Director: Diego Galán. Episodio para la serie de TV "Queridos Cómicos".

*Ciudadano de Bizancio (1992).* Director: Enrique Brasó. Episodio para la serie de TV "A su servicio".

*Los ladrones van a la oficina (1993).* Director: Tito Fernández. Serie de Antena 3 TV.

*Cartas desde Huesca (1993).* Director: Antonio Artero.

*Siete mil días juntos (1994).* Director: Fernando Fernán-Gómez.

*Así en el cielo como en la tierra (1995).* Director: José Luis Cuerda.

*La hermana (1995).* Director: Juan José Porto.

*Pesadilla para un rico (1996).* Director: Fernando Fernán-Gómez.

*El suelo de los héroes (1996).* Director: Sergio Renán.

*Tranvía a la Malvarrosa (1996).* Director: José Luis García Sánchez.

*Pintadas (1997).* Director: Juan Estelrich Jr.

*El abuelo (1998).* Director: José Luis Garci. Goya 1998: Mejor actor principal.

*La lengua de las mariposas (1998).* Director: José Luis Cuerda.

*Pepe Guindo (1999).* Director: Manuel Iborra.

*Todo sobre mi madre (1999).* Director: Pedro Almodóvar.

*Plenilunio (1999).* Director: Imanol Uribe.

**Filmografía de Fernán-Gómez con el cambio de siglo**

*Voz (2000)*. Director: Javier Aguirre.

*Visionarios (2000)*. Director: Manuel Gutiérrez Aragón.

*Lázaro de Tormes (2000)*. Director: Fernando Fernán-Gómez y José Luis García Sánchez.

*En la ciudad sin límites (2001)*. Director: Antonio Hernández.

*El embrujo de Shangai (2001*[1]*)*. Director: Fernando Trueba.

*Cuéntame (2001)*. Director: Tito Fernández. Serie de TV.

*Zero/Infinito (2002)*. Director: Javier Aguirre.

*Bibliofrenia (2003)*. Director: Marcos Moreno.

*El espíritu de la colmena (2004)*. Director: Victor Eríce.

*Tiovivo c.1950 (2004)*. Director: José Luis Garci.

*Para que no me olvides (2005)*. Directora: Patricia Ferreira.

*Hécuba, un sueño de pasión (2006)*. Directora: Arantxa Aguirre.

*La silla de Fernando (2006)*. Director: David Trueba.

*Mia Sarah (2006)*. Director: Gustavo Ron.

[1] Entrevista a Fernán-Gómez en *El País Semanal*. Número 1331. Domingo 31 de Marzo de 2002.

# ANEXO III.
# ELENCO DE ACTORES QUE TRABAJAN CON EL DIRECTOR

## ACTORES

| |
|---|
| Aguilera, Manuel |
| Aguilera, Sergio |
| Aguirre, José Luis |
| Albéniz, José María |
| Alburquerque, José |
| Alcántara, Rafael |
| Alexandre, Manuel |
| Algora, Francisco |
| Alias, José |
| Alonso, Mario |
| Alonso, Rafael |
| Altabella, José |
| Álvarez, Ángel |
| Álvarez, Rafael “El Brujo” |
| Amengual, Guillermo |
| Amorós, Antonio |
| Andrés, Valeriano |
| Andreu, Simón |
| Angelat, José María |
| Anglada, Rafael |
| Arilla, Roberto |
| Armario, Miguel |
| Arroitia - Jáuregui, Marcelo |
| Arrondo, José |
| Artiñano, Javier |
| Atienza, Efraín |
| Augusto, Tito |
| Ayuso, Manuel |
| Barbán, Inocencio |
| Barceló, José Luis |
| Bardem, Rafael |

| |
|---|
| Baró, Antonio |
| Barón, José Antonio |
| Barru, Juan Antonio |
| Beltrán, Pedro |
| Benson, Paul |
| Bergia, Joaquín |
| Bernal, Francisco |
| Boce, Alberto |
| Bosso, Jorge |
| Braña, Antonio |
| Brendell, Mike |
| Briones, Félix |
| Burgos, Joaquín |
| Butier, Francisco |
| Cabezas, Ángel |
| Cabezas, Carlos |
| Caffarel, José María |
| Calero, Ángel |
| Calvo Revilla, Rafael |
| Calvo, José |
| Calvo, Juan |
| Camoiras, Quique |
| Camorro, Antonio |
| Canal, Antonio |
| Cánovas, Avelino |
| Carabias, Julio |
| Casares, Francisco |
| Cazalilla, Juan |
| Cela, Camilo |
| Cerra, Saturno |
| Chavarriu, Javier |

| Cintado, Antonio |
|---|
| Conesa, Rafael |
| Cortés, Antonio |
| Cortés, Rafael |
| Dafauce, Félix |
| Das Bolas, Xan |
| De Benito, Manuel |
| De Blas, Manuel |
| De Córdoba, Alfonso |
| De Enciso, Alejandro |
| De Enciso, Alejandro |
| De Juan, Manuel |
| De la Fuente, Anastasio |
| De Lucas, José |
| De Luna, Álvaro |
| De Pomés, Félix |
| De Sola, Luis |
| Del Campo, Rodolfo |
| Del Real, Alfonso |
| Delgado, Luis María |
| Díaz de Mendoza, Carlos |
| Díaz, Alfredo |
| Díaz, Augusto |
| Díaz, Ricardo |
| Dicenta, Eugenio |
| Diego, Gabino |
| Diego, Juan |
| Diez del Corral, Pedro |
| Domínguez Luna, Jesús |
| Domínguez, Adriano |
| Domínguez, Alberto |
| Donay, Hebe |
| Elejalde, Karra |

| Escobar, Luis Escobar |
|---|
| Escribano, Antonio |
| Escuer, José María |
| Esteban, Juan |
| Esteban, Julio |
| Falla, Piero |
| Fenollar, Pedro |
| Fernán - Gómez, Fernando |
| Fernández, Alberto |
| Fernández, Félix |
| Fernández, Miguel Ángel |
| Fernández, Pedro |
| Flores, Manuel |
| Forner, Emilio |
| Fraire, Raúl |
| Franco, Jesús |
| Franco, Laureano |
| Fuentes, Javier |
| G. Quijada, Antonio |
| Galiana, Manuel |
| Galiardo, Juan Luis |
| Gamero, Antonio |
| Garcés, Jesús Juan |
| García Ballesteros, Ramón |
| García Lillo, Ricardo |
| García, Saturnino |
| Garisa, Antonio |
| Garrido, Martín |
| Gavilán, José María |
| Giner, Ramón |
| Gómez Bur, Manolo |
| González, Agustín |
| González, Antonio |

| González, Pablo |
|---|
| Goróstegui, Julio |
| Guevara, Agustín |
| Guillén Cuervo, Fernando |
| Guillén, Fernando |
| Guzmán, Jesús |
| Hernández, Sandalio |
| Hidalgo, Guillermo |
| Hidalgo, José |
| Illán, Fernando |
| Inglés, Rufino |
| Isbert, José |
| Izaguirre, José Antonio |
| Izuzquiza, Rafael |
| Jiménez Escribano, Antonio |
| Klimowsky, León |
| Labernie, José María |
| Labrero, Goyo |
| Lado, José María |
| Lado, José María |
| Ladoire, Óscar |
| Laguna, Ángel |
| Laguna, Emilio |
| Landa, Alfredo |
| Larrañaga, Carlos |
| Lazar, Javier |
| Lemos, Carlos |
| León Córdoba, Juan |
| Lifante, José |
| Lillo, Ramón |
| Lizarraga, Juan |
| Llevacovich, Iván |
| López Somoza, Rafael |

| López Vázquez, José Luis |
|---|
| López, Alberto |
| López, Rafael |
| Lozano, Manuel |
| Macías, Amadeo |
| Madaula, Ramón |
| Manso, Antonio |
| Marín, Guillermo |
| Marqueríe, Alfredo |
| Martín Pérez, José Manuel |
| Martín, Luis |
| Martínez, Ángel |
| Martínez, Juan |
| Martínez, Nacho |
| Más, Francisco Javier |
| Mateos Martín, Miguel |
| Mayans, Antonio |
| Mayor, Marín |
| Mendizábal, Sergio |
| Menéndez, Ángel |
| Menéndez, Juanjo |
| Merino, Ricardo |
| Miramón, Iñaki |
| Miyairi, Kunio |
| Molinero, Natxo |
| Molino, Antonio |
| Mompín, José María |
| Montes, Luis |
| Montijano, José |
| Mora, Tito |
| Morales, José |
| Morán, Manuel |
| Morella, Adolfo |

| Muniz, Alfredo |
|---|
| Navarro, Enrique |
| Navas, Enrique |
| Nogués, Santiago |
| Nolan, Ray |
| Nuñez, Enrique |
| Ojeda, Narciso |
| Ontañon, Santiago |
| Orengo, Antonio |
| Orjas, José |
| Orta, Sergio |
| Ortíz, Ángel |
| Otegui, Juan José |
| Ozores, Antonio |
| Palou, Teófilo |
| Pamplona, Joaquín |
| Pardo, José Ramón |
| Parra, Vicente |
| Pascual, Erasmo |
| Passy, Antonio |
| Pastor Mata, Miguel |
| Paul, Antonio |
| Pelayo, Enrique |
| Pello, José |
| Peña, Julio |
| Pérez, Eduardo |
| Pérez, Pedro |
| Perezagua, Luis |
| Pierrá, Francisco |
| Piñeiro, Carlos |
| Prieto, Antonio |
| Puente, Jesús |
| Queipo, Antonio |

| R. Molina, Fernando |
|---|
| Rabal, Francisco |
| Rellán, Miguel |
| Rello, Ángel |
| Resell, José María |
| Rey, Fernando |
| Rey, José |
| Riesgo, José |
| Rigaud, George |
| Roa, Joaquín |
| Roca, Carlos |
| Rodríguez, Claudio |
| Rodríguez, Emilio |
| Rodríguez, Julián |
| Rodríguez, Miguel |
| Romero Marchent, Carlos |
| Romero Marchent, Rafael |
| Rubio, Fernando |
| Ruiz Linfante, José |
| Sacristán, José |
| Salamanca, Manuel |
| Samaniego, Rafael |
| San Emeterio, Jacinto |
| San Juan, Julio |
| San Román, Manuel |
| Sánchez Polack, Fernando |
| Sánchez, Alfredo |
| Santamaría, José |
| Santamaría, Juan |
| Santiago, Emilio |
| Santiago, Julio |
| Santos, José Luis |
| Sanz, Jorge |

| Sanz, Paco |
|---|
| Saudinos, Jorge |
| Saura, José |
| Savijón, Maud |
| Sazatomil Saza, José |
| Segura, José |
| Siegrist, Emilio |
| Soriano, José |
| Soriano, Manuel |
| Soto, Enrique |
| Sully, William F. |
| Sumers, Guillermo |
| Sumers, Manuel |
| Tapia, Elías |
| Tasso, José María |
| Terrón, Ángel |
| Thomas, Naim |
| Toas, Mario |
| Tornos, Valentín |
| Torre, Francisco |
| Torregrosa, Cayetano |
| Torres, Paco |
| Tribaldos, Pablo |
| Tundidor, Ricardo |
| Ugarte, Julián |
| Urdiain, José |
| Valento, Tony |
| Vega, Vicente |
| Vela, Aníbal |
| Velat, Carlos |
| Vella, Bruno |
| Vico, Antonio |
| Vidal, Francisco |

| Villar, Paco |
|---|
| Villasante, Enrique |
| Villasante, José |
| Vivó, José |
| Yepes, José |
| Zaragoza, Agustín |
| Zori, Tomás |

## ACTRICES

| |
|---|
| **A**guirre, Mercedes |
| Alba, Tota |
| Alvarado, María Carmen |
| Álvarez, María |
| Aparicio, Rafaela |
| Arias, María Luisa |
| Ariel, Queta |
| Arpón, Elena |
| Asquerino, María |
| Avalos, Julia |
| Ayuso, Maribel |
| Azorín, Juana |
| Barbieri, Elisa |
| Bardem, Pilar |
| Barranco, María |
| Baus, María |
| Bayonas, Laura |
| Benlloc, Carmen |
| Blasco, Maite |
| Braus, Isabel |
| Bravo, Ángela Bravo |
| Bremón, Dolores |
| Buika, Virginia |
| Caba Alba, Julia |
| Cabo, Mari Loli |
| Cáceres, Juanita |
| Calatayud, Josefina |
| Canalejas, Lina |
| Canales, Susana |
| Cárdena, Covadonga |
| Cardona, Lola |

| |
|---|
| Carro, Carmen |
| Casanova, Pilar |
| Cherky, Naima |
| Claire, Marie |
| Claver, Queta |
| Cohen, Emma |
| Coll, Doris |
| Cubillo, Andrea |
| Cuervo, Gemma |
| De la Riva, María |
| De Leyva, Ana |
| De Lirio, Carmen |
| Del Alba, Aurora |
| Del Puy, María |
| Del Sol, Laura |
| Delgado Caro, Julia |
| Delgado, Estela |
| Díaz Plaja, Susana |
| Duval, Mercedes |
| Elías, Carmen |
| Espinosa, Cristina |
| Fernán - Gómez, Elena |
| Fernán - Gómez, Carola |
| Fernández Huerta, Carmen |
| Fernández, Pepita |
| Frigola, Ana |
| Gadé, Analía |
| Galicia, María Luz |
| Gallardo, Nuria |
| Galmés, Susana |
| Gamero, Mercedes |

| García Morales, Lola |
|---|
| García Ortega, Rosario |
| Giménez, Juanita |
| Gimpera, Teresa |
| Gómez Ferrer, Pilar |
| Gori, Evelina |
| Gorostegui, Rosa Luisa |
| Goyanes, Mara |
| Graciela, María |
| Gravy, Claudia |
| Guijarro, Milagros |
| Guillot, Paquita |
| Gutiérrez Caba, Irene |
| Herrera, Marga |
| Hidalgo, Concha |
| Hoyos, María Jesús |
| Isbert, Teresa |
| Juanes, Paloma |
| Jurado, Rocío |
| Karr, Mabel |
| Laguna, Monserrat |
| Lamuño, Angela |
| Leal, Milagros |
| Leblanc, Silvia |
| Leiva, Mery |
| Lemos, Lola |
| Lezana, Sara |
| Liaño, Carmen |
| Lis, Bárbara |
| López Lagar, Carmen |
| López Silva, Concha |
| Lorente, Julia |
| Losada, Cándida |

| Lozano, Carmen |
|---|
| Mariné, Lola |
| Marsillach, Cristina |
| Martel, Paula |
| Martínez Sierra, Carmen |
| Mendel, Isabel |
| Méndez, Elisa |
| Mendy, Patricia |
| Molero, Asunción |
| Molero, María |
| Molina, Mónica |
| Monteros, Rosenda |
| Montes, Elisa |
| Morales, Ana María |
| Morales, Gracita |
| Muñoz Sanpedro, Matilde |
| Muñoz, Mimí |
| Murati, Lilí |
| Neila, Mª Teresa |
| Noé, Ana María |
| Oliver, Victoria |
| Ortas, Amelia |
| Pachelo, Julia |
| Paredes, Marisa |
| Pla, María del Pilar |
| Ponte, María Luisa |
| Quesada, Yolanda |
| Quintillá, Elvira |
| Ramón, Eulalia |
| Redondo, Aurora |
| Rey, María |
| Rico, Beatriz |
| Rivas, María |

| |
|---|
| Rodrigo, Luisa Rodrigo |
| Rogi, Lis |
| Rojo, Gogó |
| Roldán, Carmen |
| Rosal, Ángela |
| Rosales, Petisa |
| Rugero, Trinidad |
| Ruiz, Mari Carmen |
| Ruiz, Pepita |
| Saavedra, Teresa |
| Sainz, Tina |
| Sampere, Mary |
| Sánchez Aroca, María |
| Sánchez Gijón, Aitana |
| Sánchez, Alicia |
| Sánchez, Carmen |
| Sedeño, Ena |
| Segarra, Carmen |
| Serrano, Eva |
| Serratosa, Josefina |
| Siria, Ernestina |
| Soler Leal, Amparo |
| Tamayo, Ángela |
| Tauler, Adela |
| Tejeiro, Elena María |
| Toledo, Fabiola |
| Torino, Margarita |
| Valdés, Paloma |
| Valiente, María José |
| Velasco, Concha |
| Yanni, Rosanna |

# ANEXO IV
# PREMIOS Y GALARDONES[1]

**Años 50**

1950. Premio al Mejor Actor Principal en el Círculo de Escritores Cinematográficos, por su interpretación en *El último caballo,* de Edgar Neville.
1950. Premio al Mejor Actor Principal en el Círculo de Escritores Cinematográficos, por su interpretación en *Balarrasa*, de José A. Nieves Conde.

**Años 60**

1961-1962. Premio Nacional de Interpretación Dramática, por su trabajo en la obra teatral *Mi querido embustero,* de Bernard Shaw.

**Años 70**

1972. Premio al Mejor Actor Principal en el Círculo de Escritores Cinematográficos, por su interpretación en *Ana y los lobos*, de Carlos Saura.
1972-1973. Premio Nacional de Interpretación Dramática.
1973. Premio al Mejor Actor Principal en el Círculo de Escritores Cinematográficos, por su interpretación en *El espíritu de la colmena*, de Víctor Erice.
1973. Premio a la Mejor Dirección de Películas de Argumento, en el Festival Internacional de Televisión de Praga, por *Juan soldado.*
1973. Finalista y único Accésit del Premio Teatral "Lope de Vega", en el Ayuntamiento de Madrid por su texto *La Coartada.*
1978. Oso de Plata a la Interpretación Masculina en el XXVII Festival Internacional de Cine de Berlín, por *El anacoreta*, de Juan Estelrich.
1978. Premio Teatral Lope de Vega, en el Ayuntamiento de Madrid, por su texto *Las bicicletas son para el verano.*
1979-1980. Premio Mayte de teatro por su interpretación en *El Alcalde de Zalamea.*

**Años 80**

1980-1981. Premio Mayte de teatro, por *Los domingos, bacanal.*
1981. Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes.
1981. Premio al Mejor Actor, en la Primera Edición del premio teatral por la emisora Radio Bilbao, por su interpretación en *El Alcalde de Zalamea.*

1981. Premio al Mejor Actor en la Segunda Edición de los Premios al cine español Bronces ´81, organizado por la revista Guía del Ocio, por su interpretación en *Maravillas* de Gutiérrez Aragón.
1982-1983. Premio El Espectador y la Crítica, por *Las bicicletas son para el verano.*
1982-1983. Premio Mayte de Teatro por *Las bicicletas son para el verano.*
1983. Premio Marathon de Radio Popular por *Las bicicletas son para el verano.*
1983. Premio al Mejor Actor en el Festival del Mediterráneo, por su interpretación en *Soldados de Plomo*, de José Sacristán.
1984. Premio al Mejor Actor en la Mostra de Venecia, Críticos Cinematográficos Italianos, por su interpretación en *Los zancos*, de Carlos Saura.
1984. Premio Pasinetti en la Mostra de Venecia, Sindicato de Periodistas Cinematográficos Italianos.
1984. Rosa de Oro.
1984. Premio al Mejor Actor en el XV Festival Internacional de Cine para la Juventud de Giffoni (Italia) por su interpretación en *De hombre a hombre,* de Ramón Fernández.
1984. Premio Nacional de Teatro.
1985. Premio San Jordi al Mejor Actor de Cine.
1985. Oso de Plata a la Interpretación Masculina en el XXXV Festival Internacional de Cine de Berlín, por *Stico*, de Jaime de Armiñan.
1985. Medalla de Oro de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo.
1986. Premio al Mejor Actor. Fotogramas de Plata, por su interpretación en *La mitad del cielo,* de Manuel Gutiérrez Aragón.
1987. Premio Goya a la interpretación Masculina de la Academia de las Ciencias y las Artes Cinematográficas de España, por *Mambrú se fue a la guerra.*
1987. Premio Goya al mejor Guión, Dirección y película de la Academia de las Ciencias y las Artes Cinematográficas de España, por *El viaje a ninguna parte.*
1987. Premio Adirce al Mejor Director y mejor actor por *El viaje a ninguna parte.*
1987. Premio Fotogramas de Plata al Mejor Director y mejor actor por *El viaje a ninguna parte.*
1987. Premio de la Asociación de Directores.
1987. Finalista del Premio Planeta por su novela *El mal amor.*
1989. Premio Nacional de Cinematografía.
1989. Premio Especial del Jurado en el Festival de Cine de Huesca a la Mejor Película por *El mar y el tiempo.*
1989. Premio Especial del Jurado en el Festival de Cine de San Sebastián a la Mejor Película por *El mar y el tiempo.*

**Años 90**

1992. Premio Goya al Mejor Actor de Reparto de la Academia de las Ciencias y las Artes Cinematográficas de España, por *Belle epoque* de Fernando Trueba.
1993. I Premio Espasa – Humor por su novela *El ascensor de los Borrachos.*
1994. Premio Garbanzo de Plata.
1995. Premio Príncipe de Asturias de las Artes.
1995. Premio El Lector. Editoriales Catalanas.
1996. Medalla de Honor de la Universidad Carlos III de Madrid.
1998. Elegido Miembro de la Real Academia Española de la Lengua. Sillón B.
1998. Premio Goya a la interpretación Masculina de la Academia de las Ciencias y las Artes Cinematográficas de España, por *El abuelo* de José Luis Garci.
1999. Premio Donostia del Festival Internacional de Cine de San Sebastián.

**Cambio de siglo**

2000. Premio Goya al Mejor Guión Adaptado de la Academia de las Ciencias y las Artes Cinematográficas de España, por *El Lázaro de Tormes.*
2001. Medalla de oro de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas.
2005. Oso de Oro de Honor en el Festival Internacional de cine de Berlín.
2007. Condecoración postuma de la Gran Cruz de la Orden Civil de Alfonso X El Sabio por su destacada labor como actor y escritor

[1] Los premios indicados son los más representativos de su carrera

# ANEXO V
# DOCUMENTACIÓN

# LA PELICULA «MANICOMIO», DE FERNANDO FERNAN-GOMEZ, EN LOS «CINES» PANORAMA, PROYECCIONES, PROGRESO Y TIVOLI

## "Juzgado permanente", cinta policíaca, estrenada en el Palacio de la Música

## AUTOCRITICA DE "AMORIÑOS A DOS VELAS", COMEDIA DE TORRADO, QUE ESTA NOCHE SE ESTRENA EN EL INFANTA ISABEL

### Recital pianístico de Lelia Gousseau en el Alvarez Quintero

*Producción: "Molonia-Films". Argumento: Una adaptación de cuentos de Pío Gómez de la Serna. Guión y diálogos: Eugenio y Antonio Andreiev. Dirección: Luis M. Delgado y Fernando Fernán-Gómez. Intérpretes: Fernando Fernán-Gómez, Susana Canales, Julio Peña, Blanca Azpeitia, José María Lado, Antonio Vico, Elvira Quintilla, María Rivas...*

Tiene la película "Manicomio", estrenada en cuatro salas, las del Panorama, Tívoli, Progreso y Proyecciones, el atractivo de la interpretación de su principal personaje: Fernando Fernán-Gómez, que hace, al propio tiempo, un ensayo de dirección en compañía de Luis M. Delgado. Es trama de una película sencilla, de medios materiales. Falta a los efectos de humor que contiene y a la actuación de las numerosas figuras señaladas que intervienen en el relato, formado con numerosos de sobra elíptica. Tiene buena parte, también episódicos, algunos conceptos encerrados, quizá a título de admiración hacia los maestros que administraron el hilo argumental de la obra filmica.



Fernando Fernán-Gómez y Susana Canales

En este un empeño cuidado de técnica, indudablemente; pero por su intención me parece mucho más estimable que tantas y tantas cintas pretenciosas y... mentalmente aburridas. Las escenas en la casa de alienados, con los locos convertidos en lugueses y la personalidad del protagonista, son francamente divertidas.

Ya he dicho antes que la interpretación de Fernán-Gómez es un alarde. Los aficionados a este actor se pasan una vez más de maravilla, y junto a él desempeñan sus papeles con fortuna Antonio Vico, Lolo, Julio Peña, Susana Canales, Blanca Azpeitia, Elvira Quintilla, María Rivas y demás componentes del reparto.—DONALD.

### PALACIO DE LA MUSICA: "JUZGADO PERMANENTE"

*Producción: "Alfredo-Films". Argumento y guión de José Cándano Lloret y Joaquín Luis Romero Marchent. Director: Joaquín Romero Marchent. Intérpretes principales: José María Rodero, Marisa de Leza, Elvira Quintilla, Rafael Romero Marchent y Rafael Luis Calvo.*

Se exhibe "Juzgado permanente" en el Palacio de la Música, y con esta "film" hace sus primeras armas de director Joaquín Luis Romero Marchent. De haber pedido hacerlo, yo creo que hubiera beneficiado a su trabajo artístico elegir otra guión, no importa de qué género. Incluso creo que la idea central de su desarrollo, mejor construido, con mayor interés en su acción, con más intensidad en la trama, permite el relato policíaco que se ofrece al espectador resulta un tanto desbordado. Y ello es, naturalmente, un lastre que dificulta a la cinta en lo puramente visual, y en su último encantadorcito. Sin embargo, en el nivel realizado se aprecian sus buenas cualidades. Que le harán brillar en el futuro cuando encuentre guiones más valiosos, que la experiencia en breve, a no dudarlo.



En la interpretación en "Juzgado permanente", de nuestra Rafael Luis Calvo, con inusitada fuerza y carácter el tipo que encarna. José María Rodero es el actor seguro, inteligente, capaz de representar todos los papeles, aunque no me parece el que brinda de los que mejor le cuadran. Marisa de Leza, Elvira Quintilla y Rafael Romero Marchent, más encorsetados los últimos, sirven con acierto la presencia y la psicología de sus personajes juveniles.—D.

## Agrupación de artistas y escritores nuevos

En el salón-teatro del Parque Móvil de Ministerios, la Agrupación de Artistas y Escritores Nuevos presenta en su primera sesión de la temporada las comedias "Dicen que soy viejo...", de Pierre Cardona, y "La fiesta grata", de D. Jacinto Benavente, bajo la dirección de Emilio Serrano y Vicente Flores.

La interpretación por el cuadro artístico fue muy lucida, y al final de cada obra se acentuaron aplausos calurosos.

### FUNCION BENEFICA EN RIALTO

A beneficio de las obras sociales de la Congregación Mariana Universitaria, se celebrará en Rialto, el próximo día 30, una función, bajo presidencia "Jovenes", e intervendrán en el día de fiesta Jesús Tordesillas, Gila, Cuevas y el trío Rialto, Sol... añadido al plano por el maestro Juan de Urbiaga.

Las invitaciones para el espectáculo pueden recogerse en Zorrilla, 3.

### HOMENAJE A CONCHITA PIQUER EN SEVILLA

Sevilla 26. Con extraordinario éxito ha celebrado los festejos de su homenaje y despedida la inmarcesible Concha Piquer, después de una temporada triunfal en el teatro Cervantes. Le ofreció el homenaje, en nombre de los ensayadores, el escritor sevillano D. Odoardo Fernández Grau, y al final, uno de los actores del es-

## EL DIESTRO «CAGANCHO» SE DESPIDIO DEL PUBLICO MEJICANO

### En la plaza "El Toreo", un picador sufrió una cornada

Méjico 26. Octava corrida de la temporada en El Toreo, con reses de Tequisquiapan, desiguales, y dos de Xajay.

Juan Cañedo rejoneó bien y valiente y fue ovacionado. El rejoneamiento desmerdió al toro.

En 2.ª lidia ordinaria, Antonio Velázquez, a quien tocó el peor lote, no consiguió cuajar faena en ninguno de su turno. Acabó al primero con una estocada caída y tuvo división de opiniones. En el segundo se mostró valiente pero embarullón y terminó de media estocada.

Luis Procuna fue ovacionado en su primero con el capote y banderillas. Hizo una faena valiente, mitad de pinchazo y estocada y fue aplaudido. En su segundo, que se mostraba peligroso, realizó también una faena valiente y mató de varios pinchazos y estocada. Fue también aplaudido.

Emilio Oviedo "Parrillano" alcanzó un gran triunfo en su primero. Con el capote estuvo muy bien y con la muleta hizo una faena valiente y variada, para rematar de una estocada. Cortó dos orejas y escuchó una gran ovación. En el que cerró plaza toreó también con la capa entre ovaciones y realizó una gran faena. Mató de media estocada y descabello. "Parrillano" fue despedido con una ovación.

En la 3.ª lidia del segundo toro recibió una cornada en un muslo el picador Mariano Gómez. Su estado no revista gravedad.—Efe.

Méjico 26. Décima corrida de la temporada en la plaza de Méjico.

Joaquín Rodríguez "Cagancho", que se despedía del público mejicano, no tuvo en una verónica y rematóla ordenadamente a su primero. Oyó aplausos, aunque con el ademán estuvo pesado. A su segundo le adornó con gracia y mató de una estocada. Dió la vuelta al ruedo.

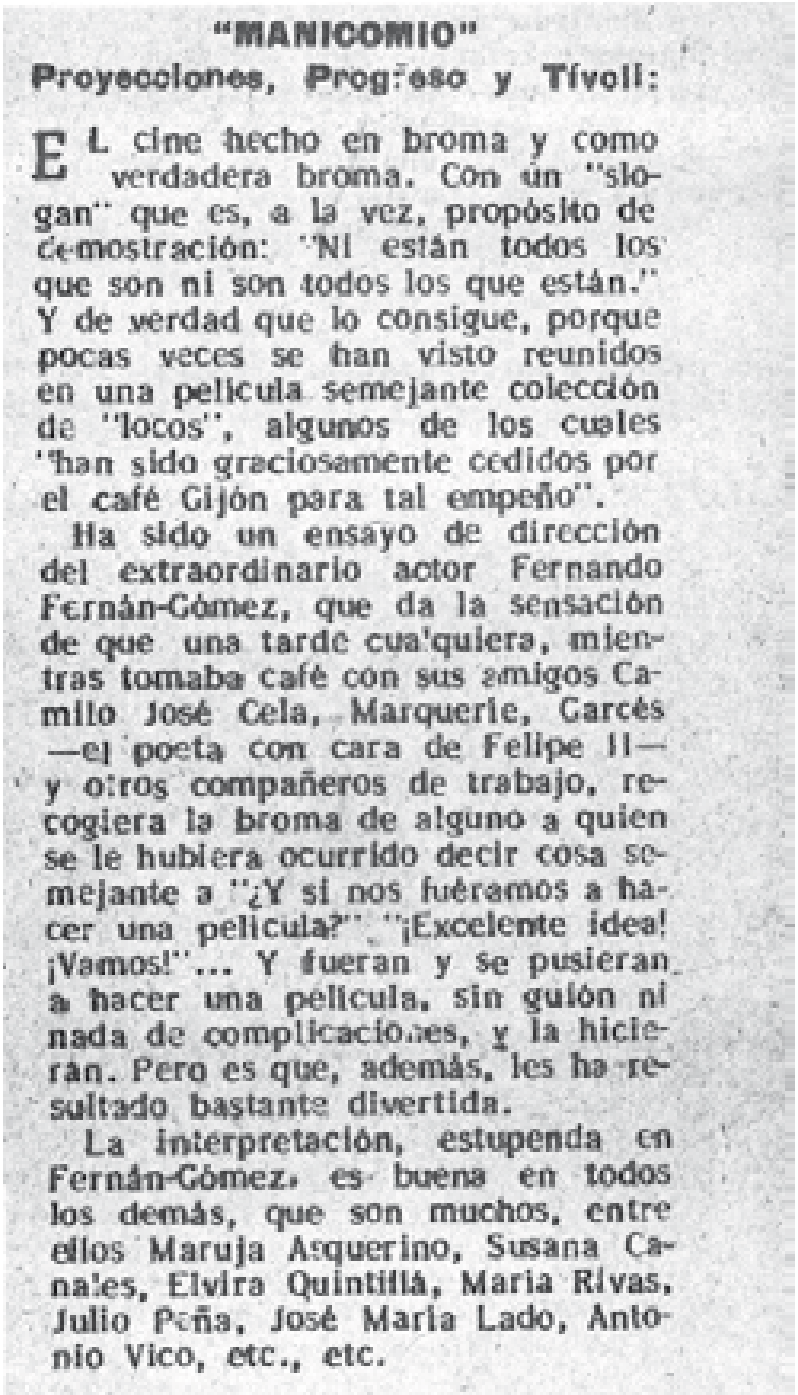
Rafael Rodríguez recibió una buena faena a su primero, pero pinchó varias veces. Volvió al ruedo y pitos a... después. En el quinto estuvo valiente.

"Pedrín" estuvo muy valiente y apreciado en su primero. Aplausos. En el último, tomó en un tercio inverosímil y dió dudde loca, entre ovaciones. Mató de un pinchazo, estocada y descabello. Ovación.—Efe.




MALETA PIEL CANTONERAS
DE NUESTRA SERIE DE
ARTICULOS REBAJADOS
HEYCA
ALBERTO AGUILERA, 28 - Tf. 20 05 13


ABC del 27/1/1954



## "MANICOMIO"

**Proyecciones, Progreso y Tívoli:**

EL cine hecho en broma y como verdadera broma. Con un "slogan" que es, a la vez, propósito de demostración: "Ni están todos los que son ni son todos los que están." Y de verdad que lo consigue, porque pocas veces se han visto reunidos en una película semejante colección de "locos", algunos de los cuales "han sido graciosamente cedidos por el café Gijón para tal empeño".

Ha sido un ensayo de dirección del extraordinario actor Fernando Fernán-Gómez, que da la sensación de que una tarde cualquiera, mientras tomaba café con sus amigos Camilo José Cela, Marquerie, Garcés —el poeta con cara de Felipe II— y otros compañeros de trabajo, recogiera la broma de alguno a quien se le hubiera ocurrido decir cosa semejante a "¿Y si nos fuéramos a hacer una película?" "¡Excelente idea! ¡Vamos!"... Y fueran y se pusieran a hacer una película, sin guión ni nada de complicaciones, y la hicieran. Pero es que, además, les ha resultado bastante divertida.

La interpretación, estupenda en Fernán-Gómez, es buena en todos los demás, que son muchos, entre ellos Maruja Asquerino, Susana Canales, Elvira Quintillá, María Rivas, Julio Peña, José María Lado, Antonio Vico, etc., etc.

Crítica del 30 /1/1954

# DOCE MUERTOS Y MAS DE 300 HERIDOS EN LAS INUNDACIONES DE MEJICO

**Cerca de Larache naufraga un pesquero y perecen cinco de sus siete tripulantes**

Tampico (Méjico) 20. Las primeras noticias facilitadas por la Cruz Roja dan cuenta de que, por lo menos, 12 personas han muerto, la mayor parte de ellas mujeres y niños, mientras que otras 350 están siendo atendidas por haber resultado heridas, como consecuencia de las importantes inundaciones provocadas por el huracán "Hilda".

Aviones de transporte del Gobierno, con equipos sanitarios y alimentos, han comenzado a volar sobre la ciudad. Más de 10.000 personas han sido alojadas ya en casas del Gobierno y refugios especiales improvisados para ellas.

El gobernador de Tamaulipas, Horacio Terán, ha ordenado la requisa de todas las viviendas para que participen en las operaciones de socorro y se ha dado la orden de que sean alojadas en las casas particulares las 15.000 personas que, en principio, se calcula que han quedado sin hogar.

El aspecto de la ciudad es desolador. Numerosos edificios han resultado gravemente dañados, la gran plaza del teatro ha quedado totalmente destruida y el campanario de una iglesia ha sido tronchado por la fuerza de los vientos. Quedan todavía dentro de personas a las que hay que rescatar de las tejados de sus casas o de las copas de los árboles. Muchos de ellos llevan sin alimento y sin agua casi cuarenta y ocho horas.—Efe.

### ONCE MUERTOS EN UNA MINA ESLOVACA

Viena 20. Once personas resultaron muertas a consecuencia de un accidente en una mina de Eslovaquia Oriental, según anuncia Radio Europa Libre.—Efe.

### GRAVE ACCIDENTE DE AUTOMOVIL

En Valencia, un muerto y seis heridos, uno de ellos grave, han resultado entre los pasajeros del coche de línea que hace el recorrido por varias aldeas del término de Macastre, al entrar en colisión con un camión, en el lugar denominado "Barranco del Traile". A consecuencia del choque, el autobús cayó por el barranco, desde una altura considerable. Los heridos fueron recogidos por el camión, que los trasladó a Valencia, donde ingresaron en el Hospital Provincial.

Uno de los viajeros, Isabel Gómez González, de veintiocho años, que habitaba en esta capital, ingresó ya cadáver. Regresaba en el autobús, junto con su esposo y su madre política, y hacía sólo seis meses que había contraído matrimonio.

### CINCO PESCADORES MUERTOS EN NAUFRAGIO

Tetuán 20. Noticias procedentes de Larache dan cuenta del naufragio, cerca de dicha ciudad, de una lancha pesquera tripulada por siete hombres, de los que sólo han podido salvarse dos.

Agricultor a tales fuentes, pescadores de la embarcación, consiguieron salvarse Antonio Torres Moreno y Pedro Benito de Lucas. El patrón del "Pepita", Joaquín Ortiz, y los marineros Antonio Ortiz (hermano del patrón), Manuel Torres Moreno (hermano de uno de los salvados) y Manuel Narváez, han desaparecido bajo las aguas.

El dramático esfuerzo de los tripulantes para salir de su apurada situación fue observado desde la costa por el pescador italiano Fernández Villanova, quien se dirigió rápidamente en una barca de salvamento al lugar del naufragio, logrando recoger al marinero Manuel Fernández, el cual lleva, aún con vida, hasta la playa; pero el infortunado marinero falleció poco después de recibir los primeros auxilios facultativos.—Cifra.

# ESTRENO DE LA PELICULA «PERSEGUIDO» EN EL «CINE» REX

## Proyección de "El mensaje", "Nubes de verano", "Precepto a la ciudad" y "El corazón no miente"

### EN EL REINA VICTORIA SE REPUSO "LA BODA DE QUINITA FLORES", DE LOS HERMANOS ALVAREZ QUINTERO

*Título original: "Scarcrow". Producción en blanco y negro, de Kenneth Kinsock. Guión de John F. Dames. Dirección de Reginald Fenderson y Peter Graham Scott. Intérpretes principales: George Rafl, Sally Gray, Clifford Evans.*

El "Perseguido" no ofrece novedad temática, en cuanto interesa por la abundancia exacerbada de lances que componen la acción. En la película que se proyecta en el "cine" Rex es *Chantaje*, y su trama sostiene la curiosidad del espectador, que es, en definitiva, lo importante cuando se trata de una obra policíaca. Recuerda, como la mayoría de las composiciones de su género, instantes sentimentales, y con escenas y situaciones un tanto guerrilleras, pero, esto admitido, el constante movimiento de los personajes y la atmósfera de misterio, que se mantiene, dan la relativa fuerza al relato. Varios de sus rasgos son semejantes a los de otras películas de parecidos argumentos, y con tipos análogos, porque ya hemos acostumbrado en diferentes ocasiones y haremos de acudir en ello, que guionistas y realizadores suelen coincidir en sus procedimientos narrativos al abordar asuntos en una misma línea.



George Rafl, Sally Gray y Clifford Evans

El escenario es Londres, y la ambientación, hasta de exteriores, como de interiores es buena, sin que sobresalga, por otra parte, ninguna novedad ni audacia técnica. Pero, en cambio, los directores Desmond Friedman y Peter Graham Scott han conseguido un cuidado final plástico y emocionalmente convincente.

George Rafl es el protagonista y representa un agente del F. B. I. Actor sin extrema flexibilidad, acierta, en esta ocasión, a caracterizar con lentitud a su personaje. Sally Gray, muy simpática, es un simpatiquísima compañera de aventura, que anima la película y la presta particular atractivo.—CONRADO.

### REAL CINEMA: "EL MENSAJE"

*Producción española, en blanco y negro: "Historia Films". Libro de Manuel Suárez Cano y Fernando Fernán-Gómez, que los dirigió al mismo tiempo e interpretado el papel de protagonista. Otros intérpretes: Elisa Montés, José María Lado, José María Rompón, etc.*

"El mensaje" recoge un episodio legendario de la guerra de nuestra Independencia contra los ejércitos napoleónicos. La historia es sencilla, pero hay en todo un clima de pasajes dramáticos, sentimentales y de humor, con unos tipos que son perfectamente logrados, lo mejor de la cinta. La acción pasa de un modo lento. Casi toda la aventura del grupo de guerrilleros en los que está centrada la historia, transcurre en exteriores, salvo algunas escenas que se ruedan en el interior de una humilde casa de campo, o en chalets de los jefes de la guerrilla. La fotografía está cuidada y la cámara ha captado de una manera bella paisajes de los alrededores de Madrid.



Fernando Fernán-Gómez, Elisa Montés y José María Lado.

De acuerdo al tema bélico el ambiente, con situaciones adecuadas, e incluso, en todo ingenuas.

Creemos, sin embargo, que el relato se pierde en lances, y que en ocasiones los diálogos son pesados. Como contrapartida de estos reparos, señalaremos la interpretación de Fernando Fernán-Gómez, realizador y principal actor. Incorpora un tipo de mozo parlanchín, simple, bondadoso, valiente y enamorado. Capaz de animar y de dar vida a muy diferentes personajes, logra en éste una de sus mejores caracterizaciones plásticas. Los demás, José María Lado, Manolo, Prisco, Romero Marchent, Alejandro y Toro, componen el armónico conjunto apropiado para el reparto. Con ellos actúa una joven actriz, presentadora, Elisa Montés, que aquí tiene más acierto cuando es dirigida de muchacha.—D.

### IDEAL, LUCHANA Y BENLLIURE: "NUBES DE VERANO"

*Producción, en blanco y negro, y argumento y guión de Angel Grande. Director: Arthur Duarte. Intérpretes principales: Manuel Santa Cruz, Ana Perla, Virgilio Teixeira, José Isbert y María Algaba.*

Nos ha sorprendido agradablemente "Nubes de verano", la película que se proyecta en los "cines" Ideal, Luchana y Benlliure por la ponderación con que está planteada. Con evidente pobreza de medios, el director portugués Arthur Duarte ha logrado reflejar con plausible propiedad el ambiente madrileño de los años en que empezaron a funcionar los cinematógrafos en los viejos y mal comunicados barrios de la villa. Y eso es ya de señalar: un mérito




A B C. MARTES 16 DE OCTUBRE DE 1956. EDICION DE LA MAÑANA. PAG. 55

# ESTRENO DE LA PELICULA «UN TRANVIA LLAMADO DESEO», EN EL RIALTO

## TAMBIEN SE ESTRENO, EN LOS "CINES" ACTUALIDADES Y BEATRIZ, "EL MALVADO CARABEL"

### Cartelera madrileña de espectáculos para hoy

*Título original: "A streetcar named Desire". Productor de Charles K. Feldman, en blanco y negro, para "Warner Bros". Guión, sobre la famosa obra de Tennessee Williams, del propio autor y adaptación de Oscar Saul. Director: Elia Kazan. Intérpretes principales: Vivien Leigh, Marlon Brando, Kim Hunter y Karl Malden.*

Con bastante retraso aparece en nuestras pantallas la película "Un tranvía llamado Deseo". Así, una realización de Elia Kazan, anterior a "¡Viva Zapata!" y a "La ley del silencio", en la que también desempeña el papel central nuestro Marlon Brando, llega después de aquellas a los espectadores españoles. Pero aquí podríamos decir que el orden de factores no altera el producto, y con gusto nos remitiríamos a lo cinematográfico, el valor manifiesto de las tres citadas obras del realizador.



Vivien Leigh, Marlon Brando, Kim Hunter y Karl Malden.

Quienes asistieron a la representación del drama de Tennessee Williams que hizo días ha nuestro Teatro de Cámara, o quienes posean las obras del autor en la, por cierto, deficiente traducción argentina de León Mirlas, y, naturalmente, aquellos que la conozcan por haberlo leído, o presenciado, en su versión original escénica, podrán quizás apreciar con mayor profundidad la fuerza de esta película, que conserva toda la fuerza de la concepción primigenia y que, al pasar a la pantalla, trasplantada por Kazan, es "ella" cien por cien y se vuelca en bronco lienzo, desgarrada y amarga, arrancado de una de esas zonas sombrías que la vida presenta.

La acción, tanto la íntima como la externa, es violenta, inmisericorde, sin alivio ni rayo luminoso en el destino de la protagonista, y si se apoderaron de nosotros el conflicto y su "clima" en la lectura y, de modo más directo, en la ficción teatral, en el cinematográfico adquirieron una mayor pujanza de dramatismo y de acentuación.

Ha operado Elia Kazan con muchos más elementos ambientales de los manejados en el teatro. Casi íntegramente, el drama se desarrolla en la pequeña casa de los Kowalski, y el diálogo que se sigue—salvo ligeras variaciones, que ya anotamos, en su traducción, en su adaptación al castellano—es el mismo.

Ella Kazan da una lección de sentidos narrativo y de expresiva plasticidad de los personajes. Para no necesitó para emprender el alargamiento, para producir espuela, ciudad o terraza, forzar las imágenes, da lenguaje plástico no gasta de los artificios que, por otra parte, condenarían mal al conflicto nada artificial, sino brutal, del principio al fin.

El drama se plantea en realidad entre Stanley Kowalski y su cuñada Blanche, y ese drama va creciendo en intensidad hasta su desenlace. Gritos Vivien Leigh alcanzara en su interpretación, la de Blanche, el culmen de su carrera cinematográfica, y a Marlon Brando se le concedió que su manera de identificarse con Stanley Kowalski le valió conseguirse definitivamente. Con ellos, Kim Hunter, que recuerda a Stella, y Karl Malden, a Mitch, componen el cuadro inolvidable.

En, en general, correcto el doblaje castellano. En alguna escena, una que otra de las escenas próximas al final, la voz de Mitch resulta innecesariamente destemplada. En cuanto a las palabras, se ajustan casi siempre a las del original, salvo en ciertas referencias a la pasada vida de la protagonista y en algunas otras alusiones.

Desde luego, "Un tranvía llamado Deseo" merece considerarse, por sus valores, como obra magistral del "cine".—GONZALO.


# NAPOLEON

La película de SACHA GUITRY será presentada en versión original francesa, en función de gala, el 18 de octubre, a las 22,15, patrocinada por el

**EXCMO. SR. EMBAJADOR DE FRANCIA EN ESPAÑA**

en el

# CINE LOPE DE VEGA

a beneficio del Hospital francés de Madrid

Rigurosa etiqueta en butacas de patio y de Club

Asistirán las "estrellas"

**MICHELE CORDOUE**

**JEAN PIERRE AUMONT**

intérpretes de la película

Donativo: 100 pesetas butaca


**ACTUALIDADES Y BEATRIZ: "EL MALVADO CARABEL"**

*Producción, en blanco y negro, de "Unión-Films". Guión de Manuel Fadrique Cano, basado en la novela del mismo título de Wenceslao Fernández Flórez. Director y protagonista: Fernando Fernán-Gómez. Otros intérpretes: María Luz Galicia, Rafael L. Somoza, Julia Caba Alba, Carmen Sánchez y Fernando Rodríguez.*

De una gran cantidad de lectores es conocida la novela "El malvado Carabel", de Wenceslao Fernández Flórez, que ha servido como asunto para llevar a término la película del mismo título estrenada en los "cines" Actualidades y Beatriz. Ha sido la final interpretación de Fernando Fernán-Gómez, que, al propio tiempo, ha asumido la realización del empeño.



Fernando Fernán Gómez y María Luz Galicia.

La fama de Fernando Fernán - Gómez, bien merecida y muy vasta, se acrecienta felizmente en sus actividades de actor. A nuestro juicio, es en la actualidad el de mayor riqueza de registros, el más completo que posee nuestra cinematografía y nuestro teatro. Pero también sería el artística vocación de realizador de películas y, en otra vertiente de la inquietud intelectual, un escritor de muy aguda intuición. Como director ha hecho, hasta la fecha, tres o cuatro obras del séptimo arte; como actor habrá interpretado unas cincuenta y seis.

Cual acertadamente cae el peso de la interpretación de "El malvado Carabel" sobre su protagonista, que, una vez más, ha sabido dar al tipo que encarna las constantes expresiones que muestran un rosario de matices varios para reflejar completamente el propio mundo de una personalidad.

En "El malvado Carabel" hallamos pasajes divertidos como el del raca de hotel y otros de fuerte comicidad. Fernando Fernán-Gómez director es la alcanzado, es evidente, la madurez que posee como actor, pero ha logrado imprimir a su empresa, en todo momento, un sello de sencillez y respetar las fundamentales esencias literarias de la novela que ha servido para dar vida al relato en imágenes.

Con Fernando Fernán-Gómez forman el cuadro más destacado de los artistas María Luz Galicia, muy atractiva siempre y que va ahora al tipo femenino de la serie; Somoza, Julia Caba Alba, Carmen Sánchez y el niño Fernandito Rodríguez.—D.

## Comienza la temporada del T. O. A. E.

El Teatro de Ensayo, T. O. A. E., de nuestra mañana miércoles su temporada experimental, entregando a las once y cuarto de la noche, en el escenario del Círculo Católico, Marqués del Riscal, 11, "El matrimonio", de Nicolás Gogol, en adaptación de Alberto Lavandera.

## Recital pianístico de José Cubiles

Un público atento y entusiasta, en el que figuraban alumnos y admiradores jóvenes de José Cubiles, aplaudió largamente el recital del eminente concertista en el

ABC 16/10/1956.



VIERNES 16 DE DICIEMBRE DE 1955

# CINEMATOGRAFIA

## LOS ESTRENOS

**FANTASIO:** «El malvado Carabela». Entre todas las novelas de Wenceslao Fernández Flores, «El malvado Carabela» es probablemente la más apta para una transcripción cinematográfica. Hay en ella variedad de personajes, incidencias muy diversas y un movimiento que, aparte cabildeos literarios, se presta bien para el juego de las imágenes. No es casualidad, pues, que nuestro cineasta haya fijado de nuevo su atención en aquella obra, y tampoco es casual que un excelente actor que es Fernando Fernán-Gómez, el más completo de nuestros comediantes, la haya elegido para hacer sus primeras armas como director. Tarea siempre difícil a la que ha dado en esta ocasión feliz término gracias en veterano de los estudios, bonne sombra acertada del oficio y dominio de una sensibilidad despierta y afinada, inusuales hasta ahora en su personalidad.

También ha intervenido Fernando Fernán-Gómez en la confección del guión, junto con Manuel Sukova Caro, y vale la pena de señalar el acierto general de su estilo, vivaz y nutrido, afinado aquí y allá por agentes de excelente gracia visual. Ha tenido que sufrir el rechazo de la crítica, algo poco recomendable por principio, pero debe decirse en su descargo que se emplea de una manera muy ductible y con la finalidad casi exclusiva de moldear con detalle la psicología del protagonista y, consiguientemente, lo irrenunciable para efectuarse en el plano literario. En cuanto a la realización, se observa en ella gran cuidado y acierto en la disposición de los personajes, una excelente elección de escenarios y un claro sentido del ritmo. Se aprecian pequeñas fisuras y, en algún momento, una tendencia excesiva a describir lo ya de por sí descrito, lo cual, sin embargo, parece ejercer efectos cómicos indudables.

Tales efectos, en general, abundan en la película, cuyo protagonista y sus andanzas siguen teniendo la misma gracia intencionada y nutridor siempre. El público se ríe a gusto, y en el logro de su risa es factor importante la interpretación de Fernando Fernán-Gómez, deberdanta de imaginación, muy dentro del estilo mímico de sus creaciones cómicas más peculiares. Entre otras muchas actuaciones de actuación individual y colectiva muy notable, repetimos, descuella la personal de María Luz Galicia, guapa y expresiva. — H. SAENZ GUERRERO.

La Vanguardia española 16/12/1956



Primer Plano 21/10/1956.

CALLAO, 15-IX-1958.

# "La VIDA por DELANTE"

N., española. — P., Estela Films. D., Mercurio Films. — A., Fernando Fernán-Gómez. — G., Manuel Pilares y Fernando Fernán-Gómez. — M., Rafael de Andrés. — F., Ricardo Torre. — D., Eduardo Torre de la Fuente. — D., Fernando Fernán-Gómez. — I.: Analía Gadé, Fernando Fernán-Gómez, José Isbert, Carola Fernán-Gómez, Manuel de Juan, Félix de Pomés, Carmen López Lagar, Manuel Alexandre, Rafael Bardem, Francisco Bernal, Julio Sanjuán, Rafaela Aparicio, Cuchi Tuso.



Analía Gadé y Fernando Fernán-Gómez, pareja protagonista de «La vida por delante»

Se equivocará quien filie «La vida por delante» en el género de humor, así, por las buenas. Porque hay, sí, un tratamiento del tema con humor; pero la enjundia de este tema sobrepasa los límites puros del «humour» verdadero —la sonrisa por la sonrisa, sin otra pretensión— para colocarse con pleno derecho dentro de las lindes de la sátira costumbrista. (En este caso, gracias a Dios, se trata de un costumbrismo evolucionado, actualísimo, no ese costumbrismo de las castañeras, que todavía cultivan algunos rezagados, aunque hoy por hoy haga falta casi un duro para tan siquiera calentarse las manos —que no hartarse— con castañas.) Y esta sátira —con mayores o menores grados de amargura— es, precisamente, parte del cogollo del neorrealismo, del que se habla tanto como poco se entiende, porque en realidad el neorrealismo es una denominación de estilo y no una temática especial. (Visconti, por ejemplo, ha hecho neorrealismo con un tema de los que aquí llamamos, para entendernos, «de princesas.») Pero, pese a ese obligado distingo, la verdad es que «La vida por delante» es una película neorrealista, tratada con humor, pero que destila una considerable cantidad de amargura —la que se deriva de la contemplación de una porción de cosas que no marchan, o «no marchan bien»—, y así se presentan ante los ojos de cualquier observador actual. Es ésta la primera película «de director» que uno le critica a Fernán-Gómez, después de haber sido, quizá, el primer crítico que le distinguiera, como actor, en su primera película —o en una de las primeras, que uno no es erudito, como es sabido—. Y se apresura a felicitarlo, porque si en alguna ocasión la dirección se resiente por ese contado duro, artesano, fatigoso, de la pura técnica, sobran, en cambio, y aún en ese mismo dominio, destellos de inteligencia, de gracia —de las dos: de la que se entrecomilla y de la que hace reír—, de sensibilidad; y resulta espléndido el acorde interpretativo, y muy ágil y sabroso el virtuosismo que a veces apunta —como la traducción en imágenes detenidas del relato de un tartamudo, o las distintas versiones de un mismo accidente de circulación— en la realización. La vitola de la película es digna y entonada, y a ella colaboraron todas las artes auxiliares de este complejo arte que es el cine. Y la interpretación es más que buena. Por parte del propio Fernán-Gómez —en esa extraordinaria medida que él convierte en su regularidad—, de la sensible y gracilona Analía Gadé, del estupendo Manuel Alexandre, de todos los buenos nombres del reparto y de esa extraordinaria revelación de Pilar Cassanova, una señorita —una niña casi— española, capaz de ser lo que es, una ingenua, y de representarlo, cosa bien difícil, ya que es sabido que las más celebradas ingenuas del estrellato universal le doblan la edad a esta criatura, y suelen presentar en su biografía un par de divorcios y un centenar de rumores como contrapartida de su físico inmaduro. Señalemos también —estimulemos a nuestros jóvenes— una brevísima intervención —puro «gag»— del joven actor Cuchi Tuso.

BARREIRA

Primer Plano 15/09/1958.

A B C. MARTES 16 DE SEPTIEMBRE DE 1958. EDICION DE LA MAÑANA. PAG. 45

# INFORMACIONES TEATRALES Y CINEMATOGRAFICAS

## Estreno de las películas "La vida por delante" y "Redada"

*Producción española en blanco y negro. Argumento, guión en colaboración con Manuel Pilares; dirección e interpretación del papel central masculino, de Fernando Fernán Gómez. Actriz principal: Analía Gadé. Otros intérpretes: José Isbert, Manuel Alexandre, Félix de Pomés, Carmen López Lagar, Manuel de Juan, Carola Fernán Gómez, etc.*

"La vida por delante", que ayer se estrenó en el Callao, refleja un problema de todos los tiempos: el de una joven pareja que contrae matrimonio sin tener una sólida base para atender a las necesidades del hogar. [illegible]

[illegible]



Analía Gadé, F. Fernán Gómez, Pilarín Casanova y José Isbert

[illegible] —DONALD.

### CARLOS III, Y ROXY A: "REDADA"

*Título original: "Dragnet". Producción, en Wagnercolor, de Stanley Meyer, para Warner Bros. Escrito por Richard L. Breen. Director: Jack Webb. Intérpretes principales: Jack Webb, Ben Alexander, Richard Boone, Ann Robinson, etc.*

[illegible]

# LA ACTUACION DE ANTONIO EN EL FESTIVAL DE EDIMBURGO, FLAGELADA POR LA CRITICA DE LONDRES

## Se destacan sus errores de coreografía y dirección escénica

[illegible] —J. MIQUELARENA.



Jack Webb, Ann Robinson y Richard Boone.

[illegible] —D.

## Guía del espectador

[illegible]

EDIFICIO INDUSTRIAL

[illegible]

REVISTAS EXTRANJERAS
Villegas. Preciados, 33. Madrid

Su aspirador: ELECTROLUX

TELEFONOS: 21 27 64 - 21 27 65

ABC 16/09/1958.

# EL MUNDO DE LA PANTALLA

## Un tema vivo y con derroche de ingenio

### Callao: "La vida por delante" (española)

Estimación personal: Sorprendente.

"La vida por delante" representa

O. FERNANDEZ CUENCA

## Marilyn Monroe sufre agotamiento nervioso

HOLLYWOOD, 15. — La actriz Marilyn Monroe,

Importante empresa

MADRID

Paseo Santa María de la Cabeza, 9

PISOS DE LUJO

VIAJE SIN PREOCUPACIONES

PINOSIERRA

ENSEÑANZA PRIMARIA Y BACHILLERATO

SE NECESITAN

REPRESENTANTES

PROVEEDORES DE LA INDUSTRIA

Mecanografía tacto

Ya 16/09/1958.

# Crítica de películas

## "LA VIDA POR DELANTE"

*En la temporada de las Vicetiples y las Tiranas, Fernando Fernán Gómez nos ha dado con "La vida por delante" un film importante, sin duda el mejor en todo lo que va de año, que parece marcar una buena orientación dentro de la cuesta abajo, hasta ahora mediocre y desorientada, de este realizador, pues si sus films anteriores —cortados un tupido velo— debemos amontonarlos en el cajón de los lamentables engendros del cine español, sin nada que los individualice o los destaque dentro del montón, "La vida por delante" posee suficiente valor por sí misma para separarse del conjunto de la producción nacional y alinearse al lado de los pocos logros de nuestro cine. La un tanto olímpica soledad de Bardem y Berlanga comienza a poblarse con nuevos moradores.*

*Se trata ahora, otra vez, de la esperanza. Fernán Gómez nos muestra el caso de una pareja que espera. Es la misma esperanza de 1953, la de "Una pareja feliz", pero más encauzada, más dentro de la carne, con claros síntomas de que la gangrena ha crecido. El paralelo con "Una pareja feliz" puede ser muy sugestivo y muy útil. Se nos coloca ante la misma realidad aludida, la misma ciudad, las mismas gentes, angustiadas por los mismos problemas sin solución. Hoy también una mujer y un hombre y muchos proyectos levantados para el futuro; una vida en regla, con todas las posibilidades a punto. Después existe también el amor, la familia y todas esas cosas, y al final, inopinadamente, algo no marcha bien, algo que inevitablemente termina mal, sin que sepamos a ciencia cierta a quién echarle la culpa. Pero no todo son concomitancias entre ambos films: la perspectiva con que está vista esa misma realidad es distinta, ha cambiado el ángulo de observación y los hombres y sus actos se nos aparecen con otra luz, con otro volumen y con otro peso y su presencia gravita hacia otros horizontes más escondidos y más peligrosos. Quizás es que han pasado ocho años y cada obra es fruto de su tiempo.*

*El film de Fernán Gómez está cruzado de parte a parte*

*PRODUCCIÓN: Estela Films, 1958.*

*ARGUMENTO y GUIÓN: M. Pilar y F. Fernán-Gómez.*

*DIRECTOR: Fernando Fernán-Gómez.*

*MÚSICA: Rafael de Andrés.*

*FOTOGRAFÍA: Ricardo Torra.*

*INTÉRPRETES: Fernando Fernán-Gómez, Amelia Ozdé, José Isbert, Manuel Alexandre, Félix de Pomés, Carmen López Lagar.*

*por una gran amargura, que no existía en la obra de Bardem y Berlanga; esta amargura desemboca en esa imagen final, extraña, alucinante y casi orlinica, cuando la cámara se aleja con rapidez de los protagonistas, que permanecen anclados junto a una esquina, mientras oímos una voz obsesionante, desencajada y ya metálica, que repite ese "esperamos", que vierte de fronteras adentro del alma, abandono total, la inútil esperanza. Es como si todo el film hubiera estado preparando ese plano para cargarlo de significado y de aristas cortantes, para dejarnos el regusto de esa imposible huida y de esa vuelta al principio, para empezar de nuevo. Esta amargura, que casi podríamos llamar nihilista, es la diferencia entre los dos films que estamos comparando. En "Esa pareja feliz" el optimismo dominaba de lado a lado y éste era precisamente el blanco al que apuntaba.*

*Aquella esperanza, la de "Esa pareja feliz", conducía a la vuelta a sí mismo, a la confianza irrenunciable en las propias fuerzas, en las propias manos, capaces de construir la vida y la felicidad. Esta esperanza de ahora, la de "La vida por delante", empieza donde aquélla acaba, y recorre el camino de todos sus fracasos y hacia el final se vuelve desesperanza y toca con la punta de los dedos los bordes de la desesperación. La vuelta a uno mismo no conduce a ningún sitio. La pareja de ahora termina esperando a otro, una especie de fantasma milagroso, bien vestido, con inagotables tarjetas de visita en la cartera; un hombre que aparece de vez en cuando, rebosando promesas, a su vez desesperado, tontamente esperando desde su orilla. La única salida es abdicar en otro, siguiendo una cadena interminable.*

*Los obreros de "Esa pareja feliz" son ahora, primero estudiantes y luego graduados, ella Medicina y él Derecho; pero se diferencian poco de aquellos obreros, tienen la misma fe en la vida y la misma abierta capacidad de creer. Allí era la pobreza con pretensiones; las imágenes eran claras y directas. Aquí hay un desencanto que va creciendo y que a veces no se ve, pero que se oye continuamente en lo que dicen los personajes. Y después hay unas imágenes y situaciones conmovedoras, como aquella butaca que se rompe, o aquel yeso que cae del techo cada vez que se cierra la puerta del piso; o aquel coche de pobres, o aquellos empleos que indefectiblemente se pierden, o aquella casa inexistente que con fondo de nubes volanderas se amuebla y se decora con la imaginación, o esa ciudad universitaria, que parece ser cita obligada en toda película que quiere ser sincera.*

*Existen defectos que empañan el resultado. Uno de ellos la iluminación en los interiores, en completo desacuerdo con la tónica del film, sin dar nunca la atmósfera necesaria, subrayando el lado fácil e inexpresivo de la película. Están también fuera de lugar los vestidos de Analía Gadé, que estaría igualmente atractiva aunque los vestidos fueran menos vistosos.*

*Alguna vez caemos en la tentación de creer que estamos asistiendo a la proyección de uno de sus innumerables films rodados últimamente. También ella lastra el film hacia lo impersonal e intrascendente, no sólo con su vestuario, sino también con su interpretación. Y finalmente el lunar, que no parece más feo, es la constante preocupación del director por lograr escenas sorprendentes y originales, que, debemos reconocerlo, están a cien leguas de la intención esencial de la película y la convierten en una especie de farsa. Estas escenas, que estorban porque rompen la unidad en el desarrollo intencional, son siempre muy graciosas y son las que más hacen reír al público y las que*

éste recuerda cuando sale del cine poniéndose el abrigo o cuando vuelve a contarle a los amigos, dos semanas después, lo que ha visto. Seguramente no volverá sobre aquellos pasos desolados, ni sobre aquellas escenas, ni sobre ese fracaso repetido de "la vida por delante", que nunca llega a estar alrededor.

El buen camino se encuentra en los momentos en que la cámara marcha lisa y llanamente, sin ninguna preocupación falsa, por una calle de Madrid, donde hay buenas gentes y árboles y globos infantiles y un sol mortecino por alguna parte. Entonces es cuando se acerca a lo deseado, cuando descubre un descampado, más allá del cual está el hogar de los protagonistas, es decir, cuando se acerca a la realidad, a la más inmediata, a la que vemos nada más que con abrir los ojos. Y esto es lo que salva la película y le da valor. No es el problema de la vivienda, ni el de los graduados, es el problema de la realidad, ineludible, insobornablemente despiadada. Si existe un cine social, cosa que ahora ya empezamos a dudar, después de las aclaraciones que nos han hecho últimamente, este es un film social. Hay en él hombres concretos, prisioneros de unas circunstancias particulares y una perpetua y diluida renuncia casi diaria. Esta cercanía, esta proximidad caliente de nuestro tiempo, es la razón de la vigencia y el valor de este film, que pudo ser extraordinario.



43

Cinema Universitario de 1958.



ANALIA GADE y FERNAN GOMEZ

# EN EL CALLAO

# "LA VIDA POR DELANTE"

**Producción: Estela Films, Madrid, 1958. Argumento y dirección: Fernando Fernán Gómez. Guión: Manuel Pilares y Fernando Fernán Gómez. Fotografía: Ricardo Torres. Música: Rafael de Andrés. Intérpretes: Analía Gadé, Fernando Fernán Gómez, José Isbert, Manuel Alexandre, Félix de Pomés, Carmen López Lagar, Carola Fernán-Gómez, Manuel de Juan y presentación de Pilar Cansinos.**

Tenemos que reconocer con toda franqueza que esta película nos ha sorprendido muy gratamente, pues en ella se nos descubre un director joven, con ambiciones, preparación e inquietudes artísticas de primera magnitud: Fernando Fernán Gómez. No nos explicamos sus anteriores cometidos profesionales, que no pasaban de la más absoluta vulgaridad, dentro de esta misma faceta realizadora, teniendo a la vista un film como «La vida por delante», ingenioso, alegre, ágil, impregnado de humanidad y en el que el realismo juega una baza muy acertada.

Las vicisitudes de una pareja de recién casados con muy poco dinero, están tratadas desde el ángulo más perspicaz, dentro de la divertida atmósfera del más fino humor. Los múltiples problemas que se oponen siempre al desarrollo de una felicidad externa, han sido captados con tino exquisito, tanto en el relato como en su narración en el celuloide y asombran por su matiz original y curioso.

Por primera vez tenemos que decir que Fernando Fernán Gómez está mejor en su labor directiva que como actor; sin que esto signifique que no haya acertado en su trabajo ante la cámara. Analía Gadé, tan delicadamente bella y tan magnífica actriz como de costumbre.

Nuestra enhorabuena a Fernando y que insista en esta nueva etapa que tan brillantemente ha iniciado.

Radio Cinema de 1958



# "La vida alrededor" empezó con vida nueva

Antes, los niños traían un pan debajo del brazo; ahora son más modernos, y traen ¡una película! Así sucedió con "La vida alrededor", cuyo rodaje para Tecisa empezó a las órdenes de Fernán Gomez bajo un augurio feliz: el del nacimiento el mismo día en que se daba la primera vuelta de manivela del octavo hijo del operador Alfredo Fraile.

Todos consideraron este natalicio como un signo de buena ventura. "La vida alrededor" comenzaba con una vida nueva. Y ya verán cómo por esta vez el augurio no erraba. Porque "La vida alrededor", que en breve podrán admirar en nuestra ciudad, va a ser no solamente la cerrera continuación del triunfo que fué "La vida por delante", sino también hora y media optimista, divertida, ingeniosísima y simpática para cuantos admiren esta comedia satírica que distribuye Mercurio, con Analia Gadé, Fernando Fernán Gómez, Carmen de Lirio y Manolo Morán en los cuatro primeros puestos de un reparto con 30 nombres, 30.

Ya 6/10/1959

# ¡NO SE ENCONTRABAN CARAS DE GRANUJA PARA "LA VIDA ALREDEDOR"!



El reparto de la divertidísima producción Tecisa "La vida alrededor", que Mercurio Films estrena hoy en el elegante cine Callao, exigió a su director, el gran Fernando Fernán Gómez, encontrar un surtido bastante amplio de actores de diversas "pintas" y edades, pero todos dentro de lo que solemos encajar en la denominación de caras de granuja.

La lucha resultó tan laboriosa que, al final, hubo que renunciar a "matizar" tanto los tipos. Y Fernando se contentó con algunos que, según su propia expresión, se limitaban a tener "cara de sinvergüenzas", que es más suave...

—Con la de granujas que existen por ahí sin "fichar"—comentó alguno.

—Eso es lo malo—replicó Fernando—que en la mayoría de las veces todos ellos tienen una estupenda ficha de personas decentes...

"La vida alrededor", continuación de la celebradísima "La vida por delante", tiene como protagonista a la misma pareja de aquélla, Amelia Gallé y Fernando Fernán Gómez, secundados por Manolo Morán, Carmen de Lirio ¡y cincuenta artistas más! ¡Todos españoles! Que es lo raro.

Ya 8/10/1959

A B C VIERNES 9 DE OCTUBRE DE 1959. EDICION DE LA MAÑANA. PAG. 59

# INFORMACIONES TEATRALES Y CINEMATOGRAFICAS

## AUTOCRITICA DE "EL COMPRADOR DE HORAS"

## Estreno de las películas "La vida alrededor" y "Un mayordomo aristócrata"

## PROXIMAS ACTUACIONES DEL "BALLET U. S. A.", DE JEROME ROBBINS, EN ESPAÑA

### Cartelera madrileña de espectáculos para hoy

*Esta noche se estrena en el Lara "El comprador de horas", de F. Gas, que José Gerral convierte libre de F. José María Pemán. El nuevo autor promete, que no llegará a Madrid para el estreno, nos escribe.*

"No he podido contener mi impulso de venir desde París a presenciar con los madrileños el estreno español de "El comprador de horas". Me apasionaba esta experiencia de ver una de mis obras que más quiero en este país, que podría decirse como algo propio, el ardor apasionado y tropical de una acción que transcurre en tierras que son mis hijas y comprendes hasta el fondo toda la violencia colorista del protagonista.

Toda la acción de la obra se desarrolla en cuatro cuadros, desde el 20 de julio al 8 de julio del mismo año, en la calle francesa, en el Chorrillo, el barrio "pintoresco" de la ciudad de Panamá.

Hace más años que el canal está abierto a la navegación comercial de todas las naciones y a la Marina de Guerra de los Estados Unidos.

Superficialmente americanizada, la ciudad de Panamá ha quedado, sin embargo, como una de las más intactas reliquias de la conquista española y el barrio del Chorrillo con buen francés, "la Regalade"), era como una especie de concesión internacional de la galantería.

Por otro lado, el arzobispo de Panamá no había podido continuar, dados sus pequeños medios, el censura espiritual de sus parroquias, repentinamente expropiadas y arruinadas.

Se vió obligado a llamar y a acudir a muchos seminarios españoles. Los sacerdotes jóvenes que más deseo tuvieron de expatriarse eran de origen vasco, rara ascendencia de viajes.

Al contrario que el clero panameño, leve y sofisticado, poetas en la práctica y en el ejercicio de su sacerdocio todo el vigor, el fuego y la ruidosa un poco agresiva de su raza.

En este año 1959, Rolando Ustarritz, era la mujer galante más famosa de toda la calle francesa y el padre Miguel Ibarra, sencillamente español de España, acababa de ser nombrado vicario de la parroquia del Chorrillo.

La serie de aventurillas, reales y soñadas, que tan fortuitamente y tan violentamente ocurrieron por el encuentro de este sacerdote y esta mujer, siguen siendo cotidianas hoy día en los suelos de la ciudad de Panamá.

Es una historia más cruda que un cuento de Boccaccio, pero más pura que un cuento de Andersen. Lo importante es saberla contar y esta es la gracia que deseo haber tenido.

Quiero expresar mi gratitud a Conrado Blanco, por haber logrado para mi obra la preciosa palabra española de Panamá y Galería soleado de un mundo exótico en el que se vive, con una población de aromas nativos panameños, mulatos y mestizos, todo el ambiente tropical de la calle panameña, sobre el que sobra todo su acento apasionado duelo de los protagonistas admirables: la señora Amparo Rivelles y el señor Marcelino, este último, además, en funciones de ellas y modernísimo director de escena. He visto un ensayo y al que he oído a calzado y sin fondos mi alabanza.—Jacques DEVAL."

### Callao: "La vida alrededor"

*Producción, en blanco y negro, "Te. Co. Se.". Argumento, dirección e interpretación del papel cómico masculino de Fernando Fernán Gómez. Guión del mismo con Pilares y Soria. Actriz principal: Amelia Gadd. Otros intérpretes: Manolo Morán,*





PALACIO DE LA MUSICA

Domingo 11, a las 11,30

ORFEON MANRESA

Director: AGUSTIN COLL

Precios populares.

Venta de entradas: Círculo Catalán, Marqués Riscal, 11, y taquillas Palacio de la Música.


*Carmen de Lirio, Nora de Bolsi, Antonia García Quijada, etc.*

La película "La vida alrededor", estrenada en el Callao, en confirmación de "La vida por delante", que obtuvo muy halagüeño éxito de público la temporada pasada.

Nos volvemos a encontrar con aquella simpática pareja de Josefina y Antonio, sencilla ella y abocado él, que en su matrimonio tienen un bebé al que la muerta envista a echar de cada antes de que el infante tenga en primer llanto a guisa de salutación al mundo en el que abre los ojos y le recibe.



Esta segunda parte de "La vida por delante" es divertida a ratos y en otros se produce como hechura de aburrimiento, de monotonía, y de exceso de palabras. Quiere decirse que nos hallamos ante una obra cinematográfica dentro de unas situaciones y convencionalismos dialogales, y a la que falta, por tanto, la complicidad de risa y de ternura en el desarrollo, que hubiera sido apetecible.

Hay momentos particularmente felices como los de la Farmacéutica Fernán Gómez contra "El Gómez, Amelia Cisneros", tipo típico del Carmen de Lirio, y Manolo Morán, el proverbial gracioso y ahora sentido de la comicidad, y muy especialmente la parte mudo de ese episodio.

En el comienzo de la cinta se donde esta abundan los acentos de color y de diversión, pero luego empiezan a proliferar las lamas, los pasajes farragosos, que denotan como una preocupación de originalidad, originalidad que no se logra y que, por tanto, evidencia la elaboración y su consecuencia, la falta de espontaneidad.

Fernando Fernán Gómez y Amelia Gadd hacen, como intérpretes, un trabajo excelente, incluso en esos pasajes donde la película pudiera estancarse. El primero confirma la riqueza de sus registros de actor, y la segunda, de manera, una vez más, la actriz encantadora a la que el público viene admirando.

El público celebró mucho la parte primera de la cinta, caracterizada con unas risas casi continuas y con una concatenación vital—encuentros de unos personajes con otros de manera tal que la proporción fuese para ellos sólos, que fluyese la alegría de los otros—y se fué apagando en su relativismo hasta volver a reanimarse en el en las escenas finales.

A nosotros, repetimos siempre con las películas de todo el mundo, la película nos resultó más menos que divertida.—DONALD.

**COLISEUM: "UN MAYORDOMO ARISTOCRATA"**

Título original: *My Man Godfrey*. Producción, en Cinemascope y Eastmancolor, Universal Internacional. Color de Everett Freeman, Peter Berneis y William Rowen, basado en un argumento de Morris Ruskind y Eric Hatch, extraído de una novela de Eric Hatch. Director: Henry Koster. Fotografía: David Fisher y Jane Allpson. Otros intérpretes: Jessie Royce Landis, Robert Keith, Eva Gabor, Marcia Ilger, etc.

Un ligero chiste que ha sus efectos a las situaciones extremadas y a la originalidad de los diálogos en "Un mayordomo aristócrata", la película estrenada en el Coliseum.

Aquel acierto, aún no esperado en el

# EL MUNDO DE LA PANTALLA

*Buenas interpretaciones cómica*

Callao: "La vida alrededor"

O K A I"





CIMIENTO

s y pasiones, en el

em!!"



Ya 9/10/1959

CRITICA — ARRIBA.—Sábado 10 de octubre de 1959 — 19

# "La Espera", Premio del III Certamen Cacereño de Cine Aficionado

CACERES

[illegible]

# ESTRENO DE "LA VIDA ALREDEDOR" EN EL CINE DEL CALLAO

[illegible]



F. Fernán Gómez

[illegible]

Luis GOMEZ MESA

## MICHEL TODD CONTINUARA TODAS LAS ACTIVIDADES CINEMATOGRAFICAS DE SU PADRE

BARCELONA.—[illegible]

# VIDA SOCIAL

## Boda

[illegible]

## Enlace Marina Fernández Alfaro-Puig Cami

[illegible]

CENTRO ASTURIANO DE MADRID

FUNCION TEATRAL

EN EL

ESPAÑOL

[illegible]

UN HILO AL EXTERIOR

[illegible]

ANTONIO MEDIO

[illegible]

la costumbre de sentarse en la cama...



tiene estos inconvenientes:

Se deforman los orillos del somier...

Muelles y alambres se deterioran...

Sólo queda útil el centro del lecho...

PERO EXISTE UNA SOLUCION

SOMI FLEX

El nuevo somier metálico que tiene amortiguador lateral

PIDALO A SU PROVEEDOR

Arriba 10/10/1959

# LA CRITICA ES LIBRE

J. GOMEZ TELLO

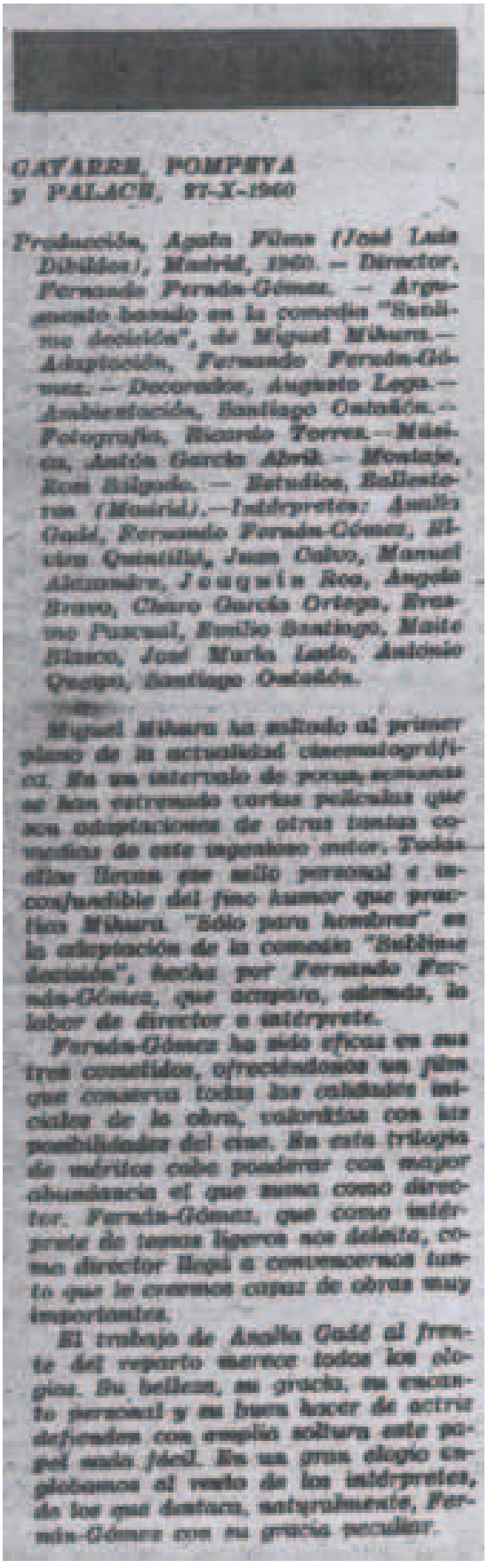
«UN MAYORDOMO ARISTOCRATA»



David Niven, intérprete de «Un mayordomo aristócrata» (metromarfilm)

«LA VIDA ALREDEDOR»

Primer Plano 18/10/1959



GAYARRE, POMPEYA
y PALACE, 27-X-1960

Producción, Agata Films (José Luis Dibildos), Madrid, 1960. — Director, Fernando Fernán-Gómez. — Argumento basado en la comedia "Sublime decisión", de Miguel Mihura.— Adaptación, Fernando Fernán-Gómez. — Decorados, Augusto Lega.— Ambientación, Santiago Ontañón.— Fotografía, Ricardo Torres.— Música, Antón García Abril. — Montaje, Rosi Salgado. — Estudios, Bellavista (Madrid).—Intérpretes: Analía Gadé, Fernando Fernán-Gómez, Elvira Quintilla, Juan Calvo, Manuel Alexandre, Joaquín Roa, Angela Bravo, Chano García Ortega, Erasmo Pascual, Emilio Santiago, Maite Blanco, José María Lado, Antonio Queipo, Santiago Ontañón.

Miguel Mihura ha saltado al primer plano de la actualidad cinematográfica. En un intervalo de pocas semanas se han estrenado varias películas que son adaptaciones de otras tantas comedias de este ingenioso autor. Todas ellas llevan ese sello personal e inconfundible del fino humor que practica Mihura. "Sólo para hombres" es la adaptación de la comedia "Sublime decisión", hecha por Fernando Fernán-Gómez, que acepta, además, la labor de director e intérprete.

Fernán-Gómez ha sido eficaz en sus tres cometidos, ofreciéndonos un film que conserva todas las calidades iniciales de la obra, valorizadas con las posibilidades del cine. En esta trilogía de méritos cabe ponderar con mayor abundancia el que nos ocupa como director. Fernán-Gómez, que como intérprete de tanta ligereza nos deleita, como director llega a convencernos tanto que le creemos capaz de obras muy importantes.

El trabajo de Analía Gadé al frente del reparto merece todos los elogios. Su belleza, su gracia, su encanto personal y su buen hacer de actriz defienden con amplia soltura este papel nada fácil. Un gran elogio englobamos al resto de los intérpretes, de los que destaca, naturalmente, Fernán-Gómez con su gracia peculiar.

Primer Plano 6/11/1960



AUTOCRITICA DE «LA VENGANZA DE DON MENDO»

Primer Plano 22/11/1962

# EL MUNDO DE LA PANTALLA

## La estupenda comicidad de Muñoz Seca

### Lope de Vega: "La venganza de don Mendo" (españiola)

[illegible] distribuida por C. B. Films, basada en la comedia de Pedro Muñoz Seca, dirigida y decorada por Fernando Fuentes Gómez. Fotografía en eastmancolor: José F. Aguayo. Decorados: Rafael Richart. Montaje: [illegible] de Antonio Marteja. Sonido: [illegible]

Reparto: Don Mendo, Fernando Fernán Gómez; Magdalena, Paloma Valdés; Don Pero, Juan José Menéndez; Julia, Berenguela, Lina Canalejas; Rey almorávide, Alfonso Rojas; Don Nuño, Rogelio Madrid; Doña Ramiro, María Luisa Ponte; Marqués de Bradomín, José Vivó; Arnoldo, Jesús Martel.

* * *

Estimación personal: divertidísima.

Fernando Fernán Gómez, que es uno de nuestros cineastas más inteligentes, ha llevado al cine la célebre "carcajada de trapisonda" de don Pedro Muñoz Seca como había que hacerlo, o sea derrochando inteligencia, gracia y buen gusto. "La venganza de don Mendo" se estrenó en el teatro de la Comedia, de Madrid, el 20 de diciembre de 1918, y desde entonces ha recorrido en triunfo los escenarios de España y de América, no envejeció la frescura de su ingenio, ni la intención chispeante de sus versos, ni la fuerza torrencial de sus risas buscadas y a menudo sensacionales. Esa obra culminante data en el memorable teatro del gran autor cómico, víctima del furor marxista, que cometió en su admirable persona una de esas crímenes que la propaganda roja suele encomendarse de silenciar, sin duda por la vergüenza de su horripilante estupidez.

La versión se ha[illegible] conserva, y hace muy bien, la factura teatral de la obra, acentuando en la realización el aire de farsa y añadiendo a menudo un sello delicioso de "ballet". La escenografía de Rafael Richart, estilizada con originalidad y acierto [illegible] de los escenarios y unos impagables [illegible] árboles y las almenas de cartón; el truco de los chorritos de sangre que salen de los pechos de los incontables apuñalados produce hilaridad; el efecto del fuego en la chimenea, la antorcha que [illegible] la retirada de [illegible] el vino del [illegible] de la [illegible] son [illegible] de primer orden.

La interpretación forma un conjunto de calidad y el distinto en varios, conservando con respeto escrupuloso, pero realzado con humana entonación dellcada, mantiene su rica viveza. Fernán Gómez además de intérprete feliz del papel creado por el inolvidable Juan Bonafé, es adaptador y realizador y en ambos cometidos consigue uno de esos trabajos más sutilmente logrados, poniendo en juego una combinación sorprendente de teatro "teatralizado" y de cine de buena estirpe visual. Los "apartes" y las entradas y salidas consiguen así nueva eficacia. La acertada comicidad acude al oportuno de situaciones y de frases.

Carlos FERNANDEZ CUENCA

# Elizabeth Taylor ha sido dada de alta en el hospital

## Padecía una intoxicación por alimentos en malas condiciones

La actriz cinematográfica inglesa Elizabeth Taylor, ya mejorada y casi completamente restablecida de la que oficialmente se ha diagnosticado de envenenamiento por ingerir alimentos en malas condiciones, ha sido dada de alta en el hospital, que hoy ha abandonado acompañada por su marido, el actor Eddie Fisher, para regresar a su lujosísima villa en las afueras de la Ciudad Eterna.

La famosa artista de la pantalla, que ahora cuenta veintinueve años de edad, fué llevada en un coche-ambulancia al hospital Salvator Mundi, de Roma, el sábado al caer la noche. Su médico ha manifestado a los periodistas que Miss Taylor padecía envenenamiento a causa de haber comido alimentos en malas condiciones.

YA, 20/02/1962

# INFORMACIONES TEATRALES Y CINEMATOGRAFICAS

## ESTRENO DE LAS PELICULAS "LA VENGANZA DE DON MENDO" Y "LA BANDA DEL TERROR"

### El Teatro de Cámara "Haz" presentó "La esfinge furiosa"

*Producción, en Estudios de A. C. P. A-Film. Argumento de la famosa obra de Pedro Muñoz Seca. Dirección y adaptación de Fernando Fernán Gómez, que también hace el papel del protagonista. Otros artistas: Paloma Valdés, Juanjo Menéndez, Antonio Garisa, Joaquín Roa, Lina Canalejas, María Luisa Ponte, José Vivó, Paula Martel, etc.*

El año 1918 se estrenó en Madrid, y en el teatro de la Comedia, por Irene Alba, Rosalía y Borrás, "La venganza de don Mendo", de don Pedro Muñoz Seca. El éxito fue enorme, al punto de que pocas fue el español de entonces que la desconociera. Luego la pieza se ha repuesto, y su fama continúa vigente.

Al llevar "La venganza de don Mendo" al cinematógrafo, Fernando Fernán Gómez ha querido conservarle íntegramente en la pantalla con su inverosímil trama, haciendo en ocasiones fotografiar e introduciendo las cosas algunos efectos especiales a cada de breve duración, siempre o de intención, según la circunstancia, que en ningún caso distraigan ni la hacen desaparecer.



Fernando Fernán-Gómez, Paloma Valdés, Juanjo Menéndez y Antonio Garisa.

Así presenciamos "La venganza de don Mendo", que se desarrolla en el Siglo de Oro, y la encontramos tal como cuando se celebraron en un representación en un teatrillo. Y el público—con plena conocimiento—la sosa y la celebra con regocijo. Juzga, no podía ser de otra manera, porque contiene dentro de una cara mezcla de nuestro teatro clásico. Una caricatura de tragedia, de ambiente histórico.

Lo más importante de la "venganza de don Mendo" son las palabras, los versos que cantan la acción que bien, puede decirse, del hilo de ella, y que suman extraordinaria gracia.

Además de haber hecho la cuidadosa adaptación y de dirigirla, la inteligente realización, Fernando Fernán Gómez brinda un Don Mendo muy ajustado, tanto en la composición del tipo, en sus gestos y ademanes, como en la manera de decir los versos. A su lado Paloma Valdés ofrece una Magdalena muy documentada y expresiva, y igualmente merecen el aplauso Juanjo Menéndez, en el papel de Don Blas, en don Nuño: María Luisa Ponte, en doña Ramona, y, en fin, cuantos componen el reparto.

Atendiendo a los aciertos de la interpretación, los de decorados y vestuarios—hay divertidos anacronismos en los primeros—[illegible]

ABC, 20/02/1962de 1962.

# El cine en casa

Cine-Club

**«EL MUNDO SIGUE»**

(1963), de Fernando Fernán-Gómez. Ciento veinticuatro minutos. Blanco y negro.

Forma esta película, junto con «El extraño viaje», el dúo de títulos «malditos» de la filmografía de su autor, al que quizá hubiese que añadir, hasta formar un trío, «Bruja, más que bruja». Producida por el propio Fernán-Gómez, a partir de una novela de Zunzunegui en la que creía a pies juntillas, fue objeto de prohibiciones a priori y a posteriori y cuando, al fin, a raíz de la llegada al Ministerio de Información y Turismo de Fraga, se autorizó fue la «tercera» sorpresa, la de distribuidores y exhibidores, la que se alzó contra ella, con el resultado de que jamás llegó a estrenarse, al menos en ciudades importantes. Por ello puede hablarse de «El mundo sigue» como de un filme inédito.

De corte realista, «El mundo sigue» no evita, ni lo pretende, el melodrama. Accede incluso por acumulación más que por disonancias, en determinados momentos, a la estética del «suspense». De un «suspense», por así decirlo, en tono menor, casi con sordina, por paradójico que esto pueda antojarse. Crónica familiar entreverada de crónica negra, la película sitúa su acción en un barrio popular del Madrid de los años en que se malgastó un Madrid desmelenado en el que el desarrollo iba sin, como la risa, por barrios. En el que sirve de marco a «El mundo sigue» habría más lágrimas que risas. Incluso puede parecernos, al ver hoy el filme, que hay en él demasiadas lágrimas. Demasiado tremendismo. Pero conviene no olvidar que, en buena medida, el cine que entonces se hacía estaba planteado, en su vertiente «oficial», a la que las escasas obras no inscritas en la misma servían de contrapeso, en una especie de mundo «dickensiano» en el que no había lugar para otra cosa que para la felicidad, y que es precisamente la ausencia de felicidad, pese a su búsqueda desesperada por parte de los personajes, lo que constituye la idea motriz del filme.

Desde una perspectiva actual puede parecer «El mundo sigue», con todo y su complejo entramado de relaciones, esquemático. Puede pensarse que ocurren en él demasiadas cosas, desde que a uno de sus protagonistas le toquen las quinielas hasta que otro —otra— se suicide. Que los personajes de las dos hermanas son excesivamente lineales. Que otros están apenas esbozados. Y todo ello quizá sea cierto. Pero no lo es menos que la película funciona «por oposición» a las que la rodearon, sin las que no puede entenderse, en función de las cuales estaba planteada. Con sus pegas, pese a la mella que puedan haberle causado los casi veinte años transcurridos, «El mundo sigue» es obra que vale la pena ver. Aunque no sea más que como documento.

Calificación: **



Fernando Fernán-Gómez, protagonista de «El mundo sigue»

* Vista si no tiene nada que hacer.
** Vale la pena verla.
*** Debe verla si quiere mejorar su opinión de la televisión.
**** Hay películas que no puede uno perderse sin lamentarlo.




Triunfo. Nº 382. 27/09/1969

CINE

César Santos Fontenla

# Segovia: extraño viaje después de amanecer...



Fernán Gómez, director de "El extraño viaje".

COMO informábamos hace un par de números, se ha celebrado en Segovia, en la primera semana del mes, una muestra cultural cinematográfica, ya en su octava edición, que en esta ocasión ha estado dedicada a la revisión de títulos significativos de las siete décadas de la historia del cine, para finalizar con dos estrenos nacionales en España, los de las recientísimas **"Rosarrosina"** y **"Encuentros en la tercera fase. II"**. Con haber tenido en el programa películas importantes, por sí mismas —**"2001"**—, o por sus intérpretes —**"Mata Wakeska"**, de *Greta Garbo*—, no cabe duda de que lo más **destacable** del mismo ha sido la proyección de un "clásico" del cine mudo americano y del más "maldito" de los films españoles.

El primero es **"Amanecer"**, de *Murnau*, que, aunque emitido recientemente por RTVE, casi nadie había tenido ocasión de ver en pantalla grande, y lo que es más, con acompañamiento musical "en vivo" interpretado al piano. Sólo por esto habría valido la pena desplazarse a la ciudad del acueducto. Pero la valió aun más la posibilidad de asistir, en presencia de sus autores, a la "recuperación", por un decreto "oficial", de **"El extraño viaje"**, de *Fernando Fernán-Gómez*, con guión de *Pedro Beltrán* y sobre una idea de Berlanga.

**"El extraño viaje"**, que, realizada en 1954, se estrenó **de rapadillo**, como complemento de un programa doble en un cine de barriada madrileño, es, sin lugar a dudas, una de las mejores películas españolas de todos los tiempos. Una pequeña obra maestra, en clave de humor negro, negrísimo, en torno a las distintas formas que puede asumir la represión. Hay en ella escenas antológicas, "pajaritos" inolvidables, personajes entrañables en su sordidez y/o su frustración y una admirable utilización de actores, de *Carlos Larrañaga* a *Rafaela Aparicio*, pasando por *Sara Lezana* y *Lina Canalejas*, un oscuro a *Tota Alba* y el director *Jesús Franco*, que nunca, después, han estado mejor. Si la *Semana de Segovia* sirvió para que **"El extraño viaje"** se **estrenara** como es debido, con ello habría cumplido su misión. ■

Sábado Gráfico. 2º Cuatrimestre. 1981.

ESPECTACULOS

ESTRENO DEL «BALLET» «AVENTURAS Y DESVENTURAS DE DON QUIJOTE» EN LA ZARZUELA

ABC 5/11/ 1964

# INFORMACIONES TEATRALES Y CINEMATOGRÁFICAS

## «Ninette y un señor de Murcia»

*Productor: Eduardo de la Fuente. Según la comedia de Miguel Mihura. Fotografía: César Benítez. Música: Antonio Pérez Olea. Director: Fernando Fernán Gómez. Intérpretes: Rosenda Monteros, Fernando Fernán Gómez, Aurora Redondo, Rafael Somoza, Alfredo Landa y Claude Gray. Cines: Pompeya, Palace, Gaztambide, Tívoli y Romea.*

"Ninette" película es un espejo puesto delante de la comedia de Miguel Mihura. Desde la primera secuencia hasta la última, la cámara ha seguido fidelísima el despliegue encantador de la aventura del señor de Murcia en el París soñado y apenas entrevisto. Sólo algún "tiro" hacia el palmito urbano, alguna divagación mental del amador murciano por el campo apetecido, distraen con levedad el camino de la literaria hazaña perfumada. "Ninette" está en el único escenario del estudio con idéntico garbo que en el tablado del teatro. Allí, en aquel encierro, "Ninette" cubre en el mismo tiempo material de la comedia la medida justa que abarca la película. No se sabe entonces si estamos en el cine o es la pura comedia la que vuelve a cantar con la gracia cristalina de su poética humorada el diálogo del escritor. Y en esta duda, que es duda placentera porque el repaso del primoroso texto es siempre una delicia, queda no más que el comentario para la nueva gente—no nueva del todo—que encarna para el cine la literaria estirpe de los famosos personajes.

Aurora Redondo, Rafael Somoza y Alfredo Landa, el trío en retaguardia de la pareja, son los mismos que estrenaron la comedia. Los tres, ahora como antes, pero más cerca, pisan el mismo risueño camino con la misma espléndida soltura. Fernando Fernán Gómez, el buen librero de Murcia que alcanza tan alta fortuna al precio de tan ligera cárcel, hace una definición exacta y permanente de esas varoniles amabilidades españolas que se le despistan confusas, pantalonas, al lado de tan picante maravilla. Y Rosenda Monteros da con "Ninette" en un blanco de estupendo contorno femenino. La actitud de la actriz, la voz—no sé si es la suya; en otro caso, el doblaje es una maravilla—, se comprende que aturdan y emborrachen la noblota condición del caballero murciano que fue a París a correrla y dio, sin imaginarlo, con el asno luminoso de la muchacha.

Fernando Fernán Gómez sólo ha puntado en su película el ensaje literario de la comedia. "Ninette y un señor de Murcia" vuelve con el cine para el teatro sin el menor desdoro en el trasplante. Yo no sé bien si al escribir estas líneas truenos con osadía—y pido perdón por ello—en el cercado que cultiva en estas mismas páginas el alto ingenio de mi ilustre compadre Enrique Llovet.—Gabriel GARCÍA ESPINA.

ABC 25/01/1967

en cuestión. El guión de CUANDO TU NO ESTAS está, pues, al servicio de la estrella y de su público.

En regla que los responsables de las películas de este género consideren que el exceso de folletín, de lágrima, de lo grotesco, lo populachero sea lo útil, lo válido, lo normal a seguir. Sin embargo, los que firman el guión de CUANDO TU NO ESTAS —¿por qué tanto?— han realizado un trabajo convencional —escribir al servicio de una estrella y su público— con todas las limitaciones y características señaladas, en ocasiones con cierta pobreza o pereza que condiciona una obra inútil e incompleta, pero han trabajado con algo demasiado en esta clase de productos comerciales censurables pero con ejemplos españoles abrumadores: la calidad. En el guión hay una cierta medida, un cierto esfuerzo por buscar la situación cinematográfica útil y en la realización un cierto rigor, una cierta imaginación y sensibilidad que redondean un trabajo con alguna calidad, a veces no siempre obvia pero sí reconocible. En suma, un folletín que no es para ruborizarse.

Se ha logrado una película muy ajustada, con un buen ritmado de las secuencias, de corta, en ocasiones con ternura, con indudable emoción, no basada en la facilidad ni en lo lacrimoso sino en la sencillez cinematográfica. Facilidad y vulgaridad han sido sustituidas por la sencillez.

Los autores de CUANDO TU NO ESTAS corren el peligro de quedarse en la superficie del género. Si continúan cultivándolo, es de esperar que lo hagan con todas las consecuencias y dejen en los tratados asuntos de esta película cada día perecedero.

**M. C.**

# MAYORES CON REPAROS,

## de Fernán Gómez

T. O.: «Mayores con reparos». N.: Española. — Dir.: Az Films, Sociedad Anónima. — P.: Ada Films - Az Films, 1966. — A.: La comedia de Juan José Alonso Millán. — G.: Fernando Fernán Gómez. — D.: Fernando Fernán Gómez. — F.: José Aguayo y Mario Pacheco. — M.: Pedro Iturralde. — I.: Fernando Fernán Gómez, Analía Gadé, Tito Mora, Manuel Alexandre. — Prod.: Panorámica y sincronización. — Dur.: noventa minutos. — Est.: Capitol, 23 de enero de 1967. — C.: E.: Mayores 18 años. — C. M.: 3R, mayores 18 años, con reparos.

**MAYORES con reparos era una comedia, más bien mediocre, basada en tres únicas situaciones, tampoco excesivamente brillantes, a la que su inteligente montaje y una excepcional interpretación, plagada de recursos de indudable eficacia, convirtieron en un rotundo y señalado éxito popular. En vista de lo cual y con una excelente visión comercial se pensó en llevar al cine, encargándose de ello los mismos actores, y de su adaptación y dirección el autor del montaje teatral, Fernando Fernán Gómez, cuya habilidad en el campo cinematográfico había sido ya más que demostrada.**

**Dejando a un lado sus primeros películas, de carácter más personal, Fernán Gómez se ha entregado, en los últimos años, a una serie de trabajos de encargo, en los que sin sacrificarse la línea de honradez de sus primeros títulos y su indiscutible personalidad de autor, ha dejado patente un buen sentido cinematográfico y una nada despreciable capacidad artesanal, si se compara, sobre todo, con la envilecida formulación inconsistente de la mayoría de nuestros productos comerciales. «Nicolle y su señor de Murcia» es buena prueba de ello, consiguiendo una de las más felices adaptaciones de una comedia de éxito al cine, sin desvirtuar para nada los valores de agilidad, pero dotándola de una movilidad, un ritmo y un dinamismo absolutamente cinematográficos, sin necesidad de salirse del reducido espacio en el que transcurría la comedia.**

**Sin embargo, ninguno de estos méritos se encuentran en «Mayores con reparos». Creemos que por desidia, dejadez o pereza —pues de incapacidad no parece que pueda hablarse— la adaptación cinematográfica de la obra de Alonso Millán es vulgar, facilona y elemental. Da la sensación de que a Fernán Gómez no le ha interesado poner ni complicarse la vida en la búsqueda de soluciones cinematográficas a las situaciones teatrales. Y se ha limitado a fotografiar aquello, apoyándose exclusivamente en un diálogo que en el film pierde toda su eficacia, y una interpretación, que en la película resulta mucho más payasa, gesticulante y exagerada. Si a esto unimos la desaparición en la versión cinematográfica de uno de los aciertos originales, que ha sido sustituido por otro menos feliz y, paradójicamente, mucho más teatral, el resultado total es bien pobre. Nos queda, pues, sólo, como valores positivos, algún que otro esperpéntico chiste colonial, y la indudable belleza de Analía Gadé, cuya extraordinaria fotogenia es todo un regalo para los aburridos espectadores.**

**Luis GONZALO**

# AMOR A LA ESPAÑOLA,

## de Merino

T. O.: «Amor a la española». N.: Hispano-argentina. — P.: Agata Films-Saga Films, 1966. — Pan.: Eastmancolor. — Dist.: Regia Films. Artistas: Gonzalez — A.: José Luis Dibildos. — G.: Dibildos y Alfonso Paso. — D.: Fernando Merino. — F.: Aurelio G. Larraya. — M.: Isidro Maizeguez. — I.: José L. López-Vázquez, Manolo Gómez Bur, Alfredo Landa,

Cinestudio. Febrero 1967

# INFORMACIONES TEATRALES Y CINEMATOGRAFICAS

## «Mayores con reparos»

*Producción: Tibor Reves-Juan Estelrich (1966). Director: Fernando Fernán-Gómez. Guión: Fernán-Gómez, sobre la obra de Juan J. Alonso Millán. Fotografía: José F. Aguayo y Mario Pacheco. En color. Música: Pedro Iturralde. Intérpretes: Fernando Fernán-Gómez, Analia Gadé, Manuel Alexandre y Tito Mora. Cines: Capitol e Infante.*

El éxito popular de "Mayores con reparos" en el teatro está bien reciente. La comedia de Juan José Alonso Millán ha sido y es una pieza que juega con materiales de muy seguro impacto en una determinada zona de nuestra sociedad. Quizá por eso, quizá un poco también por comodidad, Fernando Fernán-Gómez ha decidido trasplantarla al cine con las menores modificaciones posibles. Con el viento de cara, pensando en una prolongación de la taquilla teatral, ha realizado esta versión cinematográfica que acusa su ascendencia escénica, que respeta sus estructuras a pesar de algunas leves modificaciones con la inclusión de personajes episódicos y la renovación argumental de la historia que en el original va en tercer lugar.

Pepita y Fernando, Estrella y Manolo, Patricia y Miguel—Nélida y Vicente en el escenario—están prácticamente como hace unos meses, cuando Fernando Fernán-Gómez y Analia Gadé los incorporaban al teatro. El público se ríe justamente en los mismos momentos que en la comedia. Y, posiblemente, el mismo público. Por tanto, productores, realizador e intérpretes han conseguido sus objetivos, si han sido esos de hacer prolongable, sin complicaciones, las posibilidades comerciales de una obra teatral.

¿Era éste el único camino en el cine para "Mayores sin reparos"? No lo creo. Sobre la base facilitada por Alonso Millán y sin prescindir de la gracia popular que poseen sus diálogos, sin adulterar el contenido de la comedia, podría habérsele dado a la adaptación un mayor sentido cinematográfico. El film se salva, en parte, porque Fernando Fernán-Gómez es una actor—ya se sabe—de múltiples registros, porque Analia Gadé está muy guapa y se muestra segura en las tres facetas de "señorita de urgencia" que le facilita el texto de Alonso Millán y porque los diálogos de éste conservan en la pantalla su carácter de "ocurrencia" con cierta intención crítica.—MARTINEZ REDONDO.

ABC 25/01/1967

# «Crimen imperfecto»

*Producción: Pedro Masó (española, 1970). Dirección: Fernando Fernán-Gómez. Argumento y guión: Pedro Masó y Antonio Vich. Música: Antón García Abril. Fotografía: Juan Mariné. Eastmancolor. Duración: noventa minutos. Principales intérpretes: Fernando Fernán-Gómez, José Luis López Vázquez, Rosanna Yani, Jesús Puente, Gogó Rojo y Jorge Rigaud. Salas de estreno: Argüelles, Benlliure, Capitol, Monumental y Murillo.*

Sin otras ambiciones que procurar hora y media de recreo al espectador, Fernán-Gómez ha dirigido e interpretado una comedia mediocre, discretamente llevada, que resulta, a la postre, una muestra de humor de consumo aceptable en su planteamiento.

En torno a la actividad profesional de una agencia de detectives gira el argumento de "Crimen imperfecto". Fernán-Gómez y López Vázquez—dos de nuestros grandes cómicos unidos en la película de Masó—se ven envueltos en un oscuro caso de asesinato, que nunca resolverán si no es con la ayuda de la Policía. Aunque las situaciones propias de la aventura no aportan nada original, abundando en las modas, las costumbres del mundo "hippy", cuyo vestuario utilizarán las protagonistas, y otros efectos de la sociedad actual, la película se desarrolla amenamente y el público ríe en ocasiones de buena gana. Nada más y nada menos, porque no hay otra cosa en este estreno de verano.

Destaca sobre el conjunto de la producción la excelente música de García Abril, que pone en situación las numerosas escenas con ambiente "pop" y las muy abun-

## «Cómo casarse en siete días»

*Producción española. Director: Fernando Fernán-Gómez. Argumento: la obra de Alfonso Paso. Guión: F. Fernán-Gómez. Fotografía: Vicente Minaya. Intérpretes principales: Gracita Morales, Rosana Yanni, José Sazartonil, Antonio Ozores, José Sacristán, Lili Murati, Tina Sainz, con Manuel Gómez Bur. Salas de estreno: Lope de Vega, Alcalá Palace, El Español y Rosy B.*

Llevar el teatro al cine o el cine al teatro no da, a veces, buenos resultados, ya que la adaptación es más importante de lo que parece, pero fundamentalmente la dificultad está en que el teatro crudo y sin cocer se queda en teatro, y en este caso, ¿para qué fotografiarle? Sólo tendría justificación si el público acudiese a esta clase de películas en cantidad que no ofreciera dudas y se perdiese por este tipo de enredos, esa manera de interpretar y el ver a sus actores favoritos en la pantalla. Actores excelentes hay en esta producción y hay una obra de ilustre y aplaudido autor; la dirección ha estado encomendada a Fernando Fernán-Gómez, que, a la vez, ha escrito el guión, aportando tan sólo en el sentido cinematográfico un prometedor pórtico sobre las relaciones sentimentales en distintas épocas. Luego queda tan sólo el enredo, las idas y venidas de los personajes, los gritos de los actores en ese tono estridente que tan mal dijiera la pantalla. Esta producción tiene la eficacia de demostrarnos lo distante que están el teatro y el cine «de público»

Esta clase de producciones es difícil que pueda trasponer las fronteras, y si de nuestra casa se trata, ¿por qué llevarla a la pantalla si está ya la comedia, con sus virtudes, su fuerza propia, sus ocasiones de hacer reír y sus actores con su presencia real, que son más o menos los mismos? Lo cinematográfico de esta aventura humorística está, por ejemplo, en la cámara de Minaya o en la actuación de Rosana Yanni. Lo teatral, que no nos toca juzgar, es todo lo demás, que deseamos encuentre en el público de cine—que también es otro—transigencia y motivos para pasar el rato.

*Antonio DE OBREGON.*

# YO LA VI PRIMERO

FICHA TÉCNICA. **Nacionalidad:** Española. **Productora:** Estudios Ifisa Internacional / Impala, S. A., 1994. **Producción:** Antonio Cuevas. **Dirección:** Fernando Fernán Gómez. **Argumento y guión:** Fernando Fernán Gómez, Manuel Summers, Gloria Chamizo y Adrián Ruiz. **Fotografía:** Jose Luis Alcaine, en Cinemascope. **Operador:** Antonio Cuevas. **Decorados:** Wolfgang Burman. **Montaje:** Nieves Delgado. **Música:** Carlos Cruz de Castro. **Maquillaje:** Tatiana Dmitrieva. **Ayudante de dirección:** Andrés Vich. **Distribuido** por Warner Bros. **Estreno en Barcelona:** Cine Fuencarral. 22-8-95.

FICHA ARTÍSTICA. Manuel Summers (Ricardito), María del Puy Delgado, con Irene Gutiérrez Caba, Gloria Muñoz, Roberto Pescoso, Luis Echegaray, Fernando Fernán Gómez.

Con este fin, se produce el reencuentro de Fernando Fernán Gómez con las tareas de dirección. El resultado, en un producto que pone a sus evidentes fallos puede y debe ser calificado como estimable.

Yo la vi primero, en un intento de análisis de la sociedad española, con retrato y sus caracteres, a través de una realidad más o menos inventada. Para ello se ha partido de una situación argumental tan insólita e increíble como la que sigue. Ricardito, un niño de siete años, sufre un accidente a consecuencia del cual permanece en estado de coma, hasta que a los treinta y cinco años, la caída fortuita de un cuadro sobre su cabeza le hará volver en sí. ¿En qué ha estado ocupado? Baya experimentado en todo este tiempo ninguna evolución. Su mayor pare, una educación acelerada del «machacho» para ponerlo al día. A partir de este momento, tras aprendizaje por la pantalla y hasta el final de la proyección, toda una serie de personajes supuestamente representativos de los diversos estamentos del país, a los cuales se les ha exagerado en extremo (matiza esta desfiguración), con el fin de ironizar y criticar tanto su conducta como su postura ideológica. Destacando por derecho propio el sacerdote progresista y el nuevo rebelde. Claro es que Ricardito es su aprendizaje y desenfadar por el mundo que le ha tocado vivir se encuentra ante cosas claras por desgracia muy generalizadas en nuestra sociedad, nacida por los prejuicios y la incomprensión, pero esto no priva para que se derive en algunos casos hacia aspectos superficiales o simplistas, con visos a la comicidad fundamentalmente fácil, que dichos son de paso es bastante notable.

Así planteadas las cosas y cuando todo parecía estar encaminado para llegar a buen término, surge el gran error de la película. Ricardito encuentra a Paloma su amiga de la infancia, casada con otro hombre. ¿Pero él la vio primero?

De modo que teniendo de nuevo hacerla cojo, continuando con su contacto, una serie de situaciones y episodios, que en su mayor parte no son más que una excusa para presentar nuevos más o menos cómicos, para divertimento del público y sin trascendencia alguna en relación con el tema abordado.

Llegados a este punto, en la impresión de que a los guionistas debió de plantearseles el problema de cómo terminar con lógica una historia carente precisamente de ella. Y la resolvieron con un melodrama que desentona totalmente con el corrosivo humor que desprende la primera hora de proyección. Paloma es consciente de su servidumbre a unas reglas y a unas estructuras que juegan con ventaja contra ella, e intentará acercarse al amor para ¡ escapar de su amiga de la infancia, el cual desde la clínica psiquiátrica donde se halla recluido, no deja de enviar palomas mensajeras a su amada. El contacto secreto que Paloma mantiene con Ricardito, supone para ella, la posibilidad de escapar de los mismos estructuras dominantes de que es víctima en [illegible] amante. Al final, como en las películas con final feliz, volverán a reunirse para siempre en el santuario, pero los dos en el mismo estado mental, lo cual da entrada las alas de toda posibilidad de quebrantar las reglas morales vigentes, con lo que los autores del relato, no hacen más que



mantener el statu quo reproduciendo personajes decorados. Claro está que en vista del panorama del cine español y su circunstancia, cabe preguntarse si era posible llegar más lejos. Por lo que debe reconocerse al tibio de Fernán Gómez una cierta dosis de agresividad crítica a los problemas reales y cotidianos del país, cosa que desde hace mucho tiempo, no aparecía por los pasillos españoles, incluyendo nuestras tan y otras tensiones.

MIGUEL DOMENECH



El cine en la pequeña pantalla

# 'Yo la vi primero', una gran niñada





EL CINE

# "YO LA VI PRIMERO"

## LA IMPORTANCIA DEL DIRECTOR

FICHA TECNICA

M. ARBOTA-JAUREGUI

UNA REPOSICION

# "QUE GRANDE ÉS SER JOVEN"

## EN EL CINE ESPRONCEDA

M. A-J.

EXCMO. AYUNTAMIENTO DE VALENCIA

ANUNCIO

CRITICA Por Félix MARTIALAY

# «YO LA VI PRIMERO»,

## de Fernando Fernán Gómez



# «LA CASA

# MUERTAS VIVIE

## de Alfonso

estaba mal. Nuestro cumplido ligero carecería de exageración, pero algo se ha hecho para merecer lo que nos falta. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

# CINE

## Una historia asfixiada

En los primeros meses de 1978, Eduardo de Gregorio publicaba su libro "Aurora de sangre". El eco que obtuvo —ampliado por el rencuentro que se propuso entre ésta para TRIUNFO, número 854— devolvió a la actualidad un olvidado tema de los círculos de un año reciente: el asesinato de la joven Hildegart a manos de su madre, Aurora Rodrigues, después de que se hiciera. La potencia dramática de esta hace que rebasemos el filo una altura y una calidad a las que no llega. En cierta manera, la propia entidad del tema se ha vuelto contra ciertos nuevos que se sintieron fascinados por el hecho al punto de crear una película. Si lo hubiesen hecho en una película menor, tendría menor sería el grado de exigencia por parte del espectador que se nutre francella al no demostrar necesita a menudo el desarrollo de una historia estructuras atractivas.

Aunque los errores de "Mi hija Hildegart" no residan en unos puntos concretos, en unos factores determinados, se trata más bien de un planteamiento de base —en mi opinión, equivocado— que arrastra lastimosamente todo el film. La planificación de secuencias de punto que recorrería la historia en un sistema narrativo de "flash-backs" y que acaba asfixiándose en la segunda parte al someterse a la "trama" de un relato judicial. En esto hay mucho de



"Mi hija Hildegart", de Fernando Fernán-Gómez (1977).

que esta la ludoteca engranada y educado con el fin de que llegase a ser líder de la revolución femenina. La originalidad y la fuerza de tal historia no pueden tradicionales en las adaptaciones cinematográficas, y pronto se pensó en transformarla en cinéastas. Fueron una serie de dilaciones, por fin Rafael Azcona y Fernando Fernán-Gómez redactaron el guión que dirigiría este último. El resultado, "Mi hija Hildegart", seleccionada para la competición del recién concluido Festival de San Sebastián y que se ha estrenado simultáneamente en los circuitos comerciales.

No puede decirse que el resultado haya sido satisfactorio. Se trataba de una película dos películas, sinceramente no se si el superior al del cine español de consumo. "Mi hija Hildegart" decepciona por no haber sabido aprovechar las enormes posibilidades del hecho real en

sorprendente en el empeño de Azcona y Fernán-Gómez, porque en él (no como el español desde las tinieblas atractivas son raros, donde muy pocas veces se tiene a mano una narración con la suficiente fuerza dramática como para llevar por sí sola toda una película, media la que cuando —como en este caso— se cuenta con ella, se la somete a un tratamiento capaz de restar buena parte de la fuerza... No parece un razonamiento, una paradoja, desaparecer el impacto directo que la historia de Hildegart, y su madre puesta, en aras de una comprensión, presente y un contemporaneismo, después, que cierta llevaría a unos terrenos respectivamente diferentes y inconocidos. El relato es un montaje periodístico mínimo y vibrante había convertido mucho más a "Mi hija Hildegart" que la ambiciosa construcción cinematográfica que debe su

portar. Precisamente, gran parte de la valía del libro de Eduardo de Guzmán radicaba en un enfoque periodístico que, cuando está seriamente asumido, conlleva necesariamente el rigor y la profundidad.

Porque en la intención de Arcona y Fernán Gómez adivino un deseo de complejizar la anécdota, de no limitarse a contar de manera lineal un hecho al que ellos creían poder encontrar otros significados, otros sentidos, que los inmediatamente perceptibles en la anécdota. Recién terminada "Mi hija Hildegart", Fernán-Gómez nos hablaba de que como mejor se le ocurría definirla era como una película "existencialista", donde lo fundamental era un sentimiento de angustia y en la que se podía percibir no la tragedia de la revolución, sino el desencanto o —más bien— la ansiedad nacida del fracaso de esa revolución. En este sentido, Fernán-Gómez declaraba hace unos días: "Yo lo que he intentado es llevar al espectador a esa angustia que existía entre esas mujeres (Hildegart y su madre), angustia que yo no creo que se diera por una oposición entre ellas, sino por oposición entre su pensamiento y el pensamiento de la sociedad, que ya debía haber estado superado"... Pero quizá sea precisamente este intento de "trascendentalizar" la historia a unos niveles demasiado ambiciosos —lo mismo que, en cuanto a estructura de guión, se ha hecho, fragmentando la narración temporal y espacialmente—, lo que en último término incapacita la película, al despojarla de su carácter testimonial sobre una obsesión pigmaliónica, sin ofrecer a cambio esa más ambiciosa dimensión filosófica y moral —y, en consecuencia, estilística— que sus autores parecen haber pretendido. ■ FERNANDO LARA.



«MI HIJA HILDEGART»

# UN TEMA HISTORICO

Título: «Mi hija Hildegart». Nacionalidad: Española. Director: Fernando Fernán Gómez. Guión: Rafael Azcona y Fernando Fernán Gómez, basado en un libro de Eduardo de Guzmán. Fotografía: Cecilio Paniagua. Música: Luis Eduardo Aute. Eastmancolor. Principales intérpretes: Amparo Soler Leal, Carmen Rolián, Carlos Velat, Manuel Gallana, Pedro Díez del Corral, José María Mompín, Luisa Rodrigo, Guillermo Marín, etc. Distribuida por Imperial Films. Estrenada en el cine Proyecciones.

**Valoración: 4**

La película acumula una serie de factores negativos —fidelidad al libro de origen, construcción confusa del guión, oportunismo político, intencionalidad política partidista, desequilibrio entre dramatismo y humor en el tratamiento del tema— que, junto con una labor bastante rutinaria de Fernando Fernán Gómez en cuanto director, malogran lo que podría haber sido un gran tema, con el respaldo de su carácter real y el misterio final que lo rodea. De todas formas, el tema en sí, a pesar de la indeterminación en su planteamiento psicológico y la irrupción en la película de un personaje ajeno al corazón del asunto y secundario en la trama central, todavía supera los inconvenientes, especialmente en algunas escenas en que la labor del director se más suelta y se presenta menos condicionada por los evidentes puntos de llegada previamente marcados. En definitiva, la película es una demostración de los inconvenientes del cine con tesis previa.

«Mi hija Hildegart» quiere contar la historia de Aurora Rodríguez Carballeira, fanática feminista que se alentó Pigmalión y quiso crear un arquetipo femenino que se constituyera en adalid femenino del feminismo, de una forma sensiblemente inhumana. Para ello tiene una hija a la que convierte en prototipo de mujer liberada, excepto justamente en su condición humana. Ante la posible inminencia de su fracaso, más presentido que declarado, Aurora Rodríguez asesina a su hija Hildegart, que a los dieciocho años era ya una figura consolida en determinados medios político-intelectuales de la II República.

El guión no solamente no aclara la personalidad de la protagonista, sino que parece intentar continuamente su definición y su indefinición a la vez. Con lo cual, en definitiva, la película viene a quedar reducida a términos exclusivamente judiciales, convirtiéndola en una especie de «El pecado de Mary Dugan» o de «La mujer X», para citar dos melodramas famosos de la época en que transcurre la acción. No están claras las motivaciones de Aurora ni se plantea con claridad su fanatismo feminista, forzando todo ello a que resulte baldío el esfuerzo interpretativo, agotador, de Amparo Soler Leal, que tiene que enfrentarse no en una visión o versión de su personaje, sino en ha de actuar contradictoriamente, según los datos de cada escuencia.

Como ya ha dicho, Fernando Fernán Gómez ha elegido el camino de rastrear sus posibles aportaciones personales a la puesta en situación, limitándose a una puesta en escena bastante rutinaria, con algunos fallos manifiestos y evidentes de ritmo, deja en la participación de la figuración, que solamente alcanza tono en los momentos en que ausentan los propósitos que sean los directamente relacionados, pesar de que en alguno de ellos ha de pechar con una parte del de malos verdaderamente penosos.

De todas formas, «Mi hija Hildegart» posee un interés innegable, a pesar de la forma en lo que quiere abarcar y lo poco que consigue apretar. Y tiene una serie de actores en papeles secundarios, sobre los que pesa haberse volcado Fernán Gómez que están francamente bien.

M. A.



PROYECCIONES

# "MI HIJA HILDEGART"

*FICHA TECNICO - ARTISTICA.—Director: Fernando Fernán-Gómez. Guión: Rafael Azcona y F. F.-G. Fotografía: Cecilio Paniagua. Con Amparo Soler Leal, Carmen Roldán y Manuel Galiana.*

Había interés, drama y morbo en el hecho verídico. Y aun, para actualizar el filme, podía evocarse, después, la proclamación de la última República, con sus tricolores y sus himnos, que ahora remuelven ánimos nostálgicos. El guión es bueno, conciso, directo. Se ha conservado el lenguaje conceptuoso y cursilón de aquella época y aquella sociedad y Fernando Fernán Gómez ha dirigido con pulcritud, sin pretender pasarse en ningún momento. La película, así, se ve con facilidad y quienes no conocieron u olvidaron el terrible suceso de aquella desequilibrada, asisten sorprendidos al devenir de sus acontecimientos, en el fondo, pura patología.

Ha correspondido a Amparo Soler Leal, que merece ser premiada en el reciente Festival de San Sebastián, un papel fuera de lo ordinario, lo que los profesionales llaman «un papelón»: la madre asesina. Amparo, gran actriz, sigue las normas de la dirección, de controlar la expresión. Está justa y se anota dos o tres situaciones en las que sale fuera de temperamento. Un buen trabajo en suma. Domina el suyo con soltura Carmen Roldán, un rostro nuevo y en el resto del reparto, que abunda en rostros poco «machacados», que conceden verosimilitud a la reconstrucción, a la que se dio aire de reportaje, impera la discreción. La película ofrece a los ingenuos politizados y politizantes de ahora mismo abundantes aristas comentables y se define como una producción interesante, de buen nivel y limpiamente lograda.

# MI HIJA HILDEGART

FICHA TECNICO-ARTISTICA

Dirección: FERNANDO FERNAN-GOMEZ.
Guión: RAFAEL AZCONA y FERNANDO FERNAN-GOMEZ, sobre un argumento de EDUARDO DE GUZMAN.
Música: LUIS EDUARDO AUTE.
Fotografía: CECILIO PARADELA.
Intérpretes: AMPARO SOLER LEAL, CARMEN BOLDAN, MANUEL GALIANA, CARLOS VELAT.
Distribución: INCINE, S. A.



LA PELICULA DE HOY



Fotograma de «¡Bruja, más que bruja!», de Fernán-Gómez.

# «¡Bruja, más que bruja!»

Francisco Marinero

**Nacionalidad:** Española. **Productora:** Lauri Films. 1976. **Dirección:** Fernando Fernán-Gómez. **Guión:** Fernando Fernán-Gómez y Pedro Beltrán. **Fotografía:** Pablo Villaseñor. **Música:** Carmelo Bernaola. **Actores:** Fernando Fernán-Gómez, Emma Cohen, Francisco Algora, Mari Sampere. **Color:** Eastmancolor. **Duración:** 89 minutos. Estreno en TV. El día: Segunda Cadena. 22.35 horas.

**CALIFICACION: * ***

AHORA mismo está en cartel «*Mambrú se fue a la guerra*», la última película de ese irregular director que es *Fernando Fernán-Gómez* y una de sus esporádicas oportunidades de realizar una obra personal y creativamente ambiciosa. El de *Fernando Fernán-Gómez* como autor es, en su conjunto, un cine comercial que, como todo el mundo reconoce, no está a la altura de su talento. Obviamente ha sido un director perjudicado por la censura, pero también por la estrechez de una industria que no ha estimulado las mejores libertades que se tomaba.

Uno de los elementos recurrentes en la obra de *Fernán-Gómez* es su afición a la parodia bárbara, a un tipo de cine que probablemente habría podido resultar más comercial tratado convenientemente, puesto que es de ámbito popular. Sus dos películas más representativas de esta tendencia son «*La venganza de Don Mendo*» y «*¡Bruja, más que bruja!*», las dos mucho más divertidas y originales que sus comedias de género convencional.

«*¡Bruja, más que bruja!*» tiene su origen probable en la afición a la zarzuela del guionista y actor *Pedro Beltrán*, amigo y colaborador de *Fernando Fernán-Gómez* en algunas de sus mejores películas («*El extraño viaje*», «*Mambrú se fue a la guerra*»). Es público y notorio que *Pedro Beltrán* tiene la buena costumbre de amenizar reuniones de amigos con magníficas representaciones líricas en las que él interpreta alternativamente a los diversos personajes de la obra.

«*¡Bruja, más que bruja!*» es una película insólita, una comedia disparatada, una historia rural como casi todas las de *Beltrán*, que supone uno de los experimentos más extraños de nuestro cine reciente, pero sin ánimo de figurar en su vanguardia. «*¡Bruja, más que bruja!*» es una película cerrada, una parodia mimosa de la zarzuela combinada con espectáculo rural.

Bastaría esta originalidad con intención de divertir para calificar a «*¡Bruja, más que bruja!*» de interesante. No se puede decir que sea una película lograda, el ritmo falla y a veces cansa (la irregularidad del conjunto de la filmografía de *Fernán-Gómez* es extensible a casi todas sus películas individualmente consideradas), pero tiene buenos momentos y un curioso reparto.

# Crítica de cine

## «¡BRUJA, MAS QUE BRUJA!», DE FERNANDO FERNAN-GOMEZ

Tiene Fernando Fernán-Gómez, como realizador, una parvada capacidad para encontrar vías de acceso nuevas al carnpinto campo del humor. Cada película suya, fruto de esa capacidad para la novedad, ha significado una sorpresa. Una comedia sociológica con ella vida por delantes, comedia negra en «El extraño viajero» y clara, con «¡Bruja, más que bruja!» hace humor partiendo del melodrama rural y pasando por la zarzuela. Y sorprende con su tarta de doble fondo hacia una serie de tópicos, más o menos institucionalizados, que han venido conformando, para los propios españoles, una parcela folklórica de un modo de ser, de una costumbres.

Partiendo de un clisé convencional —en un pueblo castellano, allá por la década de los cincuenta, Juan se despide de Mariana, después de jurarse fidelidad, porque tiene que ir a la mili, y cuando regresa encuentra a la novia casada con su autoritario tío Justino— Fernán-Gómez trata un homenaje de sociedad rural, con brujas-curanderas, exorcismos, filtros, consejas, aparerías y viajes en tartana en temar las aguas, tratando el trauma con inteligentes números musicales, más cerca de la comedia musical americana —para mayor contento de los clásicos y fanáticos del género— que de la zarzuela, aunque las voces que se prestan a los actores y la propia estructura de las canciones tengan más que ver con «La rana del sauce» que con «Cantando bajo la lluvia».

El experimento de Fernán-Gómez es sumamente curioso y la película resulta divertida, nueva, distinta. No se trata de apuntar un camino, sino de capitalizar una intuición formal. La distorsión que la interpretación de las canciones —todas ellas clásicas, por supuesto, al menos dramáticamente— produce en «¡Bruja, más que bruja!» quizá confunda a determinados sectores del público, que acaso deseen que se les tome el pelo. Pero el efecto es original y divertido, aunque exija del espectador una capacidad de autocrítica y de desilusión infinitables. Fernán utilizar como elemento cómico de primera magnitud el drama rural exagerado y de estructura tarara del «género chico», bien puede considerarse como una maestría —acaso la más lograda de las intentadas hasta el momento— de contracultura general, de cuestionamiento al por mayor.

Fernán-Gómez, que se apunta, en general, un excelente tanto como realizador y organizador, hace doblete con su propia interpretación, exagerando hasta la caricatura los rasgos dictatoriales del tío Justino, del Ruiñalero. A su lado, tanto Emma Cohen como Paco Ayuso y Estela Delgado —Mariana, Juan y «La Enfa», la criada, respectivamente— hacen sus papeles, en ese difícil equilibrio de la desenfadamente cruceno y la buscadamente aramático, logrando una actuación de la que se desprende agradable humor. Mary Santpere borda un personaje, el de la «bruja», y con ella, todos los personajes secundarios, mínimos, casi incluso, aparecen ajustados a su papel. Quizá porque el tono farsesco de la película favorezca cualquier montaje de manera interpretativa.

En suma, una película nueva, chocante y con un humor distinto, que aporta indudable frescura al momento cinematográfico español.—Pedro CRESPO.

### EL FESTIVAL DE CINE SEGUIRA EN SAN SEBASTIAN

San Sebastián, 1. (De nuestro corresponsal por teléfono.) El Festival Internacional de Cine seguirá teniendo por sede San Sebastián. Así lo ha manifestado el director del mismo, don Miguel de Echarri, quien aseguró que la XXV edición de la muestra revestirá un carácter extraordinario de nuestra, de acuerdo con el deseo de la ciudad.

El señor Echarri ha anunciado asimismo para esta semana su viaje a Roma, con objeto de elaborar películas, así como su asistencia al Festival de Cannes. También dijo que es probable que el cine del tercer mundo tenga su representación en San Sebastián.

En cuanto a la presidencia del festival, dijo que se le va a ofrecer a una personalidad cinematográfica de relieve internacional, el escritor Eduardo Ciffuentes.—D.

TEATRO LARA
«LA DECENTE»



# BRUJA, MAS QUE BRUJA,

## De Fernando Fernán-Gómez

*FICHA: Nacionalidad: Española. Producción: Lasa Films, 1976. Intérpretes: Francisco Algora, Emma Cohen, Fernando Fernán Gómez, Mary Santpere, Fernando Sánchez Polack, Paco Bethán. Argumento y guión: Fernando Fernán Gómez y Paco Bethán. Fotografía: Pilar Villasevil. Música: Carmelo Bernaola. En Laboratorios. Distribución: J.V. Films. Fecha de estreno: 3 de mayo de 1977. Duración: 82 minutos. Autorizada para mayores de 18 años. Local de estreno: Alg precintos.*

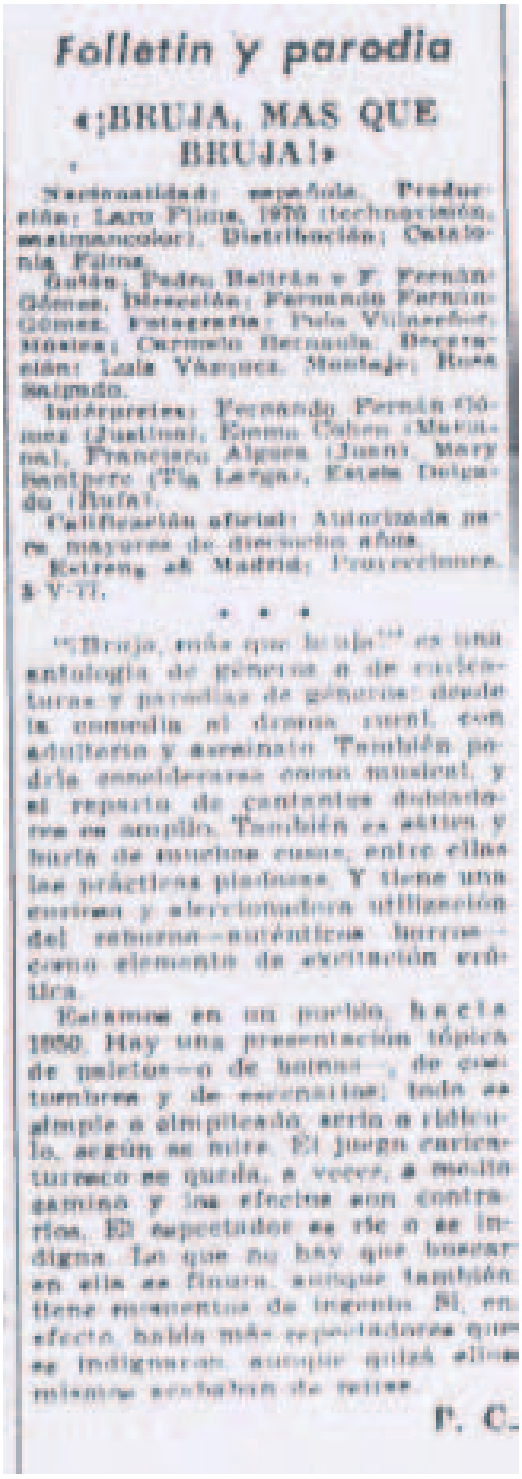
La última película dirigida por Fernando Fernán Gómez es, de entrada, un empeño ambicioso y original. Se trata, nada más y nada menos, que de hacer un tipo de cine musical "a la española", en el que las canciones y su inclusión en el relato entronquen —con cierta ironía— con la música popular y la zarzuela. Se trata, también, de una aproximación —igualmente irónica— al melodrama rural, de la mano de un guionista de la importancia de Paco Bethán.

La historia es de lo más clásico: Al volver de "servir al rey", un mozo pueblerino encuentra a la mujer a la que era casado con su tío, ya maduro, intenta resistir los embates de la pasión sin conseguirlo y, finalmente, la pareja acabará recurriendo a los servicios de una "bruja" para intentar deshacerse del molesto tercer miembro del triángulo sin perder la herencia. Su tratamiento, con ribetes de comedia rural, apuntes costumbristas, números zarzuelleros incorporados y sus inevitables dosis de erotismo (que dan lugar a escenas muy bien logradas), se formaliza un tanto tosco, como suele suceder a al autor incluso en obras tan notables como "El extraño viaje".

Personalmente, creo que la inclusión de los números musicales resta al clima del relato, independientemente del interés que pudieran tener por sí mismos, aunque respondan a una idea original dentro de un cine tan volcado a las convenciones como el español. Tampoco me parece que sea ésta una de las mejores películas de Fernán Gómez, aunque consigue mantener muchos de los valores del guión y el interés del tema, con momentos muy felices y un tono general por encima del cine nacional medio.

En el reparto, Fernán Gómez, como actor, cede los primeros puestos a la pareja formada por Paco Algora y Emma Cohen, con una interpretación apreciable de Mary Santpere, habitualmente desaprovechada en nuestro cine.

Carlos ALVAREZ



## Folletín y parodia

### «¡BRUJA, MAS QUE BRUJA!»

Nacionalidad: española. Producción: Lazo Films, 1970 (technicolor, eastmancolor). Distribución: Cataluña Films.

Guión: Pedro Beltrán y F. Fernán-Gómez. Dirección: Fernando Fernán-Gómez. Fotografía: Pablo Villaseñor. Música: Carmelo Bernaola. Decoración: Luis Vázquez. Montaje: Ross Salgado.

Intérpretes: Fernando Fernán-Gómez (Gastón), Emma Cohen (Mariana), Francisco Algora (Juan), Mary Santpere (Tía Larga), Eulalia Dolgado (Rufa).

Calificación oficial: Autorizada para mayores de dieciocho años.

Estreno en Madrid: Proyecciones, 8-V-71.

* * *

"¡Bruja, más que bruja!" es una antología de géneros o de cocinitas y parodias de géneros: desde la comedia al drama rural, con adulterio y asesinato. También podría considerarse como musical, y el reparto de cantantes dotados se amplía. También es astuta y hurta de muchas cosas, entre ellas las prácticas piadosas. Y tiene una curiosa y electrizadora utilización del retrete —auténticos barrotes— como elemento de excitación erótica.

Estamos en un pueblo, hacia 1950. Hay una presentación típica de maletas —o de baúles—, de costumbres y de escenarios; todo es simple o simplificado, serio o ridículo, según se mire. El juego carnavalesco se queda, a veces, a medio camino y los efectos son contrarios. El espectador se ríe o se indigna. En lo que no hay que buscar en ella es finura, aunque también tiene momentos de ingenio. Sí, en efecto, había más espectadores que se indignaron, aunque quizá ellos mismos acababan de reírse.

P. C.



## cinco tenedores, de Fernando Fernán-Gómez (España, 1979)

1. Historia desarrollada en el interior de la alta burguesía, en que la presencia de algún trabajador —un chófer, una criada— es episódica y no desempeña papel argumental alguno. Asistimos así a un planteamiento en el que la lucha de clases habría de desplazarse hacia el análisis de las contradicciones internas del sector dominante. Esto tampoco sucede: todos son buenos amos, no existen enfrentamientos ni competencias económicas. No existen, tampoco, diferencias políticas: la agrupación social de personajes se efectúa mediante asociación gastronómico-onegética.

2. ¿Qué queda, entonces? El mero debate ante la paternidad y los sentimientos familiares en su más epidérmica vertiente vejatoria y honorífica: las repercusiones legales o patrimoniales de la ilegitimidad, parecen no existir tampoco.

3. El relato se configura, entonces, como pecata hagiografía en que el santo en cuestión reunirá a sus cofrades para sermonearles cariñosamente. la pericia, que había comenzado en excelente tono de feroz *esperpento* evoluciona paulatinamente hacia una rebrandecida comedia de costumbres. Las gracias, devienen sainete, los absurdos, astracán. Obtener conclusiones en tal contexto solo parece posible mediante evacuación de *moralejas* (que ni a tesis llegamos conclusivas).

4. La estructura del guión se vuelve más y más torpe según el discurso progresa: la carencia de contradicciones imposibilita un verdadero desarrollo, o bien burlesco o bien melodramático. Diversos temas se desperdician (¿Alguien ha denunciado a Hermann? ¿Qué ocurre con los celos de la esposa?). Un largo y premioso centro —la supuesta locura del protagonista— se instala sin otra finalidad que el alargamiento anecdótico más impertinente. Doble aflicción, tras el magnífico comienzo.

5. Parecidas consideraciones pueden establecerse sobre la música: excelente empleo diegético, falaz utilización del redundante acompañamiento.

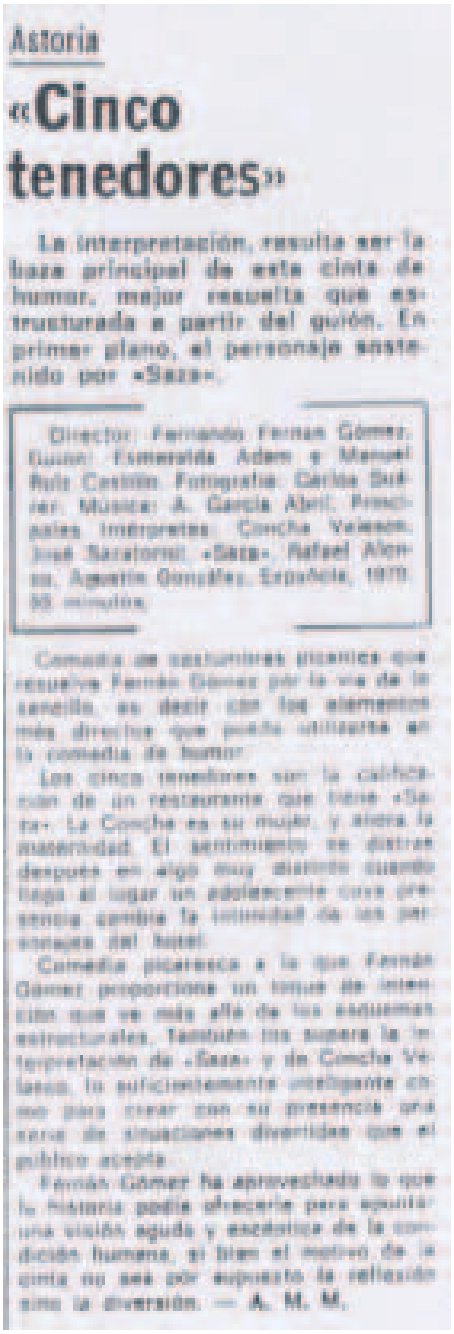
6. Y sin embargo, este film posee una mecánica narrativa de una eficacia y solidez verdaderamente notables, rápida, engrasada, con una constancia y pertinencia de ritmo —fuertemente cíclicas— digna de señalarse.

7. Una inteligente insistencia sobre el plano-secuencia de cierta longitud da pie a construir un excelente trabajo de actores, equilibrado y matizado mucho más allá de lo que suele ser habitual en nuestro cine.

8. Admirable José Sazatornil. (Si este extraordinario profesional, como otrora Pepe Isbert, hubiera sido yanqui, no habría casa de cinéfilo sin poster inmortalizador de su efigie. Como es español, en cambio...)

9. Finalmente lamentar que Fernando Fernán-Gómez, autor de pelis tan magistrales como **El extraño viaje** y frecuentador de brechas tan insólitas y transgresivas como **Bruja, más que bruja** se nos haya descolgado con tamaña tontez.

José Luis Téllez



Astoria

# «Cinco tenedores»

**La interpretación, resulta ser la baza principal de esta cinta de humor, mejor resuelta que estructurada a partir del guión. En primer plano, el personaje sostenido por «Saza».**

Director: Fernando Fernán Gómez. Guión: Esmeralda Adam y Manuel Ruiz Castillo. Fotografía: Carlos Suárez. Música: A. García Abril. Principales intérpretes: Concha Velasco, José Sacristán, «Saza», Rafael Alonso, Agustín González. Española, 1979. 90 minutos.

Comedia de costumbres picaresca que resuelve Fernán Gómez por la vía de lo sencillo, es decir con los elementos más directos que podía utilizarse en la comedia de humor.

Los cinco tenedores son la calificación de un restaurante que tiene «Saza». La Concha es su mujer, y ahora la maternidad. El sentimiento se distrae después en algo muy distinto cuando llega al lugar un adolescente cuya presencia cambia la intimidad de los personajes del hotel.

Comedia picaresca a la que Fernán Gómez proporciona un tono de intención que va más allá de los esquemas estructurales. También los supera la interpretación de «Saza» y de Concha Velasco, lo suficientemente inteligente como para crear con su presencia una serie de situaciones divertidas que el público acepta.

Fernán Gómez ha aprovechado lo que la historia podía ofrecerle para ejercitar una visión aguda y escéptica de la condición humana, si bien el motivo de la cinta no sea por supuesto la reflexión sino la diversión. — A. M. M.

EL PAÍS, viernes 16 de mayo de 1986

# Las carcajadas negras de Fernando Fernán-Gómez

## Hoy se estrena su último filme

ANGEL FERNÁNDEZ-SANTOS

Se rumoreó que *Mambrú se fue a la guerra*, última película de Fernando Fernán-Gómez, que hoy se estrena, topaba con dificultades para encontrar sala de estreno y se llegó a bautizar el rumor con el nombre de dos exhibidores que la habían rechazado de plano. En la distribuidora del filme desmintieron la información, pero, por informada que fuese, la sospecha de que el soplo tenía un fondo cierto no fue borrada: se apoyaba en tantos antecedentes de fechorías hechas en el pasado contra los filmes de Fernán-Gómez que no había ruptura de verosimilitud en que se le hiciera una fechoría más en el presente.

Comenzó a dirigir cine Fernán-Gómez en 1952, con *Manicomio*, basada en la obra de Ramón Gómez de la Serna. Filme primerizo y torpe, contenía detalles de humor insólito, pero desorganizados. Fracasó. Su segunda película, *El mensaje*, es del año siguiente y, según Fernán-Gómez, "fue un error manifiesto desde el punto de vista comercial, terreno en el que yo he caído siempre en unas tremendas ingenuidades... No interesó a nadie". De la tercera, *El malvado Carabel* (1953), basada en la novela de Fernández Flórez, dijo: "El resultado fue bastante mediocre, tanto de crítica como de público, y supongo que el productor tardaría en recuperar el dinero, si es que lo recuperó".

### Plenitud

Tardó tres años en volver a dirigir un filme, *La vida por delante* (1958), seguido tras su éxito —casi único en su carrera— de una continuación titulada *La vida alrededor*. El primero anuncia la plenitud del cineasta. El filme rezuma de inventiva y da la impresión de que hay en su autor un exceso de cosas que decir, por encima todavía de sus posibilidades de decirlas. Algunas secuencias de *La vida alrededor*, como la de la comisaría, son prodigios de ingenio y preludian una forma de humor inédita en el cine español.

Gracias al éxito de estos filmes Fernán-Gómez pudo hacer otros dos en 1960 y 1961: *Sólo para hombres*, basada en la comedia de Miguel Mihura *Sublime decisión*, y *La venganza de don Mendo*, una divertidísima y disparatada traducción del popular museo de ripios de Pedro Muñoz Seca. Y fue precisamente en esta obra, sobre el papel la más de *orden* que rodó, donde la censura comenzó a hacer estragos sobre su trabajo.

### Tres magnicidios

Contó Fernán-Gómez, hace 16 años, a la revista *Nuestro Cine*: "El rodaje fue normal: cinco semanas y una sola cámara. Tiene un coste de censura importante. En un momento yo, como trovador, recito un poema, mientras una bailadora oriental baila, al mismo tiempo, la danza del vientre, y yo adecuaba el recitado a sus movimientos. Cuanto más deprisa movía ella el ombligo, más deprisa recitaba yo. Pero la censura prohibió que la señorita moviera el ombligo, y quedó un trozo de película en la que nadie entiende por qué yo recito unas veces rápido y otras lento sin que se sepa por qué". En esta pintoresca secuencia el primer cine supervanguardista rodado en España desde el exilio de Luis Buñuel y ha quedado como uno de los más divertidos despropósitos creados por las manipulaciones censoriales, como aquella gloriosa mutación en hermana y hermano del matrimonio Grace Kelly-Donald Sinden en *Mogambo*, de John Ford, que hizo de un modesto adulterio un turbio incesto.



Fernando Fernán-Gómez, en *Mambrú se fue a la guerra*.

En 1963 y en 1964 Fernán-Gómez dirigió *El mundo sigue* y *El extraño viaje*, filmes fundamentales en la historia del cine español. El secuestro comercial de estas dos admirables películas es el increíble cuento de dos sórdidos magnicidios, completados por un tercero, el del propio director, que cuando comenzaba a dar a la pantalla lo mejor de su imaginación se vio forzado a retroceder a la domesticidad.

*El mundo sigue*, después de 26 años, sigue sin estrenarse. En 1960, Fernán-Gómez escribió un guión basado en la novela de Juan Antonio Zunzunegui. Fue desnaturalizado por los lápices rojos del ministro Arias Salgado. Cuando éste fue destituido por el general Franco y Fraga Iribarne enarboló la manga de la censura, el guión volvió a probar fortuna y pasó con recortes y un denso pelmazo de diálogos.

Pero, aun así acabada, la película volvió a ser prohibida y aprobada tras algunas variaciones. No pasó de este estadio de legalidad nominal: una tercera censura, la exhibición, secuestró el filme y no lo estrenó jamás. "Las razones por las que no se estrenó no las entiendo nunca", contó su autor a Manuel Hidalgo. "Siempre he pensado que el melodrama con calidad literaria podría ser un reclamo para el público y que me permitiría contar con gran audiencia. Pero ocurrió exactamente lo contrario: los exhibidores pensaron que, lejos de ser una ventaja para la comercialidad de la película, esto era un inconveniente". El amargo fresco sobre algunas gentes del Madrid de posguerra se hundió, encerrado en latas, en los pudrideros del cine español. Sólo queda esperar que algún día alguien sople el polvo de su te-

El País, 16/5/1986.

CINE / 'MAMBRÚ SE FUE A LA GUERRA'

# Grandes errores en una gran película

**Mambrú se fue a la guerra**

Dirección: Fernando Fernán-Gómez. Guión: Pedro Beltrán. Fotografía: José Luis Alcaine. Música: Carmelo Bernaola. Montaje: Pablo del Amo. Producción: M. A. Pérez Campos. España, 1986. Intérpretes: Fernando Fernán-Gómez, María Asquerino, Emma Cohen, Agustín González, Alfonso del Real, María Luisa Ponte, Jorge Sanz, María Gallardo. Estreno en Madrid: cine Amaya.

ÁNGEL FERNÁNDEZ-SANTOS

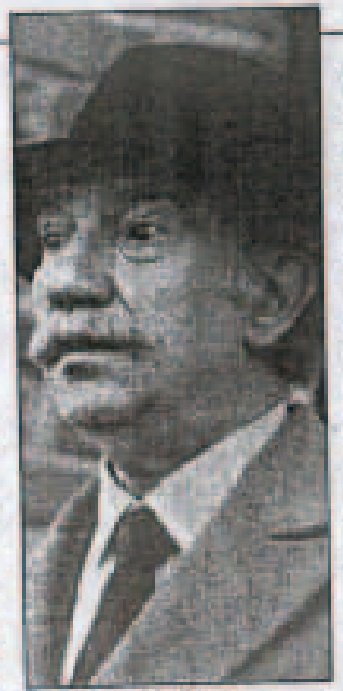
En su mejor cine, de la misma fuente de donde extrae risas, Fernán-Gómez saca también horror. En su última película, *Mambrú se fue a la guerra* —que es la primera en que arriesga algo de su propia visión del mundo después de 22 años de realizar filmes ajenos y sin otros riesgos que los propios del oficio—, con desafío aparente, pero en realidad en un muy riguroso ejercicio de austeridad, vuelve, como en *El extraño viaje*, a ofrecer esta lección de rica doblez: convierte a la atrocidad en un suceso cotidiano y a los sucesos cotidianos en atrocidades.

Muy pocos son los cineastas que logran expresar simultáneamente la fachada y la trastienda de las cosas que narran. Alcanzar el dominio de tal duplicidad requiere taladros en la mirada, esos que permiten ver el revés amargo de las cosas risueñas y el lado irrisorio de las erupciones del patetismo. De ahí que la destreza y el despojamiento se allen en *Mambrú* con cualidades mucho más complejas: la imparcialidad del escéptico, la generosidad del pesimista, la secreta lealtad del irónico hacia aquello sobre lo que ironiza.

Una película de Fernán-Gómez, aunque su autor no intenta nunca salirse de las convenciones fijadas por el cine de consumo, es distinta de cualquiera otra. Así como Berlanga —el más cercano a él— deduce resultados sencillos de un complejo trabajo de puesta en escena, Fernán-Gómez hace derivar a la simplicidad, e incluso elementalidad, de su puesta en escena hacia resultados complejos. Cada plano, por mínimo que sea, de manera seca y ascética, siempre enuncia algo, jamás está donde está para cubrir un hueco. *Mambrú* cuenta una anécdota que se presta al sainete político: la historia de un *topo* republicano, enterrado en vida durante la dictadura y que, al morir Franco, emerge de su sepulcro a la luz antes de que ésta la devuelva a aquél.

Un asunto así se presta a una caricatura de las tripas de la llamada transición a la democracia. Fernán-Gómez comienza su filme bajo esta presión argumental, pero no tarda en desprenderse de ella y llevar la historia a otros terrenos de mayor radicalidad: una fábula sobre lo absurdo del paso del tiempo.

Algunas escenas magistrales contribuyen a esta conversión. Entre otras, el encuentro del *topo* y su mujer la noche de la muerte del dictador; la escena donde la familia discute en susurros alrededor de la cama donde el *topo* duerme; la lección de tocar el tambor —"¿Para qué quieres tocar el tambor si no tienes un ideal?"— que el viejo republicano da a su nieto aficionado al rock; la despedida a éste en la estación de ferrocarril; el encuentro del viejo con su hermana y la admirable resolución en un solo plano de este personaje.



Fernando Fernán-Gómez.

En estos y otros momentos, Fernán-Gómez supera las contingencias de la anécdota y encuentra los signos radicales de otra fábula no explícita: si los viejos republicanos españoles que lucharon por las libertades salieran de sus tumbas, los nuevos administradores de esas libertades les devolverían a ellas. Y un alfarero sainetesco encuentra, a través de los taladros que le ocultan en los ojos de su narrador, las vías de acceso hacia los sueños permanentes de los hombres, comenzando por el más permanente de todos: la muerte.

Pero el filme, pese a esta magistral conversión, acaba perdiéndose en los hilos sueltos de un guión atacado por errores mortales: falta de engarce entre personajes concebidos promiscuamente, unos en clave de comedia y otros de farsa; contrapunto entre el *topo* republicano y su viejo enemigo, el alcalde franquista, mal desarrollado y peor resuelto; bandas hilos argumentales completamente ajenos a la médula del filme, como la historia de la nieta del *topo* y el nieto del alcalde, con un intento de escapada a Francia de ambos en busca del padre del chico, que es literalmente de otra película; y otros Grandes errores que golpean seriamente en el corazón de la que, sin ellos, podría haber sido una gran película.



María Asquerino y Fernando Fernán-Gómez en «Mambrú se fue a la guerra».

# «Mambrú se fue a la guerra», de Fernán-Gómez

Francisco Marinero

Diario 16, 17/05/1986





# Un 'Mambrú' incómodo

## La resurrección de un republicano

J. A. PEREZ ORNIA

Esta película de Fernando Fernán-Gómez, la penúltima de su filmografía, ya que está en fase de producción *El viaje a ninguna parte*, ha estado a punto de sufrir la misma suerte que las del cine maldito español, al que el autor aportó algunos geniales ejemplos: un estreno semiclandestino, una exhibición casi simbólica en circuitos marginales.

Las dificultades que *Mambrú se fue a la guerra* ha tenido para ser exhibida son una prueba evidente de que en el cine español todavía hay muchas cosas por cambiar. La supremacía de criterios exclusivamente mercantiles actúa en ocasiones como la censura integral al impedir, sin ningún género de escrúpulos, el conocimiento de una obra por parte del público.

La paradoja está en que Fernando Fernán-Gómez siempre se plantea en sus películas llegar al máximo de público y conseguir rotundos éxitos comerciales, incluso con aquellas películas que no dieron un duro. Pero las reglas del mercado no dependen sólo del talento del autor, sino que las marcan también los exhibidores.

Son éstos quienes deberían decir si *Mambrú* no es comercial porque se aparta, por ejemplo, de algunos convencionalismos del espectáculo cinematográfico, o si no es comercial porque les resulta una película incómoda.

De hecho, en estos tiempos en que el solo ejercicio de la memoria resulta a menudo inoportuno, la incomodidad puede estar en el mero hecho de que se recuerde que Franco ha muerto y que aquel día fue motivo de gozo para los protagonistas de la película, que entonan el *Himno de Riego*: el viejo republicano Emiliano (Fernando Fernán-Gómez), que ha vivido oculto casi 40 años en una cueva bajo el pilón del patio de la casa; su mujer, Florentina (María Asquerino), que guardó en secreto la supervivencia de Emiliano y que ahora comunica la gran noticia a su hija Encarna (Emma Cohen), a su yerno Hilario (Agustín González) y a los hijos del matrimonio, Juanita (Nuria Gallardo) y Manolín (Jorge Sanz). Pero la *resurrección* del entusiasta Emiliano acarrea numerosos trastornos. Primero a su familia, que se verá perjudicada porque su mujer y su yerno ya no podrán cobrar la pensión, incluidos los atrasos.

Después, a las llamadas fuerzas vivas del pueblo y a sus antiguos amigos, porque las ideas y esperanzas que representa Emiliano han sido sepultadas y hoy día no son más que un incordio. Sólo su nieto, la generación más lejana, parece comprenderle: la huida de Manolín —siempre recurre en Fernán-Gómez esta idea y necesidad del viaje— es un amargo corolario para una historia decepcionante, la historia de lo ocurrido después de la gran noticia.

Fernán-Gómez sostiene que el verdadero autor de *Mambrú se fue a la guerra* es el guionista, Pedro Beltrán, que escribió también, hace 20 años, *El extraño viaje*.

Beltrán define la historia de *Mambrú* como "una amalgama de egoísmos, flaquezas, miedos y cruel abandono. En ella se mezclan actitudes cómicas y dramáticamente egoístas, en ese aderezo en que se envuelve la conducta humana. Es, en definitiva, el pan y el compañaje de la postura vital de mucha gente que la ignora por falta de perspectiva, por no saber contemplar de una manera lúcida su vivir".

El País, 16/05//1986

VIVIR AL DIA

CINE

# «El viaje a ninguna parte», de Fernando Fernán Gómez

Predestinada a ser el mayor éxito de su autor, y entusiásticamente recibida por la crítica más severa e implacable, esta nueva película de Fernán Gómez, adaptación de su novela homónima, filmada inmediatamente después de «Mambrú se fue a la guerra», es, sobre todas las cosas, un homenaje cálido, nostálgico, sincero y entregado a los llamados «cómicos de la legua», habitantes dulces y casi extintos del mundo del teatro ambulante. Su autor conoce bien el tema, y no precisamente por haber formado parte de su universo. Rodeado de por vida de algunos de sus más fieles testigos, ha creado un inventario de viejas experiencias, anécdotas perdidas y dichos tan eternos como entrañables. Y, en este sentido, todo aquel que haya tenido algo que ver con el mundo aludido estará en grata deuda con su autor. Reconocerá como próximas las peripecias de sus cómicos ambulantes y a buen seguro les amará. Por el contrario, quien se sienta del todo ajeno apreciará en lo que vale esta obra hermosa, pero posiblemente se desentienda de ella en un momento concreto de la historia y se vuelva a decantar, casi aburrido, en mitad de este largo camino hacia ninguna parte. Porque la película de Fernán Gómez es, además de profundamente bella, terriblemente larga, y la última media hora funciona en detrimento de todo el resto.

Su autor buscaba reflejar el fin de un mundo a través de una generación última de vagabundos-cómicos y, por mediación suya, el retrato desolador de un universo en profunda decadencia, que garantiza su nivel de vida aniquilando, a cambio, ciertos valores de comportamiento. «El viaje a ninguna parte», en este sentido, hubiera sido un filme sin desperdicio si hubiera retratado, simple y llanamente



Los «cómicos» de toda la vida, objeto central del «Viaje a ninguna parte»



Ana Belén, la principal protagonista femenina de «Adiós, pequeña»

EL EUROPEO 27-11-86/58

El Europeo, 4/11/1986.

LA VANGUARDIA

Espectáculos

La película escrita y dirigida por Fernando Fernán-Gómez es un irónico y tierno relato sobre los antiguos cómicos ambulantes

# José Sacristán y Laura del Sol, en el estreno barcelonés de "El viaje a ninguna parte"





Laura del Sol y José Sacristán, fotografiados ayer en Barcelona, elogian algunas escenas de la película "El viaje a ninguna parte"

LUIS BONET AGUILA

Vanguardia, 8/11/1986

Época, 3/11/1986



CINE

# «EL VIAJE A NINGUNA PARTE», DE FERNAN GOMEZ





DE vez en cuando, los cómicos se ponen a filosofar. Si están muy viejos, filosofan sin más. Si no lo están tanto, filosofan y, luego de estas filosofías, lógicamente nostálgicas y obligatoriamente referidas a su juventud, más o menos idealizada, extraen nuevas fuerzas de inspiración para continuar quejándose. Tal es el caso de **Fernando Fernán-Gómez**. Primero llegó *Las bicicletas son para el verano*, obra de teatro, convertida en película, y con éxito en ambas vertientes. *Las bicicletas* era el relato de su adolescencia, en el Madrid de la guerra civil, cuando estaba vigente el Bachillerato y comenzaban los granos del acné a surgir como racimos de enemigos propios, terroristas de la intimidad y de la propia imagen.

Después, como lógica concatenación, ha llegado *El viaje a ninguna parte*, que no es sino la historia de **Fernandito Fernán-Gómez**, que quería y no quería ser actor, que conocía y dejaba de conocer a España y a su propia fisiología, en pensiones de tercera, en pueblos de cuarta o quinta, con el teatro como excusa vital para aceptar cualquier humillación, cualquier agresión a su dignidad, cualquier injuria económica o amorosa.

Por cierto, **Fernán-Gómez** sigue siendo un celoso defensor de su intimidad y, por ello, en *Las bicicletas* resguardaba su auténtica biografía en los rasgos del muchachito —**Gabino Diego**, en el cine— que asumía sus rasgos esenciales, incluyéndolo en un núcleo familiar que nada tenía que ver con el suyo a efectos históricos. En *El viaje* —primero novela, y novela discursiva, superficial, lejos de las deseables y casi obligadas profundidades psicológicas, con ingenuidades y sin observaciones suficientes—, **Fernán-Gómez** ha recurrido —dirigiendo él, esta vez, la versión cinematográfica de su obra— a una compañía de cómicos que no es la de sus comienzos familiares, pero que se parece bastante, y al mismo **Gabino Diego**, con el que podría llegar a establecer una suerte de relación si-



ta atrás. Con todo, y a pesar de su regusto amargo, *El viaje a ninguna parte* tiene momentos entrañables, si se quiere, tópicos, conocidos y hasta familiares, referidos a la compañía y a su periplo, en busca del éxito cotidiano, que se traduce en un plato de comida caliente, y del otro éxito, que aseguraba pensión con cuarto propio y derecho a cocina o a ducha, según los casos, y que incluso podía hacer soñar a cualquier juventa ambiciosa con coches cómodos y millidos, con chalés en El Viso o en la sierra, e incluso con una finca con árboles frutales. Con **Fernán-Gómez** no se pasa nunca mal, y en *El viaje a ninguna parte* no llega la excepción. Aunque pocos espectadores haya que, después de vista la película piensen en convertirse en actores, aunque los años de acción hayan quedado atrás y hoy existan la Seguridad Social y la televisión, el teatro será siempre oficio de gentes de hierro.

otros, son los principales intérpretes de esta historia de comisos con hambre larga y repertorio corto, acostumbrados a huir de las posadas y a encontrar cale en cualquier regazo. Una historia que se parece a las experiencias de **Fernando Fernán-Gómez** en la España de los cuarenta y los cincuenta, y con él un cierto cine, para el actor patrono, ya sin acento en el semblante, aunque no deje de tener un cierto poso de amargura; tal y como si **Fernán-Gómez**, nuestro actor nacional, incluso legalmente desde que obtuvo la ciudadanía, obligado por haber nacido, si bien accidentalmente, en Argentina, echase la vista atrás.

**Pepe Sacristán, Laura del Sol, Amparo Soler Leal y Juan Diego**, entre

PEDRO CASTRO

Época, 3/11/1986



Espectáculos

**Pantalla abierta**

# "El viaje a ninguna parte"

*Dirección y guión: Fernando Fernán Gómez. Fotografía: José Luis Alcaine. Escenografía: Julio Esteban. Música: Pedro Iturralde. Intérpretes: José Sacristán, Laura del Sol, Juan Diego, María Luisa Ponte, Gabino Diego, Nuria Gallardo, Fernando Fernán Gómez, Agustín González, Queta Claver, Simón Andreu. Producción: Cinesa, España, 1986. Duración: 133 minutos. Estreno en cines: Fantasio, Palacio Balaidá y Rio.*

"Eva al desnudo" ha quedado como la película definitiva sobre los actores, la que mejor documenta la fascinación y el veneno peculiares del teatro: por algo Bardem imitaba su célebre final en su estimable "Cómicos". Pues bien, "El viaje a ninguna parte" parece llamada a quedar como la película definitiva sobre los cómicos de la legua, un blasón que durante muchos años ha ostentado "Luces de variedades", memorable colaboración de Fellini y Lattuada. hay muchos puntos de contacto entre ambas películas –Las dos describen, a fin de cuentas, personajes, situaciones y ambientes que son comunes– pero "El viaje a ninguna parte" supera ampliamente a "Luces de variedades" en ambición, proporciones y respiro. O, al menos, así se lo parece al cronista.

En "El viaje a ninguna parte" se repite, periódicamente, la imagen de un grupo de cómicos caminando por carreteras o caminos desolados, hasta devenir un símbolo, el emblema del eterno vagabundear, el perpetuo desarraigo de sus infelices héroes, miembros de una minúscula compañía familiar que, allá por los años 50, va de pueblo en pueblo, representando astrosas farsas en cafés mugrientos, nunca en teatros. Su historia, a la vez muy cruel y muy divertida, está contada desde el punto de vista de uno de ellos. Carlos Galván –José Sacristán en el papel de su vida–, que muchos años después, recluido en una residencia de ancianos, deshilvana la madeja de sus recuerdos –de sus sueños– ante un psicólogo que le examina.

Este ingenioso recurso le permite a Fernán Gómez –quien además de dominar como nadie el tema, controla aquí plenamente su material, que fue antes novela y antes guión radiofónico– saltar adelante y atrás en la narración con absoluta libertad y un sorprendente aplomo. Y articular la acción en continuas y espléndidas "set pieces": el discurso de Galván a los campesinos que no les permiten trabajar de extras, las intrigas del "peliculero", el lugareño astuto que quiere montar una revista, la borrachera y humillación de una pareja de pueblerinos, la disolución de la compañía y la llegada a la capital, la primera actuación de Galván en un teatro de verdad, por citar sólo unas cuantas. Esta estructura episódica, empero, se mantiene siempre integrada en un todo perfectamente equilibrado. Y un inteligente e inesperado giro en la última parte hace que toda esa evocación del protagonista cobre otro sentido, una nueva y conmovedora dimensión. Trágica y picaresca a un tiempo, "El viaje a ninguna parte" es una de esas raras películas que adquiere el peso de la vida, que impone al espectador su propio tiempo: aunque sea más larga de lo normal, al cronista no le hubiera importado seguir una hora más, por ejemplo, las vicisitudes de esta moderna "Odisea".

Al servicio del conjunto, pero cada uno con un momento estelar sabiamente introducido, todos los actores de la película hacen composiciones admirables. No podía contar Fernán Gómez con mejores colaboradores para este hermoso y entrañable homenaje suyo a una profesión quizá no la más vieja del mundo, pero sí una de las más duras. No parece exagerado ver en "El viaje a ninguna parte", la mejor película española de este año hasta el momento, su obra maestra, la culminación feliz de una carrera de actor, escritor y director absolutamente fuera de lo común.

JOSE LUIS GUARNER

La Vanguardia, 13/11/1986

ANALISIS



# El mar y el tiempo

## El regreso del exilio

Por ANTONIO CASTRO

**Con *El mar y el tiempo*, Fernando Fernán Gómez centra su atención como realizador cinematográfico en el tema del exilio: en la otra realidad que encuentra un exiliado español en Argentina a su regreso a España después de casi treinta años.**

Entre las pocas novedades que nos ha aportado el cine español en los últimos años, una de las más estimulantes, ha sido el retorno de Fernando Fernán Gómez al cine, con tres películas que son de las más interesante que se ha realizado en España en los últimos años, y entre las que confieso mi preferencia por *Mambrú se fue a la guerra*, probablemente la mejor película española de los años 80. Sin embargo el tono de *El mar y el tiempo* [illegible]

igualmente media docena de films de capital importancia en la historia del cine español. Queda claro igualmente que es creador *El mar y el tiempo* a la altura de *El extraño viaje* o *Mambrú*... pero también que es muy superior al 99% del cine español que se hace actualmente. Una vez más será el núcleo familiar donde el actor, guionista y realizador se centre para describir la nueva –tras casi treinta años de exilio en Argentina– de Jesús a su patria, y la sensación que tiene al darse que el mundo ha cambiado, que él ha cambiado, y que ya nada es como recordaba –ni aquella la estafeta– y que vuelve a un país de desconocidos.

La familia está integrada por su mujer, su hermano Eusebio, las dos hijas de éste, Chus y Mar, y Lupe, la actual compañera de Eusebio, tras su fallido matrimonio con Marcela. Las tres generaciones que integran esta familia poseen planteamientos diferentes respecto al recién llegado. Todo se tratará para que la familia al completo reciba al hijo exiliado que hace un viaje exploratorio para ver si puede volver a España. Fernán Gómez concibe esta historia a principio de los años 50 y trataba de dar a conocer la tristeza y el dolor de unos seres que llevan treinta años fuera de su país. Pero la familia que Fernán Gómez nos retrata, está lejos de ser una familia de triunfadores. Cuenta siempre en el cine del realizador –quizá también en función de sus propias ideologías– se trata de perdedores, pero al centrarse en anarquistas son perdedores, que no tienen la menor esperanza de que su opción política y social todo mejor –como muy bien subraya el director en la entrevista– tenga la mejor esperanza de triunfar en el futuro. La situación política de su país ha obligado a que su ideología no tenga la menor relación con su manera de comportarse, y la inmoralidad ambiental les ha afectado a ellos también. Creo que uno de los logros mayores del film es precisamente descubrirnos la inmoralidad ética en la que se desenvuelve la España del franquismo a través de las concesiones que Eusebio –se supone que sin abdicar de su manera de pen-





# Entrevista

**—Mío de la impresión de que las últimas de las películas tienen con frecuencia una intención poética: *El viaje a ninguna parte*, *El mar y el tiempo*...**

**—*El viaje a ninguna parte*, yo creo que el puede tener otra intención. Digamos la intención, pero en el caso de *El mar y el tiempo* sí es un título que se me ocurre hace muchísimos años, en el 50-52 que fue cuando viaje por México y Argentina y me encontré con una familia de artistas y se me ocurrió que podía hacer el tema de la angustia y el dolor de esta gente que estaba tan lejos y tan separada de su entorno, y pensé que ese título. *El mar y el tiempo* era muy adecuado porque estos hombres estaban separados de España justamente por el mar y por el tiempo, por el tiempo que emplearía a mí me parecía angustioso, y sobre todo 12-14 años, porque nunca pude imaginarme que Rafael a los 40 años, la cuidado de ser verdaderamente angustioso. Un título para mí que pone el acento en la distancia, se trata de dos palabras con mucha capacidad de sugerencia y por eso con utilidad con frecuencia en poesía.**

**—Para Rafaela Aparicio hace algunas descripciones de lo que pasó con su hijo Jesús que no son nada realistas: «Mi hijo levanta la piel del mar».**

—Efectivamente, una persona de que conmueve yo, que es un juego poético, en que cuando esa mujer con la razón medio perdida de que su hijo levanta la piel del mar y se ahogaba. Esa frase está inspirada en el título de un cuadro de Dalí y a mí me gustó la metáfora de levantar la piel del mar. Por eso está puesto en boca del personaje de la madre que no un personaje demente —hasta cierto punto— que no utiliza un lenguaje normal y que sí puede hablar en este caso de una manera un poco expresiva.

**—A la hora de plantearte tu trabajo para cine, teatro, radio o televisión, ¿de qué forma influye el medio o la hora de**



**sobre haciendo lo contrario de lo que piensan.**

—A mí me gusta hacer mis películas sobre situaciones históricamente actuales que los hechos históricos tengan importancia en el desarrollo del film. Es necesario también porque esos personajes no existirían de acuerdo con el régimen en el que viven. Siempre he elegido personajes inconformistas o revolucionarios, como en el caso de Martes... Yo retrataba ese ir acomodándose en las necesidades de la vida que les llevaba, no tanto a olvidar de sus ideas, sino de un comportamiento coherente con sus ideas. Únicamente el protagonista de Martes, conserva su comportamiento y por eso el desenlace es más fuerte; los demás han tenido que ir acomodándose a las necesidades de supervivencia, o de medrar o de progresar.

**—Situarte en el año 68 era para que los personajes jóvenes tuvieran una referencia que casi se ha convertido en mítica?**

—Eso es algo muy curioso, pero así es porque. La película la he rodado en el 88. La novela la escribí en el 67. La sitúo en el 68. El problema es que yo empecé a escribir esta historia en el 70, y mi intención era hacer una historia actual. Mi primera idea fue una historia de amor de un hombre que vuelve casi enloquecido con una mujer, pero ella lo considera un extraño, y él, ella ya no le dice nada. Lo deja porque para mí era imposible expresarme con sinceridad en una historia como esta en la época de Franco, así que me invita a tomar notas, y en el 72 al pensar en escribir esa historia se ilusionaba de 68 se me ocurrió que la podía enlazar con lo de los exiliados que, por aquellos tiempos, estaban ya hacía años, y tanto los que no hicieran allí como los que se hubieran quedado aquí, lo normal es que tuvieran hijos jóvenes. Es decir, que no lo escribí y lo guardé, creo que tomé algunas notas cuando [illegible] que pudiera ser sobre política y moralmente con esta historia.

**—Hay una clara comprensión hacia los personajes pero eso no excluye una crítica.**

—Hay que tener en cuenta que los hay



Foto: Miguel Angel Segura

ENTREVISTA



**—El grupo de jóvenes es más idealista pero también se acomodan rápidamente...**

**—Es el personaje más sincero del film y su suicidio el episodio más amargo.**



ESPECTACULOS

CINE

Fiesta de fuego

# El cine para la tercera edad

Se utilizan en esta película divertida una idea fácil y otras veces vistas originales. El resultado es una cinta de gusto. Buen entretenimiento comercial, interpretado con dignidad y recreado por una gracia que no llega a chiste.

Fiesta Gómez, de nombre culto (valor evolución), ha perdido el camino del cabaret, con chicas espectaculares, cómicos amanerados y situaciones aprovechadas hasta el límite para sacar una buena carcajada, se encuentra a cierta en su teatro. El gozo se basa en un acierto de improvisación, desaprovechado en parte. Unas viejas pelúdicas, que al principio dicen cada una de ellas con un chiste del millonario que quiere pagar al hotel y a los que tratan de cómo dar la vida, encantadas, con un inmenso punto de partida para una película de humor, entre el estupefacto y el Pirandello de los problemas de identidad.



## Ficción

Pero el gozo se vuelve del fácil chiste del cómico especialista de un único personaje con los gestos y de costumbres anticuadas en el contemporáneo, y se diluye ante el fracaso argumental en que concepción la marcha del último tercio de la película, precisamente la que necesita más ingenio y a la que Fernán-Gómez no consigue dominar, en nuestro caso se hubiera evitado

La idea, en versión cómica o la comedia de los buenos sentimientos, aunque muy bien, se desvía a medio camino y cuenta otras cosas. Y en una última, porque hubiera podido ser una gran comedia, el Fernán-Gómez no hubiera pasado a ella más en serio, sobre todo contando con un excelente grupo de buenos actores y la actualidad de un tema tan importante como el de la tercera edad, con una de-

mografía que avanza a ojos vistas.

La cosa funciona a ratos de un modo, aunque la habilidad narrativa del gozo, la experiencia y la inteligencia de Fernán Gómez para la realización, los destellos de algún gracias verbales y un par de chistes memorables (léase de los sobres mentirosos al principio en una llamada de atención sexual), no caen en el formulismo amenazante, ni en la farsa desatada.

El País, 25/09/1991



44 / ESPECTÁCULOS

EL PAÍS, jueves 26 de septiembre de 1991

CINE / 'FUERA DE JUEGO'

# Arte y artificio

El País, 26/09/1991



48 LA VANGUARDIA ESPECTÁCULOS

ARKADIN
MAÑANA ESTRENO
Selección Oficial Festival de Sitges
Moondance
Bailando con la luna

l'espai
Cia. Andrés Corchero-Rosa Muñoz
Ebres o això que passin cts anys
Del 9 al 12 de febrer

DANSA
SABURO TESHIGAHARA
NOINJECT
2 únics dies!! 13 i 14 de febrer
MERCAT DE LES FLORS

CRÍTICA DE CINE
Te amaré hasta que te mate
SIETE MIL DIAS JUNTOS

Clasificados LA VANGUARDIA 301-85-85

MUSEOS
EXPOSICIONES DE ARTE
CARTELERA
BINGOS

IBUSA
Tel. 488 61 00
PISOS

La Vanguardia 9/02/1995

Crítica de cine

# «Pesadilla para un rico»: Don Álvaro o la fuerza del sino

Producción: Rosa García. Director: Fernando Fernán Gómez. Guión: Fernando Fernán-Gómez y Luis Alcoriza. Fotografía: Javier Salmones. Color. Música: Alexander Lakovev Kandov. Principales intérpretes: Carlos Larrañaga, Beatriz Rico, Álvaro de Luna, Carmen Elías, Manuel Alexandre, Tina Sáinz y Fernando Fernán-Gómez. Estreno: Cines de estreno. Salas de reestreno: Avenida, Fuencarral y Luna.

Don Álvaro de la Gaza –antes Álvaro Gaza, «Gazita»– es el nombre del personaje al que da vida, con singular acierto, un Carlos Larrañaga recuperado para el cine tras una larga ausencia, de quien, de otra parte, Fernán-Gómez, que ya le había dirigido en 1964 en la magistral «El extraño viaje», es, junto al Garci de «Las verdes praderas», el que ha sabido sacar a relucir lo mejor de sí mismo. En el Don Álvaro se muestra un «self made man» que, sin una sola mancha en su «curriculum», ha llegado a ser un hombre rico, cansado en ese lujo y esplendor que tantas veces Fernán-Gómez asegura que es tu nata, y de profesión banquero. Que, en el momento en que su carrera va a alcanzar su cénit, se ensombrezca marcado por la fuerza del sino, a raíz de su encuentro con una muchacha de la que se enamora desde el primer momento, a partir del cual van a acaecerle una serie de cosas que cambiarán su vida.

La película, que se estructura en una serie de «flashbacks» sabiamente concertados y utilización del monólogo interior, comienza como una historia policíaca, para ir convirtiéndose en sucesivos fotogramas en elementos de farsa y acabar rozando lo tremendo, a lo ver que lo toma desde la altura y el respeto, a cuenta, al teatro del absurdo, más en la línea de Jardiel Poncela que en la de Ionesco, hallo ello sin solución aparente de continuidad y, en más de una ocasión, cuelga yendo en un mismo plano, sin que se vea, diferentes elementos estilísticos. Pero «Pesadilla para un rico» una película con estilo. Con mucho estilo. Contratiempos o lo que en sus declaraciones recientes ha repetido una y otra vez Fernán-Gómez: calificándola de académica y poco menos que rancionia cuando es, justo o «Bleak», más una tesis, la más subrayada –eso sí, a su personalísima manera de concebir el término– de una obra, en lo que hace a estructura narrativa.



F. Fernán Gómez

Divertida sin pretender resultar graciosa, tributaria, claro está, del Rohmer más de andar por casa, que es el mejor, de quien Alcoriza fue más que lacayo colaborador y, ya se ha dicho, co-Jardiel, es «Pesadilla para un rico» una película «personal», y vivida, de su autor, que se reserva un personaje de un pensionista de Consejo de Administración «gagas» y con parkinson. Del resto de los intérpretes, ya se ha dicho que Carlos Larrañaga, protagonista absoluto, está en «lo mejor que recuerdo, cine clásicamente español». A ratitos, Beatriz Rico resulta ya una auténtica y grata revelación. Y, ya en cuestiones menores, un admirable papel Álvaro de Luna, una siempre en su salsa Carmen Elías, muy deliciosa Tina Sáinz y un estupendo Manuel Alexandre completan un reparto que es base principal del logro total que constituye «Pesadilla para un rico».

**Cesar SANTOS FONTENLA**

# «Mis dobles, mi mujer y yo»: padeced y multiplicaos

Antiguamente se hablaba del don de la ubicuidad. Una facultad que tenían algunas personas para estar en todas partes. ¿Quién no ha fijado en esa señora del modo extremadamente que está en todos los cócteles, aunque haya varios simultáneos, o el tipo que aparece en todas las fotos de narices, tomando a la misma hora en lugares distintos? Llevo unos estudiando el fenómeno, incluso con prismáticos que le encuentras en un bar, le cercas, sales corriendo hacia otro bar, abres la puerta y allí le los vuelves a encontrar, tu persiguiendo al monstruo y ellos tan campantes. La única conclusión a la que se puede llegar es que no es una sola persona, sino muchas iguales.

Del mismo modo, cabe la posibilidad de tener una mente diferentes almas que se reparten diversas tareas, especialmente las más ingratas, cuando uno no da más de sí o tiene esas mas personales a las que dedicarse. No es una idea nueva. Ya lo hacía Superman en sus historietas, y eso que el tenía superpoderes para estar en cualquier lado en un santiamén. Por tener los, tiene que los tenía hasta Franco, enviándolos a inaugurar pantanos mientras él se quedaba escribiendo guiones sobre la pureza de la raza. Lo que ha hecho Harold Ramis es imaginar una fábula cotidiana con las posibilidades que dan los avances en la tecnología de la ingeniería genética, en el hipotético caso de poder generar seres clónicos como nosotros. Un hombre atosigado por el trabajo, sin tiempo para dedicar a la familia, consigue hacerse una copia para poder repartirse. El caso es que una vez metido en faena, se parte la cara más para que otro se encargue del lugar mientras él se pega una vidorra. Lo malo es cuando surgen los problemas de siempre, pero a la vez que el clono de independencia de los otros haciendo su propia identidad, llegando a hacer incluso copias defectuosas de las propias copias. Y de pasa, haciéndose a la reyerta con una copia recortada de la multiplicidad amateria de su marido.

Nos encontramos con una especie de vodevil de equivocos donde el mismo personaje se gasta los cuartos a sí mismo. Una división de papeles de lo más goloso para un actor aficionado al histrionismo como Michael Keaton, que se maneja a sus anchas interpretando al solitario esposo, al viril trabajador, al alienado oficinillas o al descerebrado bobalicón, ante la mirada atónita de una Andie MacDowell que se conforma con andar por ahí, en una comedia con golpes brillantes y otros tirando a fatídicos, que no deja de tener su encanto agrado.

**Jorge BERLANGA**

Rock

# Yes: «Todavía queda mucho que explorar en el rock»

Madrid. **Luis Martín**

Desconcierta al desvalido, la veracidad humana de Yes después mantenido los discos en ese tiempo de mercado donde ellos creen, están todavía espacio para su talento. El permanecer de su atención está abierto punto en ese disco recuerdo que, con el nombre de «Keys to Ascension», quiere recuperar algunos de los mejores momentos vividos por una banda sujeta a intensa polémica.

Preocada sobre todo por la utilización de los teclados de su nombre, hasta hace poco propiedad del bajista Chris Squire. Por eso, el teclista se expresa ahora de este modo: «Un nombre es importante, en la medida que para el resto, se traduce en la posibilidad de poder estar todos juntos una vez. De nada servirá las ciphers si los apellidos, en el recuerdo dejado tampoco, si la magia no afloja cuajo en los viejos tiempos». Esto, al menos «afirma Squire», «es lo que nuestro público espera de nosotros», y, por otra parte, «no renuncio a tendencias y estilos que han hecho la música de rock, siempre ha contenido la impronta de Yes de forma inmediata. Pocos bandas como ellos para definir la línea trazada entre los grandes musicales más desarrollados y aquellos otros que han venido a ofrecernos algo pero... se alejan con otras formas de hacer [illegible] trascendencia.

«Hace tiempo muy válido aquella etiqueta que calificaba nuestra música como rock progresivo», afirma Jon Anderson, vocalista de la formación. «Todavía somos haciendo música que explorar en el rock and roll, y más si se tiene en cuenta que muchos de sus mismos hoy no existen desde la llegada del punk.»

Y [illegible] demostrarlo con hechos corroborantes [illegible] esta ultimo entrega contrilla las cuarta colectiva para publicar un recuerdo disco en directo, que recoge algunos de esos viejos éxitos en el fuego, con los que demostrar que todavía están en forma: «Con ellos y, por supuesto, también con los nuevos –afirma Squire–. Gran parte de este nuevo material lo hemos escrito entre Jon y yo, aunque Steve Howe también haya aportado su parte. Actualmente, entre todos hemos logrado [illegible] la conciencia de que estamos en un momento de nuestras vidas en el que la competitividad entre nosotros debe quedar completamente al margen».

SALA DE SUBASTAS RETIRO
Subasta de
JOYAS
DICIEMBRE

ABC, 25/11/1996



JUEVES, 28 NOVIEMBRE 1996 ESPECTÁCULOS LA VANGUARDIA 47

CRÍTICA DE MÚSICA CLÁSICA

## El maestro ante la obra maestra

LORIN MAAZEL Y LA SINFÓNICA DE LA RADIO DE BAVIERA

Intérpretes: Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Lorin Maazel, director
Obras: Gustav Mahler
Lugar y fecha: Terrassa. Palau de la Música Catalana (26/11/96)

ANTONI BALTSA

CRÍTICA DE CINE

## Banquero con cadáver

PESADILLA PARA UN RICO

Dirección: F. Fernán-Gómez
Intérpretes: Carlos Lavandeira, Ramón Ruiz, Alonso de Lara
Guión: Luis Alcoriza y F.F. Gómez
Fotografía: Javier Salmones
Producción: Pepa Gancia
Producciones Cinematográficas
España, 1996. Duración: 89 minutos
Estreno: Astoria y Fémina 1 (VARIOS)

LUIS ROBERT MELICA

BREVES

▶ Esclarecidos presenta su nuevo disco en Bikini

▶ Recital y debate dedicados a Robert Gerhard en el CCCB

l'espai

MARIA LAFFITTE

SOL de OTOÑO

Norma Aleandro • Federico Luppi
Eduardo Mignogna

MAÑANA VIERNES ESTRENO FANTASIO RENOIR

ROBERT DE NIRO WESLEY SNIPES

FANATICO

Un film de TONY SCOTT

EL MIEDO TE GOLPEARÁ MAÑANA.

NIZA REGIO

LA SELECCION DEL GASTRONOMO

La Vanguardia, 28/11/1996

# Gente



## Praga danza en el Conde Duque

Dentro del programa de las Veranas de la Villa, el Patio Central del Conde Duque de Madrid acoge desde ayer y hasta esta noche el Ballet de Cámara de Praga. El montaje, que ofrecerá tres coreografías, Bosquejos, Seral y Stabat, cuenta con un repertorio musical integrado por canciones folclóricas de Moravia, temas de Jacques Ivel y de Antonín Dvorak. Como primer ballet checo, ha recaudado con la creación de gran éxito de público por todo el mundo y el reconocimiento de la crítica especializada en los numerosos festivales internacionales de danza en los que ha participado, como el de Hanoy y el de Budapest.



## Tina Turner, con el presidente checo Vaclav Havel

La estrella de rock Tina Turner posó para los fotógrafos junto al presidente checo Vaclav Havel poco antes del concierto [illegible] ofrecido en Praga. El escritor y político checo es un convencido aficionado a la música rock, y en numerosas ocasiones [illegible] oportunidad de fotografiarse con otros grandes artistas como los Rolling Stones, Pink Floyd y Lou Reed.

De lunes a lunes

# Lo de Arturo Fernández, Beatriz Rico, Ana Obregón...

QUIEN le iba a decir a **Gustavo Villapalos** que **Faye Dunaway** iba a imitarle en las maneras dietéticas. Cuando el consejero de la Comunidad de Madrid estaba a dieta, añadía a cualquier alimento con su botella de plástico un botellín y llegado el momento llenaba su plato de palomitas de maíz con la espectacularidad del mago que saca un conejo del sombrero. A Gustavo le va el show. Faye Dunaway es más discreta: la otra noche, en una cena de gala, sacó de su bolso una fiambrera de plástico con su cena (una ensalada de lechuga), la colocó sobre el plato de Limoges y entre los cubiertos de plata se zampó su contenido tan tranquila.

Un día de éstos a lo mejor la gran Faye descubre que para la ternura y brillantez del cutis, nada como la fabada. Allí tienen a **Isabel Preysler**, hecha una rosa de pétalos tersos. Y veremos más bajo otro allí tienen a **Arturo Fernández**, hecho un mozo galanote, flor de las galanes de España, asturiano de pro, que hace años descubrió que para mantener el cabello, la lozanía y la apostura, así como la mente sana, nada como la fabada asturiana. Y luego muy para sí que hasta le proporciona el almidón para la conservación de la raya del pantalón, aunque aún no está científicamente demostrado que así sea.

Arturo graba ahora una serie para Antena 3 titulada «La casa de los líos» y me cuenta que su vida ha sido un continuo lío, que es muy posible que se case con la estupenda **Carmen Quesada** el año 2017, que no sabe si todos los piropos elegantes se parecen a Arturo Fernández o Arturo Fernández se parece a todos los picaros elegantes, que la próxima temporada no estrenará comedia (creen que la serie puede tener buena acogida y por tanto vuelven a hacer muchos capítulos», me dice) y que él es, en realidad, más actor que seductor: «Todo buen actor «seduce» es un seductor, y yo soy un humanista actor...»

Según él, sin, razones, hay algo que nunca falla para el ligue o la conquista rápida: las buenas maneras, «pero no puedo decirlo más alto» porque hace tiempo que no entra tan que rosas tiernas». Bueno, pues si antes creía Arturo



Beatriz Rico

que gracias a la fabada y a lo sabe bien podría ejercer a Mercedes, con el añadido de esas rosas caras a su dieta ahora sabrá convencer de poder alcanzar la inmortalidad, y no precisamente la que otorga lauros, honores y estatuas. Tengo también aquí para mí que deben ser rosas de seda buenas para el corazón y para hacer gis.

**Beatriz Rico**, también asturiana, que intenta velar ella en todos los aspectos la obscenidad, sobre todo [illegible] por dentro), es otra que le pega a la fabada y a la sidrina. Ahora rueda una película dirigida por **Fernando Fernán Gómez**, «Pesadilla para un tiro», junto a **Carlos Larrañaga**, y ella precisamente es la pesadilla del cine Carlos. A diferencia de Arturo, para la cosa del mantenimiento Carlos ha tenido más fe en los beneficios del jamón de Jabugo y del marisco gallego que en cualquier otra cosa. Son dos estilos distintos y una raya de pensión genial. Beatriz cree más en la pax interior: «Intento mantener un equilibrio interior que luego se refleja en el exterior».

Para buscar ese equilibrio ha huido de la ciudad y se ha comprado una casa en las afueras, una casa en la que vivirá sola con sus dos gatos, una casa sin huertos, porque la flor no tiene a quién llevar al altar, «y si lo tuviera, -me asegura-, tampoco le iba a poner a recoger tomates...» No puede decir lo mismo Ana Obregón, que tiene la huerta de su casino con tomates jadea que Isabel Preysler su piragua. Ahora dicen que se casa con el cocinero Lezcano: «Ana Obregón se casa», es el titular más repetido de este década. Yo sé si merece una bendición, pero sí al menos el premio a la constancia...

AMELIA



ABC, 26/08/1996

LA RAE ABRE SUS PUERTAS AL CINE. EL ESCRITOR, ACTOR Y DIRECTOR LEE HOY SU DISCURSO MIENTRAS RUEDA EN TOLEDO «LÁZARO DE TORMES»

# Fernando Fernán-Gómez: «Sería injusto si me quejara de cómo me ha ido la vida hasta ahora»

**La Real Academia Española abre hoy sus puertas al cine. Stop. Ingresa don Fernando Fernán-Gómez. El escritor, hombre de pensamiento, convierte un bálsamo en trabajo de «Lázaro de Tormes» para viajar por la palabra del siglo XX. El viernes, Fernán-Gómez abrió por primera vez otras puertas «cerradas a cal y canto, las de su rodaje». El cineasta descubre a ABC sus pertrechos. Tomen asiento.**

TEXTO: J. E. Arenas-A. Astorga

Don Lázaro Fernán-Gómez (perdón, don Fernando de Tormes) ingresa hoy, y con él el cine, en la Real Academia Española. Nació con el cine incorporado a su verbo. ¡Recortado!, pedía el poeta.

Con un discurso sobre la «Aventura de la palabra en el siglo XX» (una maravillosa glosa de las virtudes y las vertigos de las voces que han convivido la centuria: teléfono, cine, sonoro, televisión...), el autor de «La vieja, la calle y las nubes» ocupará el sillón «F», que ocupara el filólogo Emilio Alarcos Llorach.

[«Hecho, aprobado, aprobado. Que el señor de negro no pueda ya oír nada más en el ringo»]

**UN HOMBRE DE PENSAMIENTO**

Fernando Fernán-Gómez es un hombre de pensamiento. Actúa. Dirige, escribe: convierte cada tarea vista en un acontecimiento, aunque él —«ignorado por una gran multitud»— no lo desee.

—¿Qué supone para el maravilloso intérprete de «La lengua de las mariposas» ingresar en la Real Academia Española?

—Un honor superlativo por el dinero mucho tiempo. Yo estoy de sobra de qué es lo que se hace en la Real Academia Española. No sé si los académicos se saludan. No sé si se cuentan chistes. Por supuesto está el gran Diccionario de la Lengua Española. Pero no sabemos en realidad lo que allí se hace.

**ARAMBURU EN TOLEDO**

Recuerda don Fernando que la tesis la aprobó «al derecho» y participó en los almuerzos en la «Ritz» [sic]: «...amigos también» añadió y recordó los ingresos de Francisco Ayala y Francisco Sánchez. Previsiblemente el «zamarrero» será el encargado de contestar la «Aventura de la palabra en el siglo XX» de Fernán-Gómez.

—...Pero no creo que lo que se haga en la Real Academia sea «literatura»? Si que se escriben los textos. Pero no se si se saludan unos a otros o si se preguntan por su familia.

—¿Qué piensa el hombre que rueda «El viaje a ninguna parte» que supone de él en la Real Academia Española?

—No sé en realidad qué supone de mí. Por la misma razón en que me sorprende una curiosidad: ¿qué es «ser»?, ¿qué es la Real Academia Española?

Fernando Fernán-Gómez sintetiza, que no es poco, a las seis de la mañana en Toledo. Interrumpe en «su» campesinos deportivos, encuadrados en una hollanda valle-inclanesca y protegido por una sempiterna gorra, don Fernando agacha la cabeza y se introduce en su «cueva» para dedicarle «el tiempo y vencer las ovejas».

**SILENCIO, SE RUEDA: ¡ACCIÓN!**

Durante los primeros seis días, la lluvia, el frío y la nieve han sido los habituales compañeros de viaje de todos los que hacen «Lázaro de Tormes». Desde los artistas a los extras pasando por el equipo de producción, por los habitantes de Toledo que no lo quieren ni en la cocina al rodaje y a don Fernando. No había tiempo ni para tomar un bocado. El día en que abre las puertas del rodaje a ABC, el tiempo invita a un refugio.

Antes de ese instante, mucho trabajo. Vueltas y revueltas cuellas de lana al «Ritz». Atenciones. Esperas y más esperas. Reparaciones. Sugerencias. Órdenes. ¡Acción! Se rueda.

«Lázaro de Tormes» [sin pretender que produzca Andrés Vicente Gómez] es el proyecto más personal de Fernán-Gómez. Empezó a rodarlo el pasado día 10.

Alguien, desde el público, un joven amante del buen cine, sugiere, propone papel y lápiz para justificar su autógrafo a don Fernando, que sale de su refugio del «ruido» para tomarse un respiro, posiblemente el primero en mucho tiempo. Alguien le pregunta: «¿Cómo se siente el espectador a quien no le gusta un espectáculo?» El mago, sorprendido, ofrece una definición metafórica bastante:

—¡Por Dios! no se puede. ¿Sabes? ¿A qué te da por ir a los toros a pedir la cornada o a los bancos? ¿Sabes por qué lo vas? Porque están trabajando. Pues ahora están trabajando. Respetadnos, por favor.

**EL TRIUNFO DEL ESCRITOR/ACTOR**

A Fernando Fernán-Gómez le [illegible] hasta el [illegible] de actor, dice, él [illegible] de «La lengua de las mariposas», en Toledo [illegible] «El viaje a ninguna parte» [illegible] «La puerta del sol». Ahora prepara una nueva novela. Versa sobre el [illegible]

¿Cuándo le llega la inspiración a Fernán-Gómez?

—Escribo frágilmente y luego los [illegible]



Fernán-Gómez, el viernes, en Toledo, en la plaza de San Juan de los Reyes

## «Más que duro, es incómodo levantarse a las seis de la mañana para rodar»

Toledo. Plaza de San Juan de los Reyes. Sede de la mitología. Principios con nueva jornada de rodaje de «Lázaro de Tormes». Fernán-Gómez, «llamado» en la «hora del rodaje que le aporta el «cuerdo» (otra pequeña [illegible] que no es bolígo) repasa el guión de [illegible] que por vez primera se [illegible]

—Todos los días se vendría desde las afueras de Madrid a Toledo, un trayecto de ida y vuelta ¿Duro el rodaje, don Fernando?

—Más que duro, incómodo.

Responde don Lázaro Fernán-Gómez con absoluta cortesía. El director, el cineasta, el escritor, la alberga por primera vez las puertas —efectivamente herméticas hasta ahora— del rodaje de su «Lázaro de Tormes» a ABC. Nadie había visto absolutamente [illegible]

—Desde que nos encontramos en esta ciudad [illegible] hemos tenido un espíritu de respeto. Del guión al discurso y del discurso al guión. Cumplimos cada día, concede: «Pienso hacer todas las [illegible] que quieran, donde quieran y como quieran».

El reparto es extraordinario. Grandes de la escena española en torno a un genio del cine como es Fernán-Gómez: Rafael Alonso «El Bruja» es Lázaro. Clásicos como Agustín González, que hace de «Malacoda», compañero de viaje de Lázaro y Manuel Alexandre, el «escribano» Francisco Algora interpreta el «ventero», Álvaro de Luna al «ciudadano» y Juan Luis Galiardo se hace con la «Justicia». Manuel Lozano, «Lolo» de «La lengua de las mariposas», es Lázaro de pequeño. El protagonista de [illegible] [illegible] de pronto. Y esa [illegible] siete semanas de rodaje.


44
ESPECTÁCULOS
pídele cuentas al rey
PROPER DIVENDRES ESTRENA
Sandrelli
Fuentes
Rubio
Bezace
l'altra cara de la lluna
Francisco Rabal: "Es un honor sustituir a Fernán-Gómez"
El coleccionista de besos
Ya tienes todos los números para disfrutar del ballet de Cristina Hoyos: 906 300 137.
"El compás del tiempo"
(Cristina Hoyos).
Teatro Victoria.
23 de febrero. 22:00 horas.
902 11 51 41
Las ventajas del Club de Suscriptores
Club de Suscriptores
LA VANGUARDIA



gente

Termina el rodaje de "Lázaro"

Christie's espera obtener 250 millones por un Stradivarius

Hostal de La Gavina

Sábado 18 de marzo

Cenas de Gourmets & Fumadores

RESERVAS : 972 32 11 00

LA VANGUARDIA

VEHÍCULOS DESAPARECIDOS

24 HORAS

AID•CAR

BRÚJULA

SI LE HA DESAPARECIDO SU COCHE

¡¡LLÁMENOS!!

(902) 31 21 21 - (902) 21 21 00

La Vanguardia, 15/03/2000

■ CRÍTICA DE ÓPERA

## Ópera de cachiporra

**«La serva padrona», de Pergolesi. Solistas:** Ana Nebot (Serpina), Manuel Esteve (Alberto) y Claudio Vegal (actor). **Dirección musical:** Elisabeth Arll. **Dirección de escena y títeres: Enrique Lanz. Producción:** Etcétera. **Sala Manuel García (Teatro de la Maestranza).** Sevilla, 17-1-2001.

Nunca ha sido fácil llevar las cosas de los adultos al terreno de los más pequeños. Para salvar los escollos, los creadores de la producción para títeres de «La serva padrona», estrenada hace un año en el Liceo de Barcelona y ahora presentada en la sala pequeña del Maestranza, se propusieron adobar la ópera de Pergolesi con las travesuras clásicas de los juegos infantiles, desde los bastonazos de cachiporra al trapecio estrepitoso, tal como lo entrevieron a una función en la que los títeres se hacen los amos de la situación.

Más allá de estos detalles y de la algarada del público infantil, lo que allí se olvidó llevaba la marca de un Pergolesi salvaje sacado de su estricto edificio convencional desde la dirección musical y con las buenas prestaciones de la soprano Ana Nebot y del barítono Manuel Esteve.

Dentro de su sencillez, el montaje juega al clásico recurso del teatro dentro del teatro, de modo que a cada personaje le da vida el contraste de cantar y hacer un escarnio con su correspondiente títere. El ordenamiento, aunque no tiene mucho de cualquier cosa, da pie al menos para algunos momentos de ingeniosa invención, como cuando a Uberto, el comerciante soltero, atribulado por la duda de si casarse o no con su sirvienta Serpina, le comienza a dar vueltas a su alrededor una tanda de objetos imposibles, o cuando un ratoncillo merodeador asusta para sorpresa de todos la caja del cascabelero, o bien cuando la peluca del malévolo Vespone salta como un muelle de cabeza en cabeza, desde el tiovivo al cantante y desde el cantante al violinista.

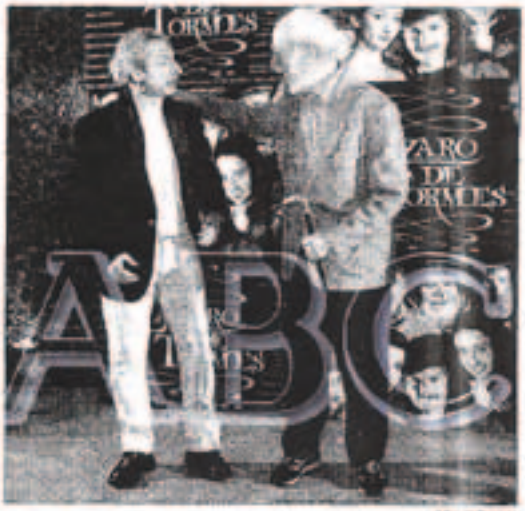
También los más pequeños, nos dice este montaje de la Compañía Etcétera, tienen derecho al disfrute de la ópera, y quien sabe si dentro de treinta o cuarenta años se la recuerda gracias, en el futuro, la afición al género. Entre cachiporrazo y cachiporrazo de los títiriteros, el arria se pasa volando, pero algo de melodía en movimiento queda, seguramente, impregnado en la memoria del niño. La diversión, en todo caso, habría sido más completa con una versión en español, que las hay, y desde aquí digan.

**Manuel L. FERRAND**

# Un vital Fernán-Gómez reaparece para presentar «Lázaro de Tormes»

### La película está co-dirigida por García Sánchez

**El siempre formidable Fernando Fernán-Gómez reapareció ayer ante los medios de comunicación tras varios meses alejado del cine por motivos de salud. Con su arrebatadora personalidad y un aspecto irreprochable, el actor logró encandilar a todos en la presentación de «Lázaro de Tormes», película que ha codirigido con el cineasta José Luis García Sánchez.**



Rafael Álvarez «El Brujo» y Fernando Fernán-Gómez

DE MADRID. **José Eduardo Arenas**

La adaptación para el cine está firmada por Fernán-Gómez, partiendo a su vez de la versión teatral que había escrito para Rafael Álvarez «El Brujo», ahora también protagonista. El reparto, uno de los más atractivos que se han podido ver últimamente, está formado por Kiti Mánver, Beatriz Rico, Manuel Alexandre, Juan Luis Galiardo, Emilio Laguna, José Luis Ozores, Álvaro de Luna y Jose Elías.

Francisco Rabal —que no pudo acudir al pase de prensa por estar trabajando— interviene en la cinta dando vida al Ciego, el primer maestro de Lázaro. Rabal ha comentado que la picaresca «no puede valer ni actualidad. Esa forma de literatura, que estaba de moda en el siglo XVI, existe todavía en la vida real. La malversaciones de fondos que están de moda y la corrupción son nuevas formas de picaresca. La novela parece ser que ha sido la otra adalid», pero el hombre no ha cambiado nada, todos hemos jugado con la picardía y la trapacería».

Fernán-Gómez confiesa su afición por la picaresca, afirma que si viene desde niño: «Mi madre me envió desde Argentina una revista infantil en la que aparecía una adaptación de "Vida del Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades", y me gustó, así que decidí leer el original, cuya prosa era comprensible y me introdujo en la afición de los clásicos. Desde entonces procuré leer los libros de la picaresca española», afirma el cineasta. Después se refirió al trabajo realizado por José Luis García Sánchez: «A pesar del poco tiempo del que dispuso para codirigirle lo que yo pretendía estoy plenamente satisfecho. El estilo que ha empleado no es diferente de lo que he hecho y de lo que quería hacer: sencillez, transparencia y carencia de complicaciones con las técnicas».

Por su parte, García Sánchez se refirió a la proximidad que el relato presenta con la actualidad: «Hoy en día, hay gente que por encontrar un trabajo fijo es capaz de perder la dignidad, en este sentido la película es actual». El filme tiene cierto candidatura para los premios Goya.

■ CRÍTICA DE TEATRO

## Quique Camoiras, el rey del vodevil

**Teatro «Fuenlabrada» (sábado a las 20.30 horas). Autor: Julio Mathías. Intérpretes: Quique Camoiras, María Valverde, Enrique León, Nieta Blat, Lander y Margo Iturrate. Teatro Imperial. 17-1-2001.**

La comedia ligera es una de las especialidades comerciales que hace unos años regalaban la cartelera de toda España ha sido el género elegido por la compañía de Quique Camoiras para la producción de su última trabajo, «Fruto del pecado» estrenada a los cinco días.

El espectáculo, que cuenta con la participación de María Valverde, hablando de este tipo de trabajos, narra las aventuras de un hombre separado que, a pesar de estar comprometido en relación, tiene una especial tendencia a la infidelidad. Precisamente para ocultar su interés con una de sus conquistas acude a un apartamento, supuestamente alquilado, que utiliza frecuentemente su hermano y que motiva la sucesión de situaciones que provocan el sonrojo.

Para su realización, Camoiras ha contado todos sus recursos interpretativos consiguiendo la complicidad de los espectadores en cada cuadro. Incomprensible que, en la capital hispalense, llegando fuera de temporada. No se puede negar el eterno dinamismo que, con más o menos tablas, posee con la misma gracia, hombres son personajes. María Valverde como «Nuria», Margo Iturrate como «Yolanda» y Vicky Díaz Lander como «Diana».

**Carolina RAMOS**

## El Lope de Vega suspende la obra de Sancho Gracia

**EFE y ABC**

El Teatro Lope de Vega ha suspendido las representaciones de «Francesca desde el puente», la última producción del director Miguel Narros, que tenían previsto para la próxima semana.

Esta cancelación se debe al proceso hospitalario que, desde hace varia semana, afecta al actor protagonista del montaje, Sancho Gracia, motivo por el que la compañía tuvo que cancelar durante la semana en vista a la capital sevillana. Esta suspensión, según fuentes del Lope de Vega, supone un aplazamiento, ya que se está trabajando actualmente para que la obra se pueda representar en la presente temporada.

ABC, 19/01/2001

# ANEXO VI
# FILMOGRAFÍA EN DVD