

Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad o la impronta de Wenceslao Fernández Flórez en el cine español¹

José Luis Castro de Paz
Héctor Paz Otero
(Universidad de Santiago de Compostela)

1.

Aunque como tendremos ocasión de comprobar la mayor parte de las adaptaciones cinematográficas de la obra de Wenceslao Fernández Flórez se ruedan en los años cuarenta y cincuenta del pasado siglo —lo que contribuyó a asentar el tópico historiográfico, todavía vigente en amplios sectores, de que su reiterada *presencia* en las pantallas españolas se había debido antes que nada “al hecho obvio de que en la inmediata posguerra el autor de ‘La procesión de los días’ se asentó como uno de los intelectuales más destacados del nuevo régimen franquista, consecuentemente tanto a las posturas netamente conservadoras desplegadas a lo largo de su carrera como cronista de Cortes, como a su peripecia durante la Guerra Civil”—,² lo cierto es que el escritor coruñés había iniciado muy temprano su desprejuiciada y con el tiempo en extremo fecunda relación con el cine, al aparecer ya en 1920 en una de las *Charlas de sobremesa* de Eduardo Zamacois, y más tarde, brevemente, en *Un viaje por Galicia y Asturias* (Antonio Rey Soto, 1922-1923) y *La malcasada* (Francisco Gómez Hidalgo, 1926),³ escribir los argumentos originales de la comedia burlesca y metacineatográfica *Una aventura de cine* (Juan de Orduña, 1927) y de *Odio* (drama rural dirigido en 1933 por Richard Harlan) y, sobre todo, al permitir la adaptación al cine por parte de Edgar Neville —que iniciaba así su destacadísima trayectoria en el largometraje— de su novela “El malvado Carabel”.

Neville —quien llegará a ser después de la contienda bélica la figura cinematográfica más destacada de la llamada “Otra Generación del 27”—, del mismo modo que sus compañeros y amigos Enrique Jardiel Poncela, Miguel Mihura o “Tono”,

¹Este trabajo se ha realizado en el ámbito y con el apoyo del proyecto de investigación I+D+I “Hacia una reconsideración de la cultura posbélica: análisis de los Modos de Representación en el cine español (1939-1962) a partir de la impronta de Wenceslao Fernández Flórez” (CSO2012-34648), Ministerio de Economía y Competitividad-Gobierno de España.

²Opinión defendida todavía en 1998, por ejemplo, por José Enrique Monterde, “Wenceslao Fernández Flórez y el cine”, en José Luis Castro de Paz y Jaime J. Pena Pérez (coords.), *Wenceslao Fernández Flórez y el cine español*, Ourense, Festival de Cine Independiente de Ourense, 1998, pág. 118.

³Sobre estas primeras apariciones de Fernández Flórez, consúltese el texto de Jean-Claude Seguin en este mismo volumen.

consideraba a Fernández Flórez uno de los maestros del humor moderno (junto a Julio Camba y, por supuesto y, sobre todo, a Ramón Gómez de la Serna), y conocía bien las posibilidades, a la vez humorísticas y críticas, de una novela publicada en 1931 que, cuando comienza el rodaje en Barcelona en junio de 1935, se había convertido ya en referente popular de singular calado y temprana vocación transmediática. De hecho, además de sus numerosas ediciones en forma de libro, “El malvado Carabel”, conoce asimismo otra, seriada y extraordinariamente exitosa, en la revista *Lecturas* (1932) y, menos citado, es llevada a las tablas del madrileño Teatro Victoria (estreno 13 de mayo de 1932),⁴ transformada en “sainete” por Ángel Torres del Álamo y Antonio Asenjo Pérez e interpretada —como buena parte del repertorio arnichesco en el teatro, pero también en cine— por Valeriano León. Pese a su escaso éxito, la existencia del sainete teatral “El malvado Carabel” no sólo da idea de la singularidad costumbrista, madrileñista, de la novela original —algo que no deja de señalar José-Carlos Mainer en su imprescindible *Análisis de una insatisfacción: las novelas de W. Fernández Flórez* cuando se refiere a “la deformación profesional de costumbrista aceptado en cuanto tal por un público de escasa cultura y pocas preocupaciones”—,⁵ sino también del vínculo profundo que une ciertos aspectos de la tradición sainetesca con algunos de los hilos esenciales a partir de los que se teje la compleja y singularísima escritura del autor gallego.

En cualquier caso, el inquieto costumbrismo madrileñista —a la vez humorístico y desolado, tan duro y crítico con el estado de las cosas como escéptico ante posibles transformaciones, determinista en suma ante una alienación colectiva que su autor veía irresoluble— de Fernández Flórez en “El malvado Carabel” (pero también en alguna otra de sus más renombradas novelas, como la patética historia del gallego Jacinto Remesal de “Ha entrado un ladrón”, publicada en 1922), la precariedad material y deseante, resignada y melancólica de su personaje, su clase social de empleado mínimo, contable bancario avasallado por patronos horteras y grotescos, abandonado por una novia altiva y poco fiable a la que se ve obligado a creer que no merece, humillado miembro del arrabal de una clase media en los linderos de la proletarización, habitante de uno de los barrios más miserables de la capital; unido todo ello a ciertos elementos compositivos

⁴*Heraldo de Madrid* (14 de mayo de 1932).

⁵José-Carlos Mainer, *Análisis de una insatisfacción: las novelas de W. Fernández Flórez*, Madrid, Castalia, 1975, pág. 203.

como la corralidad de algunos de sus pasajes (el sarcásticamente desternillante episodio de la carrera campestre organizada por los banqueros Aznar y Bofarull) o la estricta contemporaneidad de su escritura a los acontecimientos narrados, parecían convertir el relato (y en realidad el “personaje tipo” fernándezflorezco, al menos a ojos de Edgar Neville y de su productor Saturnino Ulargui, pero también de buena parte del público popular) en materia prima idónea para un cine urbano y popular, cómico y renovadamente sainetesco, de raíz a la vez hollywoodiense (en vía “directa” aquí, a través de Neville y de Antoñita Colomé) y castiza y (más o menos moderadamente) crítico con las lacras y los desajustes de un país en situación tensísima, dividido de forma dramática política y socialmente.⁶ [F1] Insistamos: en todo el alambicado proceso que iba a permitir la fusión solidaria, candente y creativa de una amplia y variada gama de elementos culturales en ese crisol “nacional-popular” que trató de ser cierto cine republicano, la literatura humorística, crítica y popular de Fernández Flórez constituirá —entre otras singularidades estilísticas de excepcional calado que sólo podrán ver la luz de la pantalla, ya trágicamente transformadas, tras el conflicto bélico—⁷ uno de los más innovadores y relevantes soportes para modernizar y *urbanizar* filmicamente, desplazándolo sutilmente al tiempo hacia la (deprimida y con todo casi inexistente) clase media, a ese personaje tipo de españolito de a pie que, proveniente en cierta forma del *manolo* sainetesco, “trabajador y honrao”, pero tímido y falto de iniciativa, encarnará como nadie en el cine republicano —pues tras la Guerra habrá de tomar casi siempre el rostro, al menos durante algunos años, del actor gallego Antonio Casal— Antonio Vico Camarero.⁸ Veremos, asimismo, cómo el retorno de *El malvado Carabel*

⁶Y aunque el papel jugado inicialmente por Wenceslao Fernández Flórez e incluso por Edgar Neville (quien por su parte elige con sumo cuidado los dos pilares sobre los que iniciar su filmografía como realizador de largometrajes, el propio Fernández Flórez y el Carlos Arniches de *La señorita de Trevélez*, el mismo año en que se afilia al partido liderado por Manuel Azaña) parece un tanto desdibujada historiográficamente en beneficio sobre todo del peso *global* del sainetero alicantino (*dentro y fuera* de la compañía Filmófono de Urgoiti; *Es mi hombre*, por ejemplo, dirigida por Benito Perojo e interpretada por Valeriano León para CIFESA a partir de la tragedia grotesca estrenada en 1921, compartirá cartelera madrileña con *El malvado Carabel*) y del folclorismo rural de Florián Rey siempre para la productora de Vicente Casanova, debido sin duda y lógicamente a la actual invisibilidad de las películas rodadas por el aristócrata madrileño en 1935 y 1936 (Filmoteca Española conserva unos cuarenta y cinco minutos de *La señorita de Trevélez* —lo que permite, pese a todo, aproximarse al menos a la tonalidad del film nevilleiano— y sólo siete de *El malvado Carabel*), su importancia habrá de revelarse, finalmente, decisiva y en verdad protagonista.

⁷José Luis Castro de Paz y Jaime J. Pena Pérez (coords.), *Wenceslao Fernández Flórez y el cine español*. Ourense, Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, 1998.

⁸La confianza en las posibilidades interpretativas de Vico era absoluta por parte de Neville. Le había encomendado, de hecho, el papel masculino más relevante de su comedia “Margarita y los hombres” (estrenada en el Teatro Benavente el 9 de febrero de 1934), pero, quizás sobre todo y aún más recientemente, le había complacido sobremedida en su primer rol cinematográfico como protagonista, encarnando al apocado y ridículo empleado de mercería Patricio Campos en la nítidamente

a la pantalla en 1955 por parte de Fernando Fernán-Gómez hace que la obra de Fernández Flórez acabe por adquirir, a la postre, el papel de singularísimo puente literario entre el mejor cine republicano y la crispada queja ante la irrespirable mediocridad del franquismo del cine español más rebelde, formal y semánticamente, de los años cincuenta.

2.

No está de más recordar, entonces, que pese al hecho indiscutible de que la mayor popularidad cinematográfica de Fernández Flórez —aun mirado con recelo y desagrado por los sectores más reaccionarios dadas sus posiciones pasadas (agnóstico, antimilitarista, proabortista)— va a producirse tras la Guerra Civil, convertido públicamente en *intelectual* de un régimen de cuyo dictador era amigo personal, sus relatos adaptados al cine en la posguerra constituyen algunos de los textos más críticos y hondamente desesperanzados con la situación de una España —en sus propias palabras— “beata, atrasada y cursi”, y fueron escritos en los años 20 desde la difusa posición ideológica de quien, tras la caída de la dictadura de Miguel Primo de Rivera en 1930, llegará a declararse en alguna ocasión “socialista heterodoxo” (“un hombre de derechas que escribía novelas de izquierdas”, lo definirán Fernando Fernán-Gómez y Eduardo Haro Tecglen).⁹

Obsesionado —como escribió en su día José-Carlos Mainer— por “conciliar un conservadurismo hecho de recelos muy profundos con una apertura moral de rara coherencia”,¹⁰ fue Fernández Flórez un creador de mundos propios, caracterizados por un humorismo fatalista y melancólico, pero también por ese ya citado y peculiar costumbrismo popular de honda tradición hispana.¹¹ Pero si este convertía sus textos,

fernandezflorezca *opera prima* de José Luis Sáenz de Heredia *Patricio miró una estrella* (1934), estrenada en Madrid apenas dos meses antes del rodaje de *El malvado Carabel* y en la que el debutante director —que habría de dirigir en 1945 la seminal *El destino se disculpa*, basada muy libremente en un relato de Fernández Flórez—, daba rienda suelta a un humor que no duda en calificar en alguna ocasión de *charlotiano*, pero que vincula inequívocamente en otras con el humorismo de un escritor que ha “leído mucho y con mucha afición”, contribuyendo dichas lecturas a modelar sus preferencias “hacia la comedia” (Yuste, Tristán, “En el rodaje de *El destino se disculpa*”, *Primer Plano* n° 203 (3 de septiembre de 1944); De Abajo de Pablo, Juan Julio, *Mis charlas con José Luis Sáenz de Heredia*, Valladolid, Quirón, 1996, pág. 41).

⁹Galán, Diego, *La buena memoria de Fernando Fernán Gómez y Eduardo Haro Tecglen*, Madrid, Alfaguara, 1997, pág. 114

¹⁰José-Carlos Mainer, *op.cit.*, pág. 26.

¹¹Y quizás este último aspecto se explique mejor que de ninguna otra manera señalando su vinculación, ya desde mediados de los años diez, con lo que Federico Carlos Sainz de Robles denominó “la promoción

antes y después de la guerra, en material idóneo para un público que desde el mudo había demostrado su querencia hacia historias populares, próximas a los problemas cotidianos del “españolito de a pie”, su melancolía e “irreprimible tendencia al catastrofismo”¹² —que habían hecho de él, en este sentido, el único escritor español parangonable a otros coetáneos, alemanes o estadounidenses, cuyas obras, estas sí cronológicamente situadas en un escenario de posguerra, habían sepultado el optimismo desenfrenado de la *Belle époque* bajo el manto del desencanto, la nostalgia y el desamparo que inundó a buena parte del mundo intelectual europeo y norteamericano tras la primera Guerra Mundial—¹³ iban a servir de poderosa raíz a la hora de conformar las historias y los personajes de nuestro cine posbélico.

Quizá, la pátina desideologizada con la que perfilaba a sus personajes —a la que sumaba el efecto mitigador del humor para dulcificar la ferocidad de algunas de sus

del *cuento semanal*” (Federico Carlos Sainz de Robles, *La novela corta española; Promoción de “El cuento semanal” [1901-1920]*), Madrid, Aguilar, 1952) o, en otras palabras, la reiterada y exitosa participación del “humorista” en algunas de las numerosas colecciones de novelas y cuentos breves distribuidas semanalmente en quioscos y librerías y capaces de conjugar una narrativa asequible al gran público (y de tiradas de hasta 60.000 ejemplares) con una inequívoca voluntad educativa y una apuesta ética por “la ruptura de prejuicios, las exigencias de modernidad y libertad moral que —en tono de ingenua cruzada— predicaron la mayor parte de estos escritores” y que por fuerza hubo de ablandar “la endurecida sensibilidad de las clases medias españolas” (José-Carlos Mainer, *op. cit.*, pág. 25). A buen seguro, gran parte de los lectores capitalinos de dichas novelas —herederos tanto de esa legión de “bienintencionados tenderos, estudiantones, dómines de escuela, (...) pequeños rentistas y horteras o tipógrafos que habían compartido los entusiasmos de la ‘setembrina’” como, en última instancia, de aquellos antepasados espectadores (y personajes) dieciochescos de los sainetes de Ramón de la Cruz a los que Leandro Fernández de Moratín tildara despectivamente, quejándose a su vez ante el rey por el (a su entender) inexplicable interés que despertaba el vulgar espectáculo en las clases altas, de ser el populacho más infeliz, “las heces asquerosas de los arrabales de Madrid”— (Leandro Fernández de Moratín, citado en el prólogo de John Dowling a Ramón de la Cruz, *Sainetes*, Madrid, Castalia, 1981, págs. 24-26); gran parte de dichos lectores, decíamos, debió de asistir a la representación de alguna tragedia grotesca de Carlos Arniches, tipología nacida con el estreno de “La señorita de Trevélez” en el Teatro Lara madrileño, el 14 de diciembre de 1916, del mismo modo que sus padres o abuelos lo hicieran con probabilidad a la de cualquier sainete de Tomás Luceño, Miguel Ramos Carrión, José López Silva o Ricardo de la Vega. Pero —como supo ver con gran agudeza Ramón Pérez de Ayala, aunque quizás hubiese podido situar el origen de esa preocupación social en el estreno de “La Verbena de la Paloma” en 1894— esas vidas y costumbres de las clases populares, ese teatro de tradición plebeya, se convertían ahora en “fuente de regeneración educativa” y, en última instancia, en “posible modelo de un realismo social y crítico” (José-Carlos Mainer, *La edad de plata [1902-1939]. Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, pág. 160). Como escribirá Gerard G. Brown, “(...) el bajo pueblo madrileño de sus sainetes, que antes era pura expresión pintoresca de la ‘gracia popular’ se convirtió en objeto de compasión e incluso de indignación, (...) al mismo tiempo [que] empezaron a aparecer en sus obras personajes caricaturizados y grotescos que anticipaban el esperpento” (Gerard G. Brown, *Historia de la literatura española. El siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1976, pág. 187).

¹²José-Carlos Mainer, 1987, *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1987, pág. 186.

¹³Mainer cita obras como *Demian* de Herman Hesse, *La montaña mágica* de Thomas Mann, *Suave es la noche* de Francis Scott Fitzgerald, *Adiós a las armas* de Ernst Hemingway y *Tres soldados* de John Dos Passos; los dos primeros autores de origen alemán, y los otros tres estadounidenses, es decir, naturales de las naciones enfrentadas en la contienda (*Ibidem*).

inectivas contra una sociedad “que niega a los hombres la leña y el sustento”—¹⁴ haya permitido, por una parte, la indulgencia de la censura franquista en la plasmación filmica de sus obras —lo cual no implica que, en más de una ocasión, hayan sido objeto de la fiscalización censora— y, por otra, una completa identificación del español medio de los años cuarenta con los protagonistas de sus historias. Esos personajes, lastrados por el pesimismo y la melancolía, con plena conciencia de su insignificancia, constituyen un coherente nexo entre la obra literaria de Fernández Flórez y la sociedad española de la posguerra.¹⁵ Son seres ficcionales contruidos con el material de la derrota, como la figura “estéril, muda y sin resonancia alguna” del exiliado retratado por Max Aub¹⁶ o como “aquellas personas que no tienen quien las llore, ni quien las acompañe al cementerio, ni quien las eche un puñado de tierra sobre la caja”¹⁷ mencionadas en su día por Rafael Gil, director de cuatro largometrajes basados en textos de Fernández Flórez.¹⁸

No debe extrañar, a la vez y tras lo dicho, que se haya señalado con frecuencia la conexión de la obra de Fernández Flórez con el neorrealismo, otro movimiento de posguerra, surgido de las cenizas morales y existenciales de la Segunda Guerra Mundial. Así, si Fernando Fernán-Gómez afirmó en numerosas ocasiones que buena parte de lo que el movimiento italiano aportó al cine se encontraba en los libros de Fernández Flórez,¹⁹ Mainer, por su parte, no dejó de señalar cómo su aportación “significó en el cine español de aquellos días una corriente de realismo que, salvando las distancias, pudo haber llegado a suponer una impronta como la dejada por Zavattini en el neorrealismo italiano de aquellas mismas fechas”.²⁰

¹⁴Wenceslao Fernández Flórez, *El bosque animado*, Madrid, Austral, 2007, pág. 54.

¹⁵Fernando Fernán-Gómez, admirador de la obra del escritor que en el año ya había apuntado la importancia de la veracidad que los personajes alcanzaban a ojos de los españoles de la época: “Sus personajes eran menos singulares que los de Baroja, pero más cercanos a nosotros; podíamos encontrar en ellos a nuestros vecinos y, a veces, reconocernos a nosotros mismos” (Fernando Fernán Gómez, “Nickelodeón entrevista a Fernando Fernán Gómez”, *Nickelodeón*, 9, 1997, págs. 40-96) Cuando estrena *El malvado Carabel*, Fernán-Gómez declara que buena parte del éxito cosechado por su película entre el público se debía a que “el encanto del desdichado personaje central de la película les prendía desde el primer momento” (Fernando Fernán Gómez, *El tiempo amarillo: memorias*, Madrid, Ed. Aguilar, 1998, pág. 411).

¹⁶Max Aub, *Enero sin nombre. Los relatos completos del laberinto mágico*, Barcelona, Alba Editorial, 1993, pág. 261.

¹⁷Rafael Gil, “Un genio de occidente: Murnau”, en Fernando Alonso Barahona (ed.), *Rafael Gil: escritor de cine*, Madrid, Egeda, 1992, pág. 101.

¹⁸*El hombre que se quiso matar* (1942 y 1970), *Huella de luz* (1943) y *Camarote de lujo* (1957).

¹⁹Fernando Fernán-Gómez, “Nickelodeón entrevista a Fernando Fernán Gómez”, *Nickelodeón*, 9, 1997, págs. 40-96.

²⁰José-Carlos Mainer, *La edad de plata*, op. cit., pág. 40.

Y significativa es, también, la mucho más reciente sugerencia del propio Mainer cuando señala con lucidez cómo el conflicto bélico que se prolongó en nuestro país desde el año 1936 hasta el 1939 podría haber originado, por su forma de actuar y de comportarse en la vida, “la conversión de los Remesal, los Saldaña y los Carabel en los milicianos rojos de la guerra civil”,²¹ incidiendo figuradamente en la existencia de un inequívoco lazo emocional entre los personajes prebélicos del escritor y los individuos que habían salido derrotados de la contienda. Porque la “conciencia del derrotado” es, en fin, el concepto clave que funciona de puente entre la literatura de Fernández Flórez y la cinematografía española de los años cuarenta.²² Esa conciencia, que tiñe de pesimismo toda su obra, es la que parece extenderse por la sociedad española tras la contienda civil, hasta el punto de que, de algún modo, España parecerá poblada de personajes fernándezflorezcós. Y ello no puede ser ajeno, por lo demás y junto a otros factores, a que el grueso de sus adaptaciones se circunscriban mayoritariamente a la década de los cuarenta, los años más negros de la dictadura, cuando las graves heridas de la guerra, físicas y psicológicas, seguían sangrando.

Melancólicas y a su modo costumbristas, en ocasiones también sorprendentemente modernas por una concepción narrativa reflexiva y autoconsciente, las novelas y los relatos de Fernández Flórez darán lugar a filmes donde los elementos citados se conjugarán formalmente de muy diferentes modos, en función de las particularidades textuales de cada obra adaptada, del periodo en el que tenga lugar la realización, y, cómo no, del talante y del talento del cineasta en cuestión, pero que habrán de convertirse, con frecuencia altamente significativa, en fragmentarios esbozos, llamativos atisbos u originales transformaciones de los caminos por los que surge la revitalización filmica, característica del cine español, de unas formas estéticas propias, cruzándose luego —en un a menudo fértil proceso de mestizaje— con los modelos de representación dominantes (especialmente, claro está, el cine clásico de Hollywood)

²¹El autor hace referencia a Jacinto Remesal (*Ha entrado un ladrón*), Federico Saldaña (*Huella de luz*) y Amaro Carabel (*El malvado Carabel*) (José-Carlos Mainer, *Modernidad y nacionalismo [1900-1939]. Historia de la literatura española, Tomo VI*, Madrid, Crítica, 2010, pág. 372).

²²El autor gallego retrata en su obra a los seres más vulgares, individuos anónimos que en la realidad cotidiana pasarían desapercibidos por su insignificancia, sujetos solitarios que se sientan en una mesa apartada de una cafetería, que viajan de forma silenciosa en el asiento trasero de un tranvía, o que pasean su escuálida figura por las calles de una ciudad de provincias sin llamar la atención del más observador de los viandantes. Son individuos tristes que han llevado una vida vacía, anodina, aburrida, monótona. Devorados por el paso del tiempo, a la hora de hacer balance de su existencia se dan cuenta de que no han podido cumplir ninguno de sus sueños.

pero sobre *el humus* de unas formas culturales enraizadas en ciertas tradiciones culturales populares; no en vano —y como escribiría en sus memorias Fernando Fernán-Gómez, como vemos gran admirador del escritor gallego— el *olor a cocido* “debía ser el olor natural de nuestro cine, como era también el olor de algunas de sus novelas”²³.

3.

Aunque la primera película posbélica basada en un relato de Fernández Flórez —a la vez inaugural producción oficial de Suevia Films-Cesáreo González, tras el registro de la marca, y primer título rodado en los Estudios Chamartín— es la hoy perdida y según las críticas de la época muy interesante *Unos pasos de mujer* (Eusebio Fernández Ardavín, 1942, en cuyo guión colabora un joven y culto Rafael Gil, gran admirador del escritor)—, los primeros títulos que hoy conocemos realizados a partir de textos de Fernández Flórez son *El hombre que se quiso matar* (1941) y *Huella de luz* (1942), primera y tercera película respectivamente del propio Rafael Gil, que —pese a su talante conservador y su apoyo incondicional al general Franco— iba a utilizar dichos relatos para realizar un tipo de cine alejado de las tendencias cinematográficas postuladas por las muy diversas fuerzas políticas, sociales y económicas que apoyaban al nuevo régimen y referirse —aprovechándose tanto de la capacidad crítica de dichas obras como del prestigio literario y el conservadurismo personal de su autor—, casi siempre en clave metafórica (pero también de forma inconsciente, legible *a su pesar* en las fracturas y las hondas heridas que parecen surgir de entre los bordes de los textos), a la dura posguerra de los primeros años cuarenta.

Ya hemos incidido en otros lugares en la sorprendente crudeza —mitigada solo en parte por su humor farsesco y su tonalidad paródica— de *El hombre que se quiso matar*, película en la que su protagonista, el *pobrecito* Federico Solá (Antonio Casal), joven y brillante arquitecto sin futuro que malvive en una pensión que ni siquiera puede pagar y abandonado por su novia, una vez liberado de las convenciones sociales tras su pública decisión de suicidarse (“¿No anunciáis acaso la boda de dos imbéciles o el nacimiento de un niño tarado?”, escupe rencoroso y dolorido al adormilado y provinciano público burgués que escucha su anuncio en el Casino), se convierte en un

²³ Fernando Fernán-Gómez, *El tiempo amarillo*, Madrid, Debate, 1990, pág. 454.

ser peligroso y molesto para el cuerpo social que hasta entonces lo había maltratado, representado, entre otros, por un periodista, un empresario, un tendero y un ocioso *niño bien*, todo ellos reunidos al final esperando ansiosamente la *feliz* consumación de la promesa. El tema del suicidio, unido a la reiterada chanza crítica de las lacras de un país asolado, en quiebra moral y económica (hambre, escasez, abusos de poder de los patronos, enchufismo...), denunciadas sin ambages por un personaje incontrolable, parecen motivos suficientes para explicar la cautelar “suspensión temporal e indefinida en todo el territorio nacional” por parte de la correspondiente comisión censora,²⁴ rápidamente retirada no obstante tras las hábiles gestiones de la productora CIFESA.

Pero más allá de lo dicho —e incluso más allá de unos diálogos de indiscutible talento humorístico que, directamente extraídos de la novelita original, ayudan a entender el porqué de la consideración de maestro para Fernández Flórez por parte de los humoristas que acababan de fundar *La Codorniz*— nos interesa reflexionar sobre ciertos aspectos estilísticos de un filme modesto cuyos hallazgos tendrán, no obstante, inusitada trascendencia para el desarrollo formal de nuestro cine.

Desde luego, no puede ponerse en duda que la presencia protagónica del joven actor gallego Antonio Casal constituye un factor decisivo tanto en la configuración espectacular del filme como en su exitosa recepción espectral. Necesitado de un joven intérprete capaz de encarnar ese característico personaje del autor, verdadera personificación de su manera de entender el humor (“...pone siempre un velo ante su dolor. Miráis sus ojos y están húmedos pero, mientras, sonrían sus labios”²⁵), que lleva en el rostro la frustración de quien es incapaz de superar unas barreras inaccesibles tanto para su deseo como para su miseria material, Gil elige al actor formado en el teatro Antonio Casal Rivadulla (nacido en Santiago de Compostela en 1910), con quien, pese a tratarse aquí de su versión más oscura,²⁶ comienza a perfilar el tipo de entrañable galán de clase media, modesto y débil, honrado y soñador, finalmente triunfante, por

²⁴Expediente de censura de *El hombre que se quiso matar*, Archivo General de la Administración (AGA), Sección Cultura, 36/03186.

²⁵Wenceslao Fernández Flórez, “El humor en la literatura española (Discurso leído ante la Real Academia Española en la recepción del excelentísimo señor don Wenceslao Fernández Flórez, el 14 de mayo de 1945)”, en *Obras completas*, Tomo V, Madrid, Aguilar, 1960. págs. 997-1010.

²⁶Pero también la más decidida. Aquí, como vimos, a diferencia la mayoría de las comedias de la época —e incluso de *Huella de luz*, a la que nos referiremos de inmediato—, será el personaje el que logró casi *por la fuerza* el ascenso laboral y social y el amor de una mujer de clase superior.

medio del cual, gracias a la pasmosa naturalidad con que lo encarna, logrará el actor la plena identificación del público. [F2] Lo que queremos resaltar, en definitiva, es cómo la transposición audiovisual llevada a cabo por el director del texto de Fernández Flórez —basada a su vez en el guión de Luis Lucia y Luis Marquina— apuntala buena parte de sus fructíferos resultados en la elección de un actor determinado, cuyo *tipo*, históricamente fechado y a su vez cincelado sobre la pluma de Fernández Flórez, Gil —y ese es uno de sus grandes méritos— será capaz de traspasar a otros universos diegéticos, partan estos de un guión original de José Santugini (*Viaje sin destino*, 1942) o de un relato de José María Pemán (*El fantasma y doña Juanita*, 1944). Un *cómico* que, formado de manera autodidacta en el teatro popular, en los géneros más profundamente anclados en la tradición hispana (zarzuela, sainete, revista, género chico, pero también el circo y las variedades), se hallaba en el *lugar* idóneo para acceder a un público que demostraba su —permítasenos la expresión— comunicación *natural* con aquellos textos contruidos sobre un sustrato que, en continua transformación al compás de los tiempos, era también el de su propia experiencia y la de sus antepasados. *Mito* modesto y de trazos efímeros, pero imperecedero, la inolvidable *sonrisa de la desilusión del tipo* compuesto por Casal/Gil/Fernández Flórez llegará a convertirse en metáfora, en cicatriz simbólica, de la incurable herida y la honda negrura de la posguerra.²⁷

Por otro lado, pero no menos importante, reparemos en que *El hombre que se quiso matar* es el primer largometraje de ficción de nuestro cine —pero anterior también a los primeros grandes títulos norteamericanos que lo utilizan: *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) y *To be or not to be* (Ernst Lubitsch, 1942), ambos significativamente vinculados cronológica y narrativamente a la Segunda Guerra Mundial— en recurrir a la *voice-over* de un narrador extradiegético que, a modo de fábula, nos introduce en la historia “*de nuestro héroe, un pobre muchacho como a primera vista puede verse...*”.

²⁷Pero la trágica situación del país iría cambiando lentamente —entre otras razones, porque el inicio de la Guerra Fría modificaba sustancialmente la situación internacional aumentando la importancia estratégica de España y facilitaba importantes iniciativas de los países occidentales hacia el Régimen franquista— y haría que el *imaginario colectivo* modelase un tipo de héroe más *sainetesco*, optimista, activo y vital. No puede dejar por ello de sorprender la sutileza e inteligencia con las que *La fiesta sigue* (1948), un tan interesante e insólito como desconocido film realizado por Enrique Gómez para Sagitario Films, pone en escena, literalmente y apenas transcurridos veinte minutos de película, la muerte del fernandezflorezco *personaje* bondadoso y derrotado de Casal, cediéndole, eso sí, lugar preferente en el paraíso de los desaparecidos, superados por el tren de la historia, y sustituyéndolo por un también excelente pero totalmente diverso y más vinculado a la tradición picaresca Tony Leblanc como nuevo —y más resistente— españolito de a pie. Es lógico, por ello, que Rafael Gil recurra a Leblanc cuando, tan tarde como en 1970, realice una nueva versión, con idéntico título, del relato de Wenceslao Fernández Flórez.

Dicha posición llamativa y *auditivamente* demiúrgica del apacible y didáctico narrador envuelve y acolcha la ferocidad crítica del relato, a la vez que, indefectiblemente, llama la atención sobre su propio estatuto de ficción, constituyendo una *sencilla* versión filmica de la autorreferencialidad de la que solía hacer gala la obra del escritor.²⁸ No hace falta insistir en la destacadísima y muy compleja evolución de dicha voz en el cine español, que incluye la célebre locución narradora de Fernando Rey en la trascendental *¡Bienvenido, Mister Marshall!* berlanguiana, 1953, con guión del propio García Berlanga, Juan Antonio Bardem y Miguel Mihura), y estudiamos ahora, en el seno del proyecto del que parte este Simposium, el posible impacto en ejemplos tan tempranos de los noticiarios y documentales de guerra —en los que Rafael Gil tenía, como sabemos, sobrada experiencia—, como si esa voz llegase pronta y dolorida a posarse sobre la ficción desde los noticiarios y reportajes bélicos.²⁹

En fin, con sorprendente capacidad discursiva y valiéndose de los materiales profundamente corrosivos de la historia original, la amargura y la crítica se cuelan sin reparo por entre los mimbres de la comedia, estableciendo una primera y jugosa prueba de esa particular simbiosis de realismo, costumbrismo y fantasía que habría de caracterizar buena parte de las películas basadas en la obra de Fernández Flórez.³⁰

Por su parte, *Huella de luz* —cuyo guión elabora el propio director a partir de una sinopsis del escritor, autor también de los diálogos— narra la historia de un débil

²⁸Como se ve, no solo es cronológicamente erróneo vincular dicho inicio —como se ha hecho con frecuencia— con el comienzo de la hitchcockiana *Rebecca* (1940, estrenada en España a finales de 1942), sino también porque en el film del director británico es la voz de la protagonista, acusmática, la que escuchamos.

²⁹Algunos títulos de transición, como el notable cortometraje *¡Vivan los hombres libres!* (Edgar Neville, 1939), que incorpora ciertos elementos de ficción a un documental bélico del periodo final, parecen apuntar en la dirección que señalamos.

³⁰Por lo demás, la importancia de *El hombre que se quiso matar* es tal en la filmografía de Rafael Gil que en ella puede hallarse el fernándezflorezco embrión de las dos tendencias estilísticas que él mismo detectará en su obra cuando, una vez realizadas cinco películas, reflexione públicamente sobre su todavía breve pero ya sólida filmografía: “Dos líneas y estilos he seguido en mis primeras películas. Por un lado, *Viaje sin destino* y *Eloísa está debajo de un almendro*. Por otro, *El hombre que se quiso matar*, *Huella de luz* y *Lecciones de buen amor*. La intriga y el humor frente a la ternura suavemente satírica” (Rafael Gil, “Después de cinco películas”, *Primer plano* [1944], sin pág.). Tanto es así que cuando durante un simposium sobre la productora valenciana, dirigido por Julio Pérez Perucha y celebrado en el seno de la 2ª Mostra de Cinema Mediterrani en noviembre de 1981, Jesús González Requena se aproxime por vez primera de forma rigurosa y monográfica a la filmografía de Gil para CIFESA, clasificará la opera prima del realizador “en el vértice entre lo que denominamos la comedia miserabilista (*comedia humana* se decía en los tiempos del franquismo [*Huella de luz*]) y la comedia disparatada (*Viaje sin destino*, *Eloísa está debajo de un almendro*)” (Jesús González Requena, “Rafael Gil: cinco films”, en Julio Pérez Perucha [coord.], *Cifesa, de la antorcha de los éxitos a las cenizas del fracaso*, *Archivos de la Filmoteca*, nº 4, [diciembre-febrero, 1990], pág. 79).

oficinista, Octavio Saldaña (excelente de nuevo Antonio Casal, proyección identificativa del espectador, como emblemático trabajador de clase media), que, tras ser invitado por su jefe a unas lujosas vacaciones, conseguirá, merced a su honradez y fidelidad, el ascenso laboral y el amor de la bella y adinerada protagonista Lelly Medina (Isabel de Pomés) y ofrece, junto a algunos de los más reiterados rasgos temáticos de la comedia del primer franquismo (ascenso social y amor interclasista, equívoco de la personalidad —que en su llamativa repetición, ha sido visto como sintomático reflejo del trauma bélico—; el decorado como simbólica figuración del deseo), sustanciales particularidades. De nuevo pasado por el tamiz de la comedia americana (Frank Capra, Ernst Lubitsch, pero también con ciertas reminiscencias de los “teléfonos blancos” italianos) y mitigada la crudeza del original literario, el cineasta mantendrá un moderado —pero en todo caso el máximo admisible— *verismo* crítico que le iba a permitir enlazar, a la vez y tímidamente, con la estela del cine social de su muy admirado King Vidor.

Consciente de la dureza y la amargura del relato original —en el que Saldaña sufre una enfermedad incurable que condiciona todo el trayecto narrativo—, el guión transforma los problemas físicos del protagonista en pasajera debilidad y, a la vez, modifica esencialmente el final de aquél, haciendo que los sueños de Saldaña se vean cumplidos gracias a la *casi fantástica* mediación de Sánchez Bey y convirtiendo lo patético y fatal en optimista y romántico, en la línea de la comedia americana de Frank Capra. Con todo, pese a las dudas iniciales, Gil habrá de mostrarse tras el estreno muy satisfecho con el resultado de los cambios realizados (“... creo sinceramente que el final feliz es una de sus virtudes. Si la película tiene por propósito exaltar a los humildes, creo que la mejor manera es llevándoles este mensaje de esperanza y optimismo que es hoy el final de *Huella de luz*”).³¹

Su “sencilla [y sincera] ternura”, empero, no oculta la presencia de la miseria cotidiana (el modestísimo piso de Saldaña y su madre;³² una paupérrima alimentación por la que se ven obligados a competir incluso con los gatos y de la que no se ocultan sus devastadoras huellas en la salud; los improvisados y muy visibles remiendos de ropa

³¹“La historia y las historietas de una película española. Lo que cuentan los creadores de *Huella de luz*”, *Primer plano* n° 143 (11 de julio de 1943), sin pág.

³²La eficaz Camino Garrigó, presente en los repartos de todas las películas protagonizadas por Casal y con la que el actor llega a establecer una muy sutil y eficaz conexión interpretativa.

y calzado), pero dichas tendencias *realistas* se integran en un texto vertebrado metafóricamente —como González Requena supo ver— por un hecho histórico, oculto pero decisivo: la victoria de la Guerra Civil como inicio de una Nueva Era.³³ De esta forma, Sánchez-Bey, el patrón benefactor, vigilante de la rectitud moral frente a las corrupciones democráticas —ridiculizadas en los representantes de la República de Turolandia— cuida y premia a su subordinado, desempeñando con paternal y autoritario esmero una labor que nadie hizo por él en el *pasado*, enamorado sin éxito, pese a su empeño —un empeño del que, por cierto, carece Saldaña, que necesitará en todo momento la sabia guía de su jefe para salir de su *miseria*—, de la madre de la joven Lelly (recuérdese el ya citado final feliz, ausente en el relato original y que convierte el guión en una especie de cuento con *hado* bueno). Ahora bien, a pesar de que la adaptación elimina la enfermedad terminal de Saldaña y, por ende, su visión neurasténica, el filme de Rafael Gil conserva parte de este planteamiento pesimista gracias a un recurso brillante consistente en el desdoblamiento del personaje novelesco: Federico Saldaña (Octavio Saldaña en la película) y Sánchez Bey. Estamos ante un procedimiento novedoso a la vez que práctico, puesto que, de este modo, se consigue que Saldaña herede de su original literario la pobreza material que le mantiene sumido en una vida miserable con nulas oportunidades de conseguir el corazón de Lelly Medina, mientras que Sánchez Bey, que en la novela no pasa de ser un personaje circunstancial, hereda la pobreza vital que Federico Saldaña destila en la novela a causa de la prematura muerte que le acecha y del desengaño amoroso. El personaje Sánchez Bey representa en la película a un acaudalado empresario que ha dedicado toda su vida a conseguir una fortuna material, pero un sentimiento de nostalgia surge de su interior cuando, al volver la vista atrás, se percata de que toda su existencia ha discurrido por la senda de la monotonía, la apatía y la soledad. En el cajón de la mesa de su despacho guarda la foto de su amor frustrado; un cajón que abre todos los días, una realidad de la cual no puede escapar, que le atormenta y que le recuerda que, a pesar de su riqueza, es un hombre con una vida triste.³⁴

³³Jesús González Requena, *op. cit.*, págs. 74-85.

³⁴Esta bifurcación en el personaje novelesco conlleva otra en la historia. Al romance de Saldaña y Lelly Medina se le añade una segunda línea argumental inédita en el original literario, gracias a la cual aparecen en escena los ya citados agregados de Turolandia, subtema que proporciona una gran dosis de comicidad a la trama y permite de algún modo emparentar el film con el Modelo de estilización paródico-reflexivo, con el que entroncaba más nitidamente *El hombre que se quiso matar*). Esta nueva línea narrativa será, a la vez, la que permita a Saldaña ganarse la confianza de Sánchez Bey, la oportunidad de hacerse con el puesto de apoderado y conseguir, así, alcanzar el estatus social necesario para casarse con Lelly Medina.

Pero lo más sorprendente es que —como ocurre en *El fantasma y doña Juanita*— Gil transformará en ocasiones la obra original que adapte para incorporar dicho y tan singular dispositivo narrativo. Así, mientras en *El fantasma y doña Juanita* de José María Pemán —escrito hacia 1925 y que Gil tiene en mente adaptar al cine desde mediados de los años treinta— la decimonónica e imposible historia de amor entre la joven Juanita y el fracasado payaso oculto bajo la triste apariencia del administrador del circo es narrada al lector por un pregonero que, con ayuda de su tamboril, relata de viva voz una historia ya convertida en leyenda, el director, de nuevo, como en *Huella de luz*, transforma la estructura narrativa de la obra pemaniana para convertir el presente en reconstruida *evocación*³⁵ del pasado, nostalgia invertida que, si permite el final feliz en lo que al personaje joven se refiere, amortigua a la vez sus efectos al hacer recaer sobre el *otro* protagonista la irremediable melancolía de la pérdida y del ineluctable paso del tiempo hacia la muerte. Si Sánchez-Bey se convertía en la película de 1942 en fracasado aunque rico antecedente de Saldaña, enamorado de *la misma mujer* —lo que mantenía el tono pesimista del original sin escatimar el *necesario happy end*— la introducción de una sobrina de doña Juanita que romperá su compromiso de matrimonio con un hombre adinerado y mayor para casarse con el *pobre* Antonio Casal —de nuevo el mismo personaje, pasivo, melancólico, impotente— tras oír el relato/*flash-back* en la que su anciana tía le narra su perdido amor con el desgraciado payaso (también Casal), acaba por convertir ambos filmes en complementarios —pues se nos presenta ahora “el pasado del amor fracasado y ya no el presente del amor realizado”—³⁶ y señeros ejemplos de una peculiar forma de mirar al pasado, característica del cine de la posguerra española y que podemos denominar como “el recuerdo reconstruido”: personajes que pretenden resarcirse de su destino, consumidos por un fracaso o una derrota y cuyo único consuelo consiste en poder reconstruir su pasado con la ayuda de la fantasía. De ahí la importancia de un recuerdo tocado por el amor, porque lo convierte en un recuerdo imborrable que consigue la perpetuidad gracias a la proyección que se hace del objeto

³⁵“Y la evocación. (...) He añadido un prólogo y un epílogo precisamente para extraer la lección del fantasma y doña Juanita” (Alfonso Sánchez, “El director y su estilo. Rafael Gil y José María Pemán desvelan el misterio de un fantasma”, *Primer plano*, s/n, colección particular Rafael Gil hijo). No hay duda sobre dicha revisitación del pasado, ya que de igual forma que ocurre con Casal, la Juanita joven es interpretada por la misma actriz que Rosa, su sobrina en el presente diegético (Mary Delgado).

³⁶Jesús González Requena, *op. cit.*, p. 75.

amado sobre la imagen de otros individuos que, por una variada serie de circunstancias, evocan la figura del desaparecido.³⁷

En directa relación con el citado desdoblamiento del personaje novelesco está otra de las características que estrecha los lazos entre las dos tempranas adaptaciones realizadas por Gil a partir de textos de Fernández-Flórez —y que además habrá de extenderse de algún modo y en semánticamente decisiva metástasis a todos los filmes de Rafael Gil en el periodo—, más o menos definida según el caso, es la existencia de una *segunda ficción* incrustada en la primera, entre vivida y soñada, solo posible en definitiva gracias al poder demiúrgico del narrador o de su mago/hado delegado; deseado reverso, contraplacado positivo, en fin, de la mezquina realidad cotidiana que ha tocado vivir a sus protagonistas. Sin duda, esa situación ambigua e irrepetible, espacio(s)/tiempo(s) entre la vida y la muerte de los desgraciados personajes masculinos de los relatos originales —la resolución de suicidarse del arquitecto Solá (*El hombre que se quiso matar*) que lo convierte en la película en un locuaz, valeroso y decidido quijote dispuesto a ayudar a los desesperados y a lograr el amor de su Dulcinea durante sus cuatro días postreros; la *vida* ficticia del moribundo Saldaña en el balneario de Montoso, fingiéndose un rico aristócrata y conquistando a Lelly Medina en *Huella de luz*— parece lógicamente favorecer de partida la presencia de ese *desdoblamiento ficcional*.³⁸

³⁷Héctor Paz Otero, “El recuerdo reconstruido”, en Carmen Becerra (ed.), *Lecturas: Imágenes*, nº5, Vilagarcía de Arousa, Mirabel Editorial, 2006, págs. 105-117.

³⁸De hecho, si nos fijamos en la puesta en escena del momento en el que Sánchez Bey y la madre de Octavio observan complacidos a la joven pareja enamorada, podemos observar cómo la disposición de los personajes y la ubicación de la cámara parecen recrear la estampa de dos espectadores que observan la ficción representada en una pantalla cinematográfica. Tanto la madre de Octavio como Sánchez Bey se sientan en un banco prácticamente de espaldas a la cámara, mientras que en un segundo plano, frente al campo de visión de los dos espectadores, la pareja de enamorados disfruta del baile y de su recién estrenado compromiso de boda. Se identifican, pues, con dos espectadores de cine que observan en la pantalla el final de feliz de una historia de ficción. Por ello, la insistencia de los personajes en relacionar ese final feliz con un sueño o con una ilusión, podría despertar en el espectador cierto escepticismo respecto al desenlace de la película, como si continuamente se nos estuviera advirtiendo de que tal desenlace sólo tendría cabida en la ficción, y no en la vida real. Si a los propios protagonistas de la historia les cuesta aceptar la autenticidad de lo que están viviendo —“*dime que todo esto es verdad porque yo no me lo creo*”, llega a decirle Octavio a Lelly mientras bailan en la escena final—, la percepción del espectador será muy similar a la que el señor Sánchez Bey obtiene mientras observa sentado en el banco a un Octavio feliz de haber conseguido lo que él nunca tuvo. Y es que, aunque en ese momento se sienta reconfortado por el desenlace, una vez acabe la fiesta, la contemplación del retrato que esconde en el cajón de su mesa, la de su amada perdida, volverá a despertar en el señor Bey la nostalgia por lo que pudo ser y no fue.

Todavía, ciertos recursos de la puesta en escena del filme habrán de cobrar singular importancia, dado su desarrollo posterior. Más allá de la capacidad discursiva de Gil para otorgar sentido a los dispares elementos puestos en juego (puntuaciones y *raccords* plásticos, no narrativos, en el episodio de la verbena; sutil recurso de la dirección del movimiento de cámara, privilegiando la izquierda o la derecha según predomine el recurso cómico o el *miserabilista*, etc.), parece obligatorio detenerse en la contribución del director de fotografía Alfredo Fraile y del escenógrafo Enrique Alarcón (debutante en *Huella de luz* como decorador jefe) que se convierten en estrechos colaboradores, y en definitiva en *coautores*, de unos filmes dirigidos por Rafael Gil progresivamente cuidados en lo plástico, *orfebrescos* en su elevado concepto de la *atmósfera*, sutiles en el tratamiento dramático y simbólico del espacio y el decorado, de la luz y la sombra. Es en este filme, de hecho, donde vemos surgir, embrionaria todavía, la manera “española” de sustituir la subjetividad óptica de raíz hitchcockiana (calificada por la más poderosa y oficialista crítica española como morbosa, herética y materialista) por una visión *externa* atmosféricamente dependiente de la subjetividad del personaje.

[F3] El papel de Alfredo Fraile (incluso más que el de los *subjetivamente* estilizados decorados de Alarcón), a partir de las instrucciones de Gil, es, desde luego, decisiva en esta evolución, ahondando desde *Huella de luz* en su voluntad de lograr un estilo fotográfico reconocible, muy contrastado y de sutil potencialidad dramática y simbólica, proveniente a la vez de la herencia del fotógrafo alemán Heinrich Gaertner (Enrique Guerner, instalado en España desde 1934), de las técnicas lumínicas de la época o de la tendencia generalizada en nuestro cine hacia un modelo de iluminación denominado “clásico-barroco” de nítidas referencias pictóricas. En *El clavo* (1945), los atisbos atmosféricos de *Huella de luz* se habrán convertido ya en un potentísimo estilo visual definido y logrado —basado en una *personal* reformulación de la tradición ambiental, pictoricista y mostrativa del cine español—, próximo al grabado o al aguafuerte y con absoluto dominio de la sombra esbatimentada, en extremo sutil a la hora de introducir la subjetividad del personaje masculino sin recurrir (salvo en muy contadas ocasiones) al punto de vista subjetivo; sin caer, en fin, en un *psicodrama* “moralmente reprobable”. Dicha *fórmula* se expandirá incluso, más o menos discutida, a algunos de los títulos que conforman lo que hemos denominado un Modo de estilización obsesivo-delirante en nuestro cine posbélico, buscando los cineastas más mesurados y menos radicales alternativas a la “peligrosa” ortodoxia del plano subjetivo por medio de un tratamiento del espacio del plano (tamaño, composición “pictórica”, iluminación contrastada con

uso de las sombras esbatimentas, profunda estilización de los decorados, etc.) que lanza sobre el mismo una carga metafórica que se asocia, sin partir de él, con la melancolía del personaje. Estrictamente, entonces, esta peculiarísima *subjetividad atmosférica* se caracterizará antes por la focalización en el personaje y la subjetiva indirecta libre que por el uso (muy restringido) del plano subjetivo, interactuando en ocasiones con la llamativa y constante presencia de un enunciador que participa y comenta los acontecimientos narrativos, en ocasiones dando la sensación de un tormento igual o mayor que el de los actantes.

Tal es pues la profundidad de ambos títulos y tal la complejidad de su análisis histórico y estilístico, pues si por un lado parecen inscribir tan notable como silenciosamente la victoria en la Guerra Civil (“el Pasado como lugar de la herida, el Presente como tiempo de plenitud”),³⁹ por otro mantienen vivo y ofrecen cuerpo y pantalla al perdedor anónimo, al derrotado por el deseo, por el tiempo y por la vida. Lujo y miseria, realismo y fantasía, pasado y presente, fascinación y reflexión. Tales son los fértiles contrastes que nos proponen las comedias de Rafael Gil basadas en relatos de Fernández Flórez.

4.

Pues bien, si *El hombre que se quiso matar* y *Huella de luz* presentaban destacados y más o menos visibles (o audibles) elementos metadiscursivos, no debe sorprender que dicha visibilidad (reflexiva, lúdica, o ambas cosas) de los mecanismos internos del propio medio de expresión encuentre otro de sus más explícitos ejemplos en *Intriga* (Antonio Román, rodada en 1942 y uno de los títulos más citados del cine español de la década, debido en buena parte a las laudatorias frases que muchos años después le dedicara Luis Buñuel), adaptación (una vez más) de un relato de Fernández Flórez. Titulado “Un cadáver en el comedor” y publicado en 1936, el escritor, reivindicando precedentes en Unamuno y Pirandello —pero vinculándose asimismo con nuestra tradición dramática—, hacía que el culpable de la intriga fuese el mismo autor de la novela; descubierto este, los personajes quedaban detenidos como las imágenes de una película cuando se detiene un rollo.

³⁹ Jesús González Requena, *op. cit.*, pág. 75.

Ecléctico, pero dotado de indiscutible talento visual, el ourensano Antonio Román pareció aquí convencido de que la autoconsciente originalidad narrativa del cuento original y el genio de su dialoguista, Miguel Mihura, hacían innecesario un trabajo de puesta en escena que fuese algo más que un hábil *tratamiento* clásico —directamente emparentado con el policiaco serio norteamericano— sobre el que situar las *absurdas* peripecias policíacas de la trama. Román elaboró junto a Pedro de Juan un guión en el que, lógicamente, la autoría pasaba a ser del director del filme y confió los diálogos a un inspirado Miguel Mihura que acentuó —sobre todo en el personaje de la señora Maldonado, una excelente Guadalupe Muñoz Sampedro— el humor absurdo y disparatado que caracterizaba buena parte de su trabajo y que solo estaba tímidamente esbozado en *Un cadáver en el comedor*. Pero si es cierto, como ha señalado José Antonio Coira, que bien cabría atribuir a Fernández Flórez los elementos que ponen de relieve la artificiosidad del género y a Mihura aquellos más directamente relacionados con secuencias de humor absurdo basadas en el diálogo, no lo es menos —como Román supo ver— que esa corriente humorística en plena efervescencia, tanto en el teatro como en la prensa y de la que Miguel Mihura era quizás el máximo exponente, tenía en Wenceslao Fernández Flórez, como ya adelantamos, uno de sus precedentes y maestros, y no olvidemos que el escritor colabora en *La Codorniz* desde su primer número, publicado el 8 de junio de 1941, e disfrutará poco después una sección fija en la misma, titulada “La nube enjaulada”.

Fiel al espíritu de la novela, la película fluye por la senda de la parodia del género detectivesco, añadiendo además a la trama original un estafalario Club de los Cien Quilos al que pertenece la víctima.⁴⁰ Finalmente, la lógica de la transposición suscita que, en este caso, el personaje protagonista se vuelva a la cámara y acuse al director de la película, a quien vemos —en inaudito y radical contracampo— con todo el equipo, de ser el responsable de los asesinatos. [F4, F5] De este modo, la vertiente metaliteraria se convierte en metacinematográfica, y así, cuando Téllez acusa al realizador de estar detrás de los crímenes, se interrumpe el rodaje de la película. Puede decirse, incluso, que dicha vertiente metacinematográfica es algo más compleja, avanza

⁴⁰Episodio, por cierto, inexistente en *Un cadáver en el comedor* y extraído de otra obra de Fernández Flórez, “Las siete columnas”, escrita en 1926.

un paso más allá, que su fuente literaria, introduciendo el escepticismo hacia la ficción en la misma diégesis y multiplicando los niveles narrativos.⁴¹

De alguna manera —y cada una a su muy peculiar modo—, *El hombre que se quiso matar* e *Intriga*, pero también la ya citada y muy influenciada por el universo fernandezflorezco *Viaje sin destino*, dirigida por Gil e interpretada por Casal en 1942 a partir de un argumento de Santugini, constituyen piezas muy destacadas en la configuración de lo que proponemos denominar un Modelo de estilización paródico-reflexivo,⁴² voluntariamente artificioso, farsesco, caracterizado por una excéntrica estilización paródica que recurre de cualquier modo a la puesta en solfa de la verosimilitud aparentemente realista de modelo clásico, vulnerando, distanciado y juguetón, todas y cada una de sus normas y parte, con altísima frecuencia, del propio cine para elaborar sus juegos y chanzas reflexivas, a la vez tan cómicas y desvergonzadas como virulentas y distanciadoras, soliendo primarse todos aquellos aspectos susceptibles de realzar y poner de relieve el estatuto del filme como representación.

⁴¹Primero porque el escepticismo hacia la ficción —que el cine español generalizará en la posguerra— se introduce aquí directamente en la diégesis, a través del personaje principal que decide boicotear el rodaje de la película porque considera que el argumento es del todo absurdo e inverosímil, abandonando la representación para exclamar abiertamente que no se cree la ficción que él mismo está escenificando. Y en segundo lugar, la estructura se complica asimismo mediante el añadido de niveles narrativos, pues mientras la novela posee dos niveles de ficción que se funden al final mediante el acto de rebelión del protagonista, la película añade, por un lado, el universo habitado por los actores (no los personajes), los técnicos y el director de la película que salen a la palestra cuando se detiene el rodaje; y, por otro, en un nivel inferior, las representaciones teatrales dentro de la película que se está filmando, en las que Téllez encarna a Jim Barrington, el detective protagonista de obras policíacas. Estos tres niveles de representación vienen marcados por los tres personajes que interpreta el actor Julio Peña: Roberto Téllez (el personaje de teatro-detective), Enrique Valdés (el actor que encarna a Roberto Téllez y que se rebela al final de la película), y Jim Barrington (el personaje teatral). Y la complejidad se agrava todavía cuando se percibe que entre los tres niveles de representación no existe una línea divisoria suficientemente nítida, sobre todo debido al comportamiento algo confuso de los personajes. De hecho, en ocasiones Roberto Téllez se expresa de modo idéntico a como lo hace Jim Barrington sobre el escenario teatral, haciendo uso de una entonación enfática y un lenguaje ampuloso; de igual forma que, en el momento en el que se detiene el rodaje, algunos actores, una vez desposeídos de las máscaras de la interpretación, se comportan de la misma forma que los personajes que encarnan, como demuestra el comportamiento mojigato de la señora Maldonado, interpretada por Guadalupe Muñoz Sampedro. A diferencia de la novela, no obstante, en la película de Román no nos encontramos con unos personajes “pirandellianos” que adquieren conciencia propia y se rebelan contra su creador, sino que la insumisión proviene de un actor que, harto de interpretar un filme que cree ridículo, desecha al personaje que interpreta y pone fin al rodaje; no es un personaje el que se rebela contra su creador, sino que es un actor que se rebela contra el director, pero el universo no se esfuma como en la novela, su vida continúa más allá de la película, incluso tiene planes de futuro con una de las actrices.

⁴²José Luis Castro de Paz, “De miradas y heridas. Hacia la definición de unos Modos de estilización en el cine español de la posguerra”, *Quintana* nº 12 (2014), en prensa.

Pero incluso más allá de dicho modelo, y teniendo una de sus más nítidas referencias en la literatura de Fernández Flórez (aunque no la única, desde luego, pues no debe olvidarse, por ejemplo, la omnipresente huella de un Cervantes varias veces adaptado en la década, siendo especialmente relevante el *Don Quijote de la Mancha* del propio Rafael Gil en 1948, o la influencia de nuestra tradición pictórica, con Velázquez a la cabeza), dicha querencia metacinematográfica será visible en buena parte de los títulos más destacados de la época y puede rastrearse desde en las tempranas, alocadas y eficaces comedias arrevistadas de Ignacio F. Iquino (*¿Quién me compra un lio?*, 1940; *El difunto es un vivo*, 1941) o las sorprendentemente anarquizantes parodias metafílmicas de Ramón Barreiro (*El sobrino de don Búfalo Bill*, 1944; *El Pirata Bocanegra*, 1946) hasta en la concepción narrativa de algunas otras de las más características comedias de la década (la singularísima y ejemplar *La vida en un hilo*, Edgar Neville, 1945, desde luego, pero también la crítica y corrosiva *Dos cuentos para dos*, Luis Lucia, 1947), pasando —entre muchas y muy diversas manifestaciones que podrían ponerse— por el demiúrgico y asfixiante sistema textual del denso melodrama de ambientación histórica *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948), célebre producción de la compañía valenciana CIFESA. Dicho fenómeno —esta moderna y *antitransparente* voluntad de no creerse sus propias ficciones que caracteriza un cierto cine español de los años cuarenta— se anticipa a un proceso similar que sólo se produce en el cine hollywoodiense después de la Segunda Guerra Mundial, viene a cuestionar, una vez más, el supuesto *retraso* de la cinematografía española en relación con la evolución internacional de la estética fílmica.⁴³

Pero si hay un filme que encarne como pocos otros esta singular y relevante peculiaridad reflexiva y autoconsciente de nuestro cine posbélico es *El destino se disculpa*, seminal título de Sáenz de Heredia, realizado en 1945 a partir del relato de Fernández Flórez “El fantasma”, [F6] composición simple y lineal sobre la que el propio escritor, a la hora de transformarlo en guión cinematográfico, construirá una compleja estructura narrativa. También aquí el modelo narrativo-clásico se mixtura fértilmente con el talento costumbrista y popular de su argumentista y de su director, así como de sus protagonistas Rafael Durán y Fernando Fernán-Gómez. Además, y como ha señalado Santos Zunzunegui en un sugerente análisis del filme, presenta este

⁴³José Luis Castro de Paz, *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta (1939-1950)*, Santander, Shangrila, 2012, pág. 132.

indiscutibles concomitancias con dos célebres títulos norteamericanos que lo encierran cronológicamente *El diablo dijo no* (*Heaven can wait*, 1943, Ernst Lubitsch) y *¡Qué bello es vivir!* (*It's a Wonderful life!*, 1946, Frank Capra), demostrando cómo el cine español tampoco iba a quedar al margen de la tendencia internacional hacia la comedia fantástica.

Tampoco están ausentes de la película, pese a su carácter fantástico, referencias directas a la penosa situación que el país atravesaba tras la contienda. De algún modo, Ramiro Arnal (Rafael Durán) es uno de los más humildes protagonistas de Wenceslao Fernández Flórez, incapaz aquí, pese a su talento, de sobrepasar el nivel social y económico del que había partido, por mucho que la moraleja final nos haga ver que es lo mejor que podía haberle sucedido. Aunque siempre de forma cómica, utilizada para elaborar algunos de los más felices gags del texto (caracterizados por un humor perteneciente al más puro estilo astracanesco, como la explosión del bus debida a la *arnalina* o la reunión del consejo de administración de la *empresa*), cuestiones de triste actualidad como el hambre, la especulación, el fraude y la escasez de combustible ocupan también su lugar en una película que, de nuevo, basa en la dialéctica realismo/fantasia buena parte de la complejidad de sus efectos de sentido.⁴⁴

Nada más iniciarse el filme, el espectador se enfrenta con la representación humana de una instancia tan abstracta como el Destino, el cual, mirando fijamente a la

⁴⁴No es de extrañar, siendo así, que la notable comedia de José Luis Sáenz de Heredia se haya convertido también, muy recientemente, en útil probeta donde analizar las extrañas e *híbridas mezclas* de sustancias que conforman los textos filmicos del decenio. En un interesante texto, elaborado a partir de postulados teóricos basados en los conceptos de hegemonía (Antonio Gramsci) y heteroglosia (Mijail Batjín), el investigador británico Steven Marsh ha analizado el filme de Sáenz de Heredia intentando explicar la existencia de un título como este en la filmografía de quien solo cuatro años antes había realizado *Raza*. Tras señalar cómo el texto juega con conceptos míticos y sobrenaturales combinándolos con elementos populista-carnavalescos que desbaratan cualquier intento de imponer un discurso único (Manolo Morán, “ingeniero”, pronunciando populistas arengas en la pueblerina y fraudulenta inauguración de la fuente, como hará en el berlanguiano Villar del Río; el “invento” del combustible artificial... muy similar al conocido engaño que el austriaco Von Filek endilgó a Franco, por ejemplo), Marsch afirma que “cualquier intento de imponer una estructura binaria fracasa debido al efecto centrífugo de la comedia. Esta se escapa y libera de cualquier intención centrípeta, sea del espectador, sea del director. Así que las afiliaciones políticas de Sáenz de Heredia resultan ser más bien irrelevantes frente al resultado final que aparece en pantalla. Es decir, existe una forma de negociar entre oposiciones que no es mera síntesis o resolución”, para concluir —de manera bien cercana a la nuestra— que “los rasgos *típicamente españoles* de la comedia española de los años cuarenta deben bien poco a la política cultural del estado” (Steven Marsh, “Negociando la nación: tácticas y prácticas del subalterno en la comedia cinematográfica de los años cuarenta”, en Luis Fernández Colorado y Pilar Couto Cantero [eds.], *La herida de las sombras. El cine español de los años cuarenta*, Madrid, VIII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine, Academia de las Artes y de las Ciencias Cinematográficas de España, 2001, págs. 99-113).

cámara, interpela directamente al público sentado en la butaca de la sala cinematográfica. [F7] Lo que en la novela era una instancia narrativa apenas representada, en la película se ha convertido en la figura de un simpático funcionario que se dispone a relatarnos una fábula que él mismo asegura haber escrito. Desde el primer momento se convoca al espectador a un escenario fantástico donde las figuras metacinematográficas encuentran una horma más versátil para su inserción. Ese amable narrador se comportará —anticipando mecanismos que retomará el cine de Fernán-Gómez— como un autor omnisciente que maneja la trama a su antojo. En varios momentos, gracias al conocimiento que posee de la historia, es capaz de anticipar los acontecimientos —por ejemplo, cuando vaticina que el amor de Ramiro (Rafael Durán) por Elena no era más que un espejismo— y, además, demuestra poder introducirse en la mente del protagonista al afirmar que éste se veía en Teófilo (Fernando Fernán-Gómez) tal y como quería ser. Pero su intervención más explícita es el congelado de imagen que detiene la acción para intercalar un comentario y una explicación. El Destino se despide de los espectadores y deja solo al personaje para que sea éste quien decida libremente qué camino ha de tomar. De forma simbólica, corta los hilos que tutelan los movimientos del protagonista de su fábula y le dota de la libertad que ya en su día conquistaran, por ejemplo, los célebres personajes de obras tan emblemáticas como “Niebla”⁴⁵ y “Seis personajes en busca de un autor”.⁴⁶

Resulta inevitable, por sus analogías argumentales y estilísticas, mencionar la extraordinaria, ya citada y estrictamente contemporánea *La vida en un hilo*, dirigida por Edgar Neville en 1945. En ella se narra la historia de una vidente (Julia Lajos) que se encuentra con una joven viuda (Conchita Montes) durante un viaje en tren y le advierte de cuán diferente hubiese sido su vida de haberse casado con otro hombre. Pero los vínculos que emparentan a ambas películas no corresponden sólo a semejanzas de tipo argumental, sino también a rasgos estilísticos relacionados con lo metacinematográfico, donde tiempo real y tiempo *fantástico* no sólo se alternan, sino se imbrican e intercambian en el mismo plano.

⁴⁵Miguel de Unamuno publicó “Niebla” en 1914. En ella, su protagonista sufre un fracaso amoroso que lo empuja al suicidio, y para ello acude a Miguel de Unamuno de quien ha leído un ensayo sobre el suicidio. Es entonces cuando se percata de que no es una persona real, sino un personaje que pertenece a la imaginación del autor.

⁴⁶Junto a “Cada uno a su manera” (1924) y “Esta noche se representa improvisando” (1921), forma la trilogía del teatro en el teatro. En “Seis personajes en busca de autor” (1921), Luigi Pirandello narra la historia de unos personajes que fueron creados por un autor sin lograr cerrar sus historias y buscan a alguien que quiera poner en escena su drama.

Por otro lado —y como no dejaría de declarar en más de una ocasión el mismo Luis García Berlanga— la influencia de *El destino se disculpa* es fundamental en la obra del cineasta valenciano y de forma especialmente evidente en *¡Bienvenido, Mister Marshall!*, hasta el punto de que es en el filme de Sáenz de Heredia donde podemos ver, por primera vez en el cine español, a Manolo Morán sacándole la palabra a un alcalde inútil y corrupto, durante la inauguración de una fuente de la que no acaba de salir el correspondiente “chorrito”. [F8] Y las analogías se estrechan aún más si reparamos en ese narrador anónimo que en *¡Bienvenido, Mister Marshall!* detiene el fotograma cuando el autobús llega a la plaza del pueblo. E incluso, en algún sentido, anticipa la moraleja berlanguiana, anunciando que más allá de premios o de “regalos americanos”, cada uno debe salir adelante afrontando con esfuerzo su situación vital, por dura que esta sea.

El poso de la seminal *El destino se disculpa*, en fin, será también extraordinario en la filmografía de Fernando Fernán-Gómez. Es este filme, de hecho, el que lo convence definitivamente de que en la literatura de Fernández Flórez —como en la de Carlos Arniches o los Quintero, cada uno a su incomparable modo— podía hallarse una de las raíces de un cine español válido, capaz de ofrecer un retrato oscuro y veraz, *realista*, de la vida española. En la película de 1945 —llegaría a señalar— había “una corriente más o menos casticista, que seguramente venía de Fernández Flórez, pero (...) también (...) de la admiración y de la comprensión que del mismo sentía Sáenz de Heredia” y que, junto a títulos tanto pre (las ya citadas *El malvado Carabel* o *La señorita de Trevélez* de Edgar Neville, pero también la nítidamente fernandezflorezca *Patricio miró una estrella*, dirigida por el propio Sáenz de Heredia en 1934) como posbélicos (*¡A mí no me mire usted!*, 1941, también de Sáenz de Heredia y directamente vinculada al universo del escritor coruñés) constituían un anticipo netamente hispano de ciertos aspectos del cine italiano posterior. Esa forma, a la vez cómica y sórdida, castiza y desolada “de describir la sociedad española, de ambientes de oficina, de pequeños empleados, de [la] vida (...) de las familias y en las pensiones”,⁴⁷ encontraría certero desarrollo, como veremos, en su impar versión filmica de *El malvado Carabel* (1955).⁴⁸

⁴⁷ Enrique Brasó, *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez*, Madrid, Espasa, 2002, pág. 38.

⁴⁸ Cfr. un detenido estudio de la vinculación entre ambos y del filme de 1955 en el capítulo III (“Humorismo doméstico. Fernández Flórez/Fernán-Gómez”) de José Luis Castro de Paz, *Fernando Fernán-Gómez*, Madrid, Cátedra, 2010, págs. 59-86.

5.

Comedias más o menos abocadas a la melancolía, parece indudable que ciertos pasajes (y ciertos dispositivos formales) de *El hombre que se quiso matar*, *Huella de luz* o *El destino se disculpa* anticipan la veta melodramática del cine fernandezflorezco, que habrá de surgir, nítida y dolorida, a poco que los resortes humorísticos se reduzcan y cedan el protagonismo a las frustraciones deseantes de sus desgraciados personajes, ejemplar material referencial para elaborar discursos sobre la crudeza del trauma posbélico. Como ya señalamos, la herida de los personajes de Fernández Flórez deriva de la desafección por su propio destino que se materializa en la incapacidad de alcanzar un estatus económico-social —gran parte de sus personajes sobreviven en una situación que roza la indigencia—, pero sobre todo se condensa en la imposibilidad, derivada casi siempre de esa mísera situación económica o de una minusvalía física, para poseer a la mujer que ha iluminado su sombría existencia. En las tramas melodramáticas de nuestro autor, la lucha por huir de los designios del destino suele culminar en el desencanto que deriva de la conciencia del derrotado.

Cuando en 1943 Antonio Román consigue llevar a buen puerto su ansiada versión del relato de Fernández Flórez *La casa de la lluvia*, si bien se ve obligado a aligerar aquellos elementos de la obra (suicidio, incesto, adulterio) que se sabían de todo punto inadmisibles, es capaz de mantener intactos, con extrema sutileza, los conflictos semánticos básicos, lo que, si bien no pasó desapercibido a la censura —cuyo informe advierte, por ejemplo, que el regreso final de Fernando no va acompañado de clase alguna de arrepentimiento—, posibilitó su autorización sin siquiera introducir las “reflexiones finales” que se sugerían y que habrían de dejar claras tanto la convicción del deber conyugal por parte del marido como la recuperada dignidad de la esposa.⁴⁹

Radical y melancólico melodrama, se comprende la extrañeza que en la época había forzosamente de provocar tanto por su decidida voluntad metafórica, densificada a través de un cuidado trabajo de puesta en escena que prioriza con nitidez los elementos ambientales o *atmosféricos* sobre los núcleos narrativos, como por el deseo del cineasta de dejar permanente constancia textual de su presencia, de su autoría. Partiendo de

⁴⁹Es más, la tramitación administrativa se cursó en un tiempo excepcionalmente breve y el resultado final acabaría por ser premiado por el Sindicato Nacional del Espectáculo, como por lo demás solía ocurrir con todos los filmes basados en obras del escritor gallego. Expediente administrativo nº57-43, Madrid, Archivo del Ministerio de Cultura.

algunos de los rasgos de lo que podríamos denominar la configuración genérica del (*melo*)drama rural hispano, *La casa de la lluvia* desarrollará un trabajo significativo empeñado en desmentir los efectos de sentido habituales en el mismo. Los créditos, un plano de la lluvia cayendo sobre las ruinas de una iglesia —la misma donde Fernando, además, declarará su amor a Lina— parecen indicar, ya antes del comienzo del relato, cómo este habrá de desplegarse sobre las cenizas de uno de los pilares —la institución eclesiástica— sobre los que dicho género articuló siempre la resolución de sus conflictos.

Interesa detenerse en la secuencia inicial: una serie de planos *ambientales* del pazo, de su piedra, de los aguaceros y los desagües, sobre los que la lluvia cae incesantemente, al ritmo de la excelente partitura de Muñoz Molleda. El dirigismo de tal sucesión de planos, tanto en su mismo encadenamiento como a través del movimiento de la cámara, no deja dudas sobre la decidida vocación autoral de Román —a la que, obvio es, contribuye en este caso el conocido gusto a la férrea composición del encuadre y al movimiento del aparato del director de fotografía Enrique Guerner—, a la vez que, en un proceso de introducción progresiva en ese espacio que será el del drama, es la misma dirección del agua, penetrando por las rendijas de las paredes, la que nos sitúa ante su protagonista, Fernando (Luis Hurtado), cuyo físico, maduro y sereno, mitiga en parte las limitaciones de su recitativa entonación. A través de la simultaneidad de encadenados y *travellings* que nos trasladan desde el exterior hacia el interior, se escenifica el efecto de la lluvia que descarga sobre la comarca de Gondomil y la casa rural una gris monotonía, pero, además, se adentra también en el espíritu de sus habitantes, sumergiéndolos en el estado de modorra que refleja la imagen que cierra el trayecto de la lluvia: Fernando acomodado en su sillón. Como en la novela, pero aquí lógicamente a través de dispositivos filmicos, la lluvia no sólo cae sobre el espacio físico exterior, sino también sobre el espacio humano interior: “En los días de lluvia yo noto cómo el alma se expande y sale de mí”.⁵⁰ De forma simbólica, la lluvia sobresale en la novela como un sedante que sumerge a Fernando⁵¹ en ese sopor rutinario, que para él representa el grado máximo de su felicidad (“La lluvia arrullaba la casa entera. ¡Amable lluvia, amiga del sueño de los pequeños propietarios rurales! Ninguna nodriza

⁵⁰Wenceslao Fernández Flórez, *La casa de la lluvia. Obras completas. Tomo II*, Madrid, Ed. Aguilar, 1959, pág. 418.

⁵¹ Luciano en la versión literaria.

tiene tu convincente y morfinada voz”).⁵² El aislamiento real que vive el personaje en su antigua casa rural, ofrece la posibilidad de interpretarlo —como tantas veces en Fernández Flórez— en relación con el *útero materno*, al amparo de todos los avatares que puedan provenir del mundo externo.⁵³

En la película, las fraternales relaciones con su esposa, Teresa, están tan claramente indicadas en los diálogos —“eres mi hermana, mi madre, mi esposa a veces...” — como a través de una puesta en escena que la equipara, en su misma posición e inmovilismo y gracias a la profundidad de campo, con los viejos muebles y la armadura, en su evidente connotación pretérita. Empero, mientras la mujer acepta ese lluvioso otoño, también de la vida, como lógico resultado de sus presupuestos vitales y obligaciones conyugales (en un tan excesivo modo que llamó la atención de la censura), Fernando, abogado, escéptico universitario y frustrado poeta, se ve sumido en una profunda melancolía. El demasiado visible efecto de los reflejos del fuego de la chimenea interesa más en su aporte significativo: no perturba el rostro de Teresa, pero oscurece intermitentemente el de su esposo, quien pareciera así recibir el otro gran valor semántico que, tradicionalmente, se asocia a aquel.

El elemento externo, de ciudad, que encarna en tantos melodramas del periodo el *vicio urbano* frente a la pureza rural, está aquí puesto en escena, sin embargo, como el objeto de deseo que —en el exterior del pazo— devuelve a Fernando su propia capacidad de apasionamiento. La primera imagen de Lina, en su eficaz configuración plástica, se constituye en esa *Imago Fascinante* cuyo brillo atrapa la mirada y hace desaparecer, borrando, cualquier otra imagen visible. Rompiendo el principio de planificación mantenido hasta entonces en la secuencia de la tienda, buscando la identificación espectacular en la misma génesis del proceso, en plano subjetivo de punto de vista de Fernando, un cambio de foco nubla los rostros del paisano y de Elias Morell (falso tío de la chica) para destacar y aislar el cuerpo de la mujer que, al fondo, se convierte desde ese mismo instante en objeto único de la mirada y del deseo del protagonista.⁵⁴ [F9, F10, F11]

⁵²Wenceslao Fernández Flórez, *op.cit.*, pág. 418.

⁵³“Atranquemos la puerta, mujercita mía, y enseñemos al perro a ladrar a la aventura si alcanza a pasar por aquí, en ruta equivocada. Tú y yo nada tenemos que esperar de lo que traen los bulliciosos caminos del mundo” (Wenceslao Fernández Flórez, *op.cit.*, pág. 497).

⁵⁴Dicha elección del objeto amoroso, que en todo parece corresponderse a la descrita por Freud en su *Aportaciones a la psicología de la vida erótica* —“perjuicio del tercero”, por el que la mujer debe hallarse

Después de salir de su cobijo por la acción de la muchacha, Fernando se adentra en “los bulliciosos caminos del mundo”,⁵⁵ exponiendo su alma indefensa a los avatares de la vida real que, finalmente, le asestará un golpe mortal, arrancando de cuajo las ilusiones forjadas al calor de una renacida pasión, y abocándolo a un encierro definitivo. Tras el desengaño amoroso, decide quitarse la vida porque su vulgar existencia supone una tortura que no merece la pena prolongar por más tiempo. Ha tomado esta decisión de forma irreversible, y plasma su propósito de suicidio en una carta de despedida, pero antes de que pueda consumir el acto, Elías Morell —que de algún modo representa su inconsciente—⁵⁶ se anticipa a Fernando y pone fin a su vida (la película sustituye el suicidio por una muerte natural) antes de que éste haga lo propio. Con su desaparición parecen cesar también las obsesiones que atormentaban a Fernando, que decide continuar con su vida tranquila y apacible, en compañía de su mujer. Pero lejos de asentarse en los complacientes valores de los regeneradores finales de tantos melodramas de la época, *La casa de la lluvia* nos convoca a un trayecto por el interior de la falta, de la herida, del sujeto. Fernando no se arrepiente ni espera ya otro consuelo que el fundirse con la tierra húmeda que lo cobija; sabe, en su lucidez última —sin bálsamos religiosos que lo amparen—, que *las leyes del cielo son las leyes del deseo*. Pocas veces, así, pudo el espectador hispano de principios de los años cuarenta enfrentarse a una película que, presentada —y premiada— como fiel adaptación de un

previamente atada a otro hombre por algún tipo de lazo; “sexualmente sospechosa, cuya pureza y fidelidad puedan ponerse en duda”; carácter obsesivo del enamoramiento y, no menos relevante, la convicción de ser necesario a la amada, de salvarla, fantásticamente, “de las aguas”— (Sigmund Freud, “Aportaciones a la psicología de la vida erótica”, en *Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de la neurosis*, Madrid, Alianza, 1967), constituye el auténtico núcleo de interés del filme, mientras ese turbio ambiente de magia y hipnotismo, fundamental para su desarrollo narrativo y para la obtención de una cierta entonación climática —que Román pretendía no demasiado alejada del *goticismo* de, por ejemplo, *Cumbres borrascosas* (*Wuthering Heights*, William Wyler, 1939)— no sería más que el *Mac Guffin*, el generador de las peripecias de la trama.

⁵⁵Wenceslao Fernández Flórez, *La casa de la lluvia*, pág. 497.

⁵⁶Si prestamos atención al comportamiento de Elías Morell literario podemos observar ciertos rasgos que buscan evocar la imagen de un fantasma o, al menos, de un espectro que deambula por una dimensión intermedia entre la vida y la muerte; aparece de repente, sin que el resto de los personajes se percaten de su presencia, como si lo que se desplazase no fuese un cuerpo físico. Morell podría, así, ser interpretado como la personificación de las obsesiones y los anhelos que anidan en el inconsciente de Fernando. Esta interpretación permite explicar el sentimiento de indulgencia que el protagonista siente hacia Morell a pesar de sus deshonestos actos de hipnosis. Esta identificación —plenamente asumida por el cineasta— se condensa en el filme mediante el recurso a un expresivo encadenado. Cuando Fernando entra sin permiso en la habitación de Lina, coge una foto suya y la guarda en el bolsillo interior de su chaqueta, dicho movimiento se encadena con la imagen de Morell —con el mismo tamaño de plano y la misma posición del personaje—, realizando un ademán análogo al de Fernando, esto es, introduce su mano también en el bolsillo interior de su americana para sacar su reloj y mirar la hora. De este modo, el encadenado fusiona a los dos personajes en uno.

texto literario *prestigioso*, subvierta con tamaña contundencia fílmica los valores oficialmente imperantes.

Y si —como comenzara a ocurrir en *Huella de luz*, inaugurando como veíamos una forma de subjetividad no óptica históricamente fechada— resulta significativo que el profundo subjetivismo de la novela no se traduzca en el filme de Román, como podría esperarse y salvo la (decisiva) excepción analizada, en destacado protagonismo del plano subjetivo, lo mismo habrá de suceder en el otro melodrama de la década basado en una novela de nuestro autor: *Ha entrado un ladrón*, dirigido en 1949 por Ricardo Gascón para Titán Films-Producciones Bofarull.

Haciendo gala una vez más de esa “intertextualidad autófaga” —de nuevo en palabras de Mainer— que caracteriza la narrativa de Fernández Flórez, tanto la triste peripecia narrada como el propio protagonista, Jacinto Remesal, guardan muy estrechos parentescos con los de otros relatos del autor y, en especial, con el periplo de ese *tipo* débil, tierno y desgraciado encarnado por Antonio Casal. Como en *Huella de luz*, es el amor por una mujer, inalcanzable objeto de deseo, la línea narrativa principal, pero ahora el director, Ricardo Gascón, apuntará sin reparos —y con alta dosis de inspiración—, al fondo de la veta melodramática del trayecto de Remesal (interpretado por Roberto Font), manteniendo incluso su postrera y patética muerte y erigiendo así uno de los más duros y rotundos melodramas del periodo.⁵⁷ Contraplacado negativo del Octavio Saldaña fílmico, llegado desde su idílica Galicia natal a un oscuro y lúgubre

⁵⁷Y el material era apropiado. El protagonista de *Ha entrado un ladrón*, Jacinto Remesal, es, de hecho, el más triste, afligido y deprimido de todos los personajes cinematográficos surgidos de la pluma de Fernández Flórez. A pesar de que en el proceso de adaptación cinematográfica el propio Gascón y Manuel Bengoa aplicaron suaves pinceladas sobre la superficie del relato en busca de un tono menos luctuoso, éste no entraña un giro radical respecto de su original literario. El humor juega el papel de condimento que hace más asimilable la cruda realidad que se describe en la obra de Fernández Flórez, pero aquél afecta a los aspectos más periféricos de la historia, mientras que la trama central permanece fiel al original. En los primeros compases de la película, la *voice-over* expresa, en una simple frase, el tipo de vida que lleva en Madrid el personaje al mencionar una existencia “triste” y “melancólica” (dicha afirmación sintetiza los pasajes reflexivos que merodean la mente del personaje en el primer capítulo de la novela, en los cuales se pone de manifiesto la añoranza que siente por su tierra natal, así como la penurias económicas y vitales que padece en la capital). Se produce entonces el encuentro con Natalia (Margaret Genske). De nuevo la *voice-over* esclarece con su testimonio la conmoción sufrida por Remesal al conocer a la que será su amada: “Por una vez en su vida, Remesal se había encontrado con una mujer hermosa. Su existencia, hasta hoy vulgar y monótona, ya tenía razón de ser”. Tenemos pues cuatro adjetivos que califican la vida del protagonista antes de conocer a Natalia: triste, melancólica, vulgar y monótona. Y como es habitual en el mundo ficcional de Fernández Flórez, es una mujer quien simboliza la (fugaz) luz capaz de resplandecer una vida oscura.

Madrid de 1926⁵⁸ donde la soledad, el paro, el frío y la miseria golpean sin piedad, Remesal *verá* en la bella y sofisticada vecina Natalia un motivo para soportar su triste y monótona vida de contable en un teatro.

Aunque el relato literario comenzaba con el protagonista trabajando en el madrileño teatro Reina Madre —si bien se nos informa enseguida de que ha llegado hasta la capital proveniente de una pequeña aldea de A Coruña llamada San Fiz—, la película pone en escena en su arranque la marcha del pueblo. En ambos casos se expone la metafórica salida del *útero materno*, la partida (parto) hacia un exterior donde se encuentran las inclemencias del mundo real y — pese a las transformaciones introducidas en el guión— el filme permite vislumbrar que el inicio de la nueva vida en la capital se presenta sin entusiasmo, como si el personaje fuese consciente de su espíritu vulgar y de que la gran ciudad no es su hábitat natural.⁵⁹

La presencia de esa metáfora uterina nos permite aproximarnos de nuevo a la simbología del espacio en Fernández Flórez, a la vez que —y sobre todo— a las soluciones dadas por los cineastas a los retos de puesta en escena que suponía. En los relatos del escritor el hogar materno se caracteriza no sólo por sus peculiaridades físicas o geográficas, sino también por las connotaciones psicológicas que definen a sus pusilánimes personajes. De esta correlación entre espacio y psicología del personaje surgen los espacios semiotizados que colman su obra, estableciéndose una plena identificación entre la descripción del *topos* y la conciencia del individuo. El espacio se convierte en un elemento caracterizador del personaje, puesto que en aquel subyace un retrato íntimo del individuo que “presta” su subjetivismo al narrador para enmarcar la

⁵⁸No es de extrañar, dada la crudeza del filme, que se quisieran evitar problemas situando la acción, muy significativamente, en 1926.

⁵⁹El paso del campo a la ciudad se ofrece en el relato literario como un proceso doloroso ya desde el principio: “Se hizo un traje oscuro, compró un baúl forrado de hojalata y se dispuso, sin grandes entusiasmos, a ingresar en el bullicio de la corte” (Wenceslao Fernández Flórez. *Ha entrado un ladrón. Obras completas. Tomo I*, Madrid, Aguilar, 1958, pág. 328). No olvidemos que, en la novela, Remesal llega a Madrid en contra de su voluntad, expulsado de su tierra natal por un conflicto entre caciques, es decir, por una circunstancia política, lo que, de alguna forma, lo convierte en un exiliado. “La obstinada visión de estos sitios le entristecía, y en el fondo de su carácter recogido y velado por la timidez, había nacido como un punto de irritación contra la banalidad de su existencia y contra la gran ciudad, en la que se consideraba un desterrado” (Wenceslao Fernández Flórez, *op. cit.*, pág. 328). Por esta razón, sufre la melancolía desde el mismo momento que pone pie en Madrid, porque padece la angustia del exilio, de una mutilación anímica que el narrador vuelve a sugerir con otro comentario elocuente: “Ocupó un asiento el repatriado en un vagón de tercera...” (Fernández Flórez, *op. cit.*, pág. 440). El filme, en un intento de suavizar el tono de la novela y evitar problemas con la censura, elimina toda referencia al caciquismo como causa de su partida a Madrid, y una *voice-over* informa de que Remesal sintió “el deseo incontenible de conquistar el mundo. Entonces la aldea se le hizo pequeña y decidió partir”.

realidad circundante. Gracias a este recurso, las inquietudes que merodean la mente del personaje llegan al lector no por una información que procede directamente de sus pensamientos, al menos no exclusivamente, sino a través del espacio externo que baña la escena con el mismo tono anímico que pesa sobre el protagonista.

Siendo así —y esa es la solución ideada por Gascón a partir del útil y sutil precedente de Rafael Gil— ese efecto de fusión se construye eficazmente en el filme con planos objetivos que muestran al personaje mientras se desenvuelve por el espacio. De este modo, el espectador puede contemplar al protagonista en contacto con su entorno, y extraer conclusiones derivadas de esa interrelación que afecta al significado de la secuencia. Por ejemplo, después de sufrir la humillación de no poder pagar el chocolate a Natalia y a su amiga en su primera cita dado su miserable sueldo, Remesal regresa a su casa abatido y avergonzado por lo sucedido. Un contrapicado recoge a un individuo abrumado por un espacio que parece venirle encima, con un plano que remarca las líneas diagonales y lúgubre iluminación. El protagonista se echa las manos a la cabeza como si algo carcomiese su conciencia. Las diagonales de este plano parecen anticipar la inmediata secuencia de la angustiada pesadilla, poblada de signos de vergüenza y frustración y construida por medio de encuadres oblicuos que proporcionan una sensación de perturbación y desasosiego.

Pero auténticamente decisivo en este sentido es considerar cómo la desigual relación que surge entre Natalia y el pobre “Chinto” (acentuada no solo por la “animalización” que supone su mote en boca de la mujer, sino sobre todo por la llamativa diferencia de estatura) es eficazmente puesta en forma por Gascón negándonos una y otra vez la imagen femenina desde el punto de vista de Remesal, aunque este no cese de mirarla: cegadora para su mirada —literalmente se abalanza sobre sus ojos, por medio de un rápido movimiento de cámara, en el último plano de la secuencia en la que ella *lo acepta*—, se le ofrece empero al espectador de forma objetiva, interpretando el papel de enamorada, pero sin obligárenos a participar del irresistible resplandor que posee para la mirada del personaje y que habrá de situarlo en el camino sin retorno de la obsesión, el delirio y la muerte.

De hecho, al visualizar finalmente el delirio de la amada perdida en la secuencia del solanesco baile de carnaval, el filme parece adscribirse, de algún modo, al más

radical Modo de estilización filmico de la posguerra, aquel, obsesivo y delirante, centrado en las heridas psíquicas del deseo masculino vinculadas con el conflicto edípico y el complejo de castración descritos por Sigmund Freud y reformulados por Jacques Lacan, inextricablemente unidos aquí a las trágicas consecuencias psíquicas del trauma bélico. En algún momento de su desarrollo las películas del Modelo presentan siempre, como la que nos ocupa, la formalización filmica de una mirada masculina que delira su objeto de amor perdido, y en casi ninguna de ellas se recurrirá de forma cuantitativamente relevante a la subjetividad óptica.

En fin, el absoluto vacío que acaba por llevar a la muerte al personaje, transformado en payaso, [F12] parece extenderse a (o desprenderse de) una ciudad miserable y triste en la que solo las máscaras parecen tener capacidad para la risa, mientras la mujer, que acaba de sacar el cadáver de su casa, como fardo sobrante, entona un ya tardío padrenuestro. En definitiva —y como tantos otros protagonistas masculinos del cine español de la época— el hombre recorre en el filme el trayecto de la locura y de la muerte, en una de las más logradas formulaciones textuales de la imborrable herida bélica, capaz de unir —en su extrema diversidad— las mejores películas de la década, pero presente sobre todo (aunque no sólo) en filmes realizados hacia el final del periodo por los cineastas más conscientes de su trabajo. Una herida que toma cuerpo en un similar nudo semántico y formal que, presentando su expresión más nítida y perfilada en la excepcional y *Vida en sombras* (Lorenzo Llobet-Gràcia, 1948, en la que la mujer muere por una furtiva bala bélica, que penetra por la ventana del domicilio barcelonés del protagonista y su esposa), atraviesa, como dolorosa cicatriz, la carne diegética de todas ellas, cualquiera que sea su adscripción genérica: *La casa de la lluvia*, desde luego, pero también, *Barrio* (Ladislao Vajda, 1947), *La sirena negra* (Carlos Serrano de Osma, 1947), *Cuatro mujeres* (Antonio del Amo, 1947), *La calle sin sol* (Rafael Gil, 1948, con guión de Miguel Mihura), *Siempre vuelven de madrugada* (Jerónimo Mihura, 1948, también escrita por su hermano) o *Un hombre va por el camino* (Manuel Mur Oti, 1949). La pérdida irremediable del objeto amoroso (encarnado en la diégesis por una mujer, *asesinada, prohibida, desaparecida...o traidora*) y la soledad y la melancolía (e incluso la locura) resultantes pueden leerse como metáforas de un país desolado, angustiado, poblado de agobiantes y sombríos recuerdos, soportando un complejo de culpa que brota incontrolable. Tristezas, destrucciones y soledades históricas, entonces, convertidas en lúcidas *heridas del deseo*.

6.

Perdiendo fuerza y protagonismo con la lejanía de la guerra y las transformaciones sociales consiguientes, los años cincuenta verán disminuir el número de adaptaciones de Fernández Flórez a la pantalla. Pero junto a títulos menores (*El sistema Pelegrín* (Ignacio F. Iquino, 1952) y a otros lamentablemente desaparecidos (*Rapto en la ciudad*, Rafael J. Salvia, 1955), Rafael Gil logrará todavía mantener la fertilidad de su peculiar modelo de cine social basado en el dúo Fernández Flórez-Antonio Casal con la muy notable y oscura *Camarote de lujo* (1957, con diálogos de escritor), rodada en A Coruña y centrada en el mundo de la emigración. Son los años de la salida del puerto herculino de los trasatlánticos cargados de emigrantes con destino al continente americano. Describiendo con crudeza y escasa inclinación al sentimentalismo las angustias vitales de los emigrantes que huyen del hambre y las actividades de unos consignatarios de buques que se aprovechan de sus desdichas, el director demuestra que sus hallazgos posbélicos podían seguir siendo eficaces a poco que se actualizasen. De hecho, se trata de un filme de constantes temáticas muy similares a las de *Huella de luz*. Su protagonista, Aurelio Romay, es otro personaje de condición humilde que se traslada desde su pequeña aldea hacia A Coruña para trabajar en una agencia que organiza los viajes de los emigrantes hacia América. Cierta día, su jefe planea embolsarse una buena suma de dinero robándole los papeles de embarque a un pobre hombre y entregándoselos a un individuo que, por problemas con la justicia, debe abandonar el país cuanto antes. Romay es incapaz de mostrarse indiferente ante tamaña injusticia y decide devolverle los papeles a su legítimo dueño, quien logra huir a América. Al enterarse, su jefe monta en cólera y lo despide del trabajo, dejándole al borde de la indigencia. Finalmente, todo se solucionará cuando Cadaval, la persona a la que ha ayudado a embarcarse a América, herede una fortuna y devuelva el favor a Aurelio nombrándole asesor de sus negocios. Antes, en una de sus visitas al barco por cuestiones de trabajo, el protagonista contemplará fascinado el oropel que rodea los camarotes de primera donde viajan los ricos y una noche sueña con poder viajar algún día en uno de esas estancias lujosas. En definitiva, el camarote de lujo no es más que una habitación como la del hotel Montoso de *Huella de luz*, y la ilusión de Aurelio Romay es poder alcanzar el estatus social y económico que le permita disfrutar de un viaje en medio de tanta opulencia. Al fin, ese sueño que parecía tan lejano acaba por cumplirse gracias a una intervención externa en recompensa de un acto de bondad del personaje aupándolo hasta un estatus privilegiado.

Pero la gran película de los años cincuenta a partir de una obra de Fernández Flórez es, sin duda, la nueva versión de *El malvado Carabel* (1955) dirigida por un Fernando Fernán-Gómez en pleno desarrollo creativo, modulando con prudencia y respeto el que será más tarde, a partir de la candente fusión del narrador omnisciente fernandezflorezco y del propio protagonista, el personaje-director-narrador de sus grandes títulos de la década: *La vida por delante* (1958) y *La vida alrededor* (1959). En el singular proceso por medio del cual el cine popular español —poblado de personajes de raíces sainetescas y fernandezflorezcas— afronta en esta década un proceso de crispación y distanciamiento de la mirada, un camino hacia una intransferible y reflexiva modernidad ibérica, grotesca y esperpéntica, del todo ajena a aquella otra de los “nuevos cines europeos” (precisamente introducida en España con apoyo ministerial para frenar la violencia crítica de este “otro” nuevo cine), *El malvado Carabel* constituye un paso intermedio insoslayable para una cabal comprensión del mismo.

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

Modelo secuencial del filme en su estructura cómica aislada y autárquica, nos servirá de ejemplo para nuestros propósitos la estúpida carrera dominical campo a través en la que son obligados a participar todos los empleados para disfrute de sus jefes, que recorren una y otra vez el trayecto competitivo en su lujoso vehículo para comprobar quienes mantienen hasta el final el “espíritu deportivo”, ya que constituye además el inicio de una sutil construcción del punto de vista, por medio de un uso singular, económico, cómico y abrupto de la cámara subjetiva, que continuará a lo largo del texto, de manera cada vez más incómoda para el espectador, toda vez que éste se verá obligado a compartir (como humillador y humillado) puntos de vista antagónicos. En su

primera aparición, dicha cámara subjetiva —de forma irrealista, resquebrajando el relato, aun sin llegar a romperlo— se hará cargo del punto de vista de Cardoso, temeroso pero obligado a dar el pistoletazo de salida de la carrera, constituyendo la resolución fílmica orquestada por Fernán-Gómez para dar verdadero cuerpo textual a lo que no eran sino unas líneas de la novela sin novedad formal alguna. El plano reproduce su punto de vista intentando infructuosamente disparar, de tal forma que el brazo y la pistola que surgen en primer plano por la parte inferior del encuadre parecen corresponder exactamente al “brazo de la cámara”. [F13] *Nuestra mirada*, la de Cardoso, amenaza a los empleados explotados, a la vez que el público se haya, en cierto sentido, indefectible y lógicamente, identificado con éstos (entre los que se encuentra el propio Carabel). Discurso eminente visual, formalmente complejo pero no exento al tiempo de brusca tosquedad, da forma a las *consecuencias*, imposibles de verbalizar, de la aceptación y la participación de los obreros en la humillante fiesta cuyo único fin es el regocijo del amo, que utiliza a los empleados como piezas de un juego tan aparentemente inocente y ridículo como éticamente perverso. Por medio de tal resolución formal, el espectador se ve obligado por vez primera en el filme —pero el proceso se hará más y más complejo— a situarse en la doble posición de la víctima que, con el arma en la mano, contribuye sin pensarlo a la explotación y el escarnio de su igualmente maltratado congénere. *Gag* de insospechada trascendencia discursiva, a la vez exquisito y rudo, brillante y burdo, la jocosa participación en la “broma” es comprensiva y hasta burlonamente tratada a un cierto nivel de sentido, pero no a otro, que coagula el primero por medio de la incomodidad visual y la angustia ética.

Los problemas con la censura de *Los que no fuimos a la guerra* —debut en 1961 de un Julio Diamante en una línea crispada y popular muy mal vista por los gestores cinematográficos de la época, sobre la que nos hablará más adelante Fernando Redondo— y el inmediato ingreso del joven cineasta en las coordenadas productivas y formales del Nuevo Cine Español nos señalan el fin de un ciclo, recordándonos, al tiempo, la vitalidad que Fernández Flórez parecía mantener como base nutricia para un tipo de cine rápidamente asfixiado por el régimen.

Aunque pese a todo Fernández Flórez habrá de retornar de cuando en vez a las pantallas españolas, incluso como fuente para el fallido pero relevante intento de poner

en pie un cine nacional gallego (*Fendetestas*, Antonio Simón, 1975), para alcanzar algún aislado pero merecido éxito (la eficaz adaptación de *El bosque animado* dirigida por José Luis Cuerda en 1987 y portentosamente protagonizada por Alfredo Landa) o como punto de partida para la industria gallega de animación (de nuevo *El bosque animado*, Ángel de la Cruz y Manuel Gómez, 2001) su decisivo, en verdad trascendental peso en la configuración de los más relevantes hilos formales de nuestro cine del pasado siglo formaba ya parte de la historia.