

MANICOMIO ESPAÑOL:
EL EXCÉNTRICO DEBUT TRAS LAS CÁMARAS DE FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ ADAPTANDO A GÓMEZ DE LA SERNA, POE, KUPRIN Y ANDREIEV (*MANICOMIO*, 1953)

SPANISH ASYLUM
FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ'S ECCENTRIC DEBUT AS A FILM DIRECTOR ADAPTING GÓMEZ DE LA SERNA, POE, KUPRIN AND ANDREIEV (*MANICOMIO*, 1953)

José Luis Castro de Paz

Universidad de Santiago de Compostela

ABSTRACT

In 1953, Fernando Fernán-Gómez, whose birth's first centenary is held in 2021, made his debut as a film director with a movie called *Manicomio* (Madhouse). At the time, not only was he in full intellectual maturity process but also he was one of the most acclaimed actors in the Spanish scene. This film, as cheap as eccentric, was based on four stories upon Edgar Allan Poe, Aleksandr Ivanovich Kuprin, Leonidas Andreiev and Ramón Gómez de la Serna, who contributed to this film with one of his masterwork, *La mona de imitación* (*The Imitation Ape*) that also became his first film adaptation. Throughout this movie, Fernán-Gómez drew a metaphorical picture as dark as dull of a deranged image of that Francoist model of Spain which was being ruled by madmen, while intellectuals - like an unforgettable 1989 Nobel Price Award Winner Camilo José Cela - were kicking around like crazy donkeys when are locked up within the walls of a madhouse. Someone may appreciate in the text, in a reduced germinating way, *Sainete* (Spanish comedy of manners) and some other deforming features - such as the protagonist (Fernán-Gómez himself) talking to the spectators; the battered manners of the Ramonian episode that is performed by both renowned actors Antonio Vico



and Elvira Quintillá— that will be the true and real basis for the author’s forthcoming style in his next movies *El mundo sigue* (*The World Follows Its Course*, 1963) or *El extraño viaje* (*The Strange Journey*, 1964).

Key Words: Spanish Cinema, Literary Adaptation, Fernando Fernán-Gómez, Ramón Gómez de la Serna, the Fifties, Deformation, Farce, Madness, Madhouse.

RESUMEN

En 1953, en plena madurez intelectual y cuando ya es uno de los más famosos actores de España, Fernando Fernán-Gómez —de quien se celebra en 2021 el centenario de su nacimiento— debuta como director cinematográfico con *Manicomio*, un filme tan modesto como excéntrico que reúne cuatro historias de Edgar Allan Poe, Aleksandr Ivanovich Kuprin, Leonidas Andreiev y Ramón Gómez de la Serna en su primera adaptación cinematográfica («La mona de imitación»). En la película, Fernán-Gómez traza un tan oscuro como deslavazado dibujo metafórico de una España desquiciada en la que gobiernan los locos, mientras los intelectuales —como un inolvidable Camilo José Cela— cocean cual burros encerrados en un delirante manicomio. Pueden intuirse ya en el texto, más o menos embrionariamente, rasgos sainetescos y deformantes —el protagonista (el propio Fernán-Gómez) hablándole a los espectadores; el maltrechotono costumbrista del episodio ramoniano protagonizado por Antonio Vico y Elvira Quintillá— que constituirán las bases del futuro estilo del autor de *El mundo sigue* (1963) o *El extraño viaje* (1964).

Palabras clave: Cine español, adaptación literaria, Fernando Fernán-Gómez, Gómez de la Serna, años cincuenta, deformación, sainete, locura, manicomio.

Fecha de recepción: 14 de noviembre de 2020.

Fecha de aceptación: 10 de diciembre de 2020.

Cómo citar: Castro de Paz, José Luis (2020): «*Manicomio español*: El excéntrico debut tras las cámaras de Fernando Fernán Gómez adaptando a Gómez de la Serna, Poe, Kuprin y Andreiev (*Manicomio*, 1953)», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Monográfico 4: 79-96.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2020.m4.005>

Me interesaba mucho el fondo literario en *Manicomio* y de ahí viene la elección de Gómez de la Serna. Es bastante lógico que yo no haya reincidido tras el primer intento, pero (...) pienso que todavía puede ser válido, sobre todo después de la vuelta que, al cabo de muchos años, se aprecia en muchas cinematografías hacia el surrealismo. Desgraciadamente, resulta muy significativo el que nadie lo haya utilizado, porque Ramón es una de las figuras más claras y más importantes que ha dado la literatura surrealista española. (Fernando Fernán-Gómez) (Castro, 1974: 148-149).

INTRODUCCIÓN

Apenas es conocido que la filmografía como director de Fernando Fernán-Gómez —de quien se celebra en 2021 el centenario de su nacimiento en Lima (Perú), durante una gira actoral de sus padres— bien podría haberse iniciado con un finalmente frustrado proyecto que, titulado *Buscando Estrellas*, iba a rodarse en 1952. En él, el actor, jovial protagonista de *Botón de ancla* (Ramón Torrado, 1946), pero también obsesionado y taciturno «héroe» de *La sirena negra* (excelso título rodado por Carlos Serrano de Osma en 1948 a partir de la novela de Emilia Pardo Bazán), paseaba por el Retiro para encontrarse con algunos compañeros de profesión como Antonio Casal, Carlos Muñoz, Manolo Morán o Ana Mariscal, con los que charlaba distendido sobre esa posbélica vida madrileña que tan crudamente retratará ese mismo año su admirado Juan Antonio de Zunzunegui en la novela *Esa oscura desbandada*¹. Y es que el actor Fernán-Gómez, mientras tejía, a poco que la ocasión se lo permitiese y apoyado en su profundo conocimiento de la tradición teatral del siglo XX español (del sainete al melodrama, del teatro clásico a las fantasías escénicas de Enrique Rambal), su personaje de proletario madrileñista de estirpe estilizadamente arnichésca en películas tan destacadas como *El último caballo* (Edgar Neville, 1950) o *Esa pareja feliz* (Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, 1951), había decidido ya ponerse tras la cámara, sin desdeñar por ello en absoluto el *plus* identificativo que su presencia en pantalla podía ya a esas alturas suponer para el público.

¹Fernán-Gómez iba a dirigir ese cortometraje más o menos documental y reflexivo, escrito por Leopoldo Dietl Pérez, para la productora Sagitario Films, aunque el proyecto se truncaría finalmente, sin que conozcamos bien las causas («Buscando estrellas». Archivo General de la Administración. Alcalá de Henares. Sección Cultura. Exp. 36-04730).

Es su propia maduración intelectual, motivada tanto por su trayectoria vital y profesional como por su incesante actividad lectora, la que le encamina poco a poco hacia la escritura y la realización cinematográficas. Su decisiva llegada, de la mano del codornicesco Francisco Loredó, a la tertulia del «Café Gijón» —donde casi «viviría» durante muchísimos años— le pone en contacto diario (y nocturno) con escritores, filósofos y artistas y desarrolla y centra asimismo su ya infantil vocación literaria. Escribe entonces, en ocasiones junto a José Luis Herencia, más de una decena de «comedietas breves» para Radio Nacional o Radio Madrid, y textos humorísticos, muy influidos por Jardiel Poncela, Fernández Flórez y el humor del semanario *La codorniz*, en una revista de moda llamada *Vestuario*. En 1948 publica su obra breve «Pareja para la eternidad» en la revista *Acanto*, emitida más tarde como teatro radiofónico por Radio Nacional. Por otro lado, y dado que tras el éxito *Balarrasa* (José Antonio Nieves Conde, 1950) creía haber tocado techo, llegado a lo más alto como actor, le seducía la idea de pasarse al otro lado de la cámara, algo que, además del interés creciente por la realización cinematográfica nacido al contacto con el grupo barcelonés de Serrano de Osma, iba a permitirle por fin, siendo él «primer actor» —es decir, protagonista de sus propias películas, como sucedería en buena parte de su filmografía—, no tener que sujetarse a las directrices de otro, recuperando así la tradición teatral del «primer actor-director» que conocía desde pequeño y que había ejercido como aficionado en veladas privadas o en sesiones *amateurs*².

Simultáneamente —y a partir de contactos progresivamente afianzados en el «Café Gijón»— dirige junto a su amigo Francisco Tomás Comes, aproximadamente entre 1949 y 1951, el Teatro de Ensayo del Instituto de Cultura Italiana que, liberado de la censura por su particular estatus territorial, le permite entonces poner en pie representaciones de obras de Maquiavelo, Pirandello, Diego Fabri, Ugo Betti o —excepcionalmente en la inmediata posguerra española— Valle-Inclán («El yermo de las almas»). Es también en dicho Instituto donde organiza, en 1951 —y antes pues de la más conocida Semana de cine puesta en pie por la Embajada de Italia dos años después—, las Jornadas de Cine Italiano en las que, por primera vez en España aunque para un público muy reducido entre el que se encontraban

²«Yo tenía eso asimilado y me parecía completamente natural. (...) Quería hacer en cine lo mismo que hacía en teatro (...). Dirigía a los actores y, digamos, me autodirigía. Tenía el empeño de hacer lo mismo en el cine. No es que tuviera una vocación de director cinematográfico, sino que no quería perder la parte de director que tenía, en particular sobre mí, al pasar del cine al teatro» (VV. AA., 1997: 42).

Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga³, pueden verse, entre otros, títulos como *Roma, città aperta* (Roberto Rossellini, 1945), *Luce del varietà* (Federico Fellini y Alberto Lattuada, 1951) o fragmentos de *Paisá* (R. Rossellini, 1946). Fernán-Gómez queda sinceramente impactado por el neorrealismo («en aquello sí veía el modo de retratar la vida de una manera válida para el cine») (Brasó, 2002: 58), aunque dicho impacto, que habría de convertirse más en una voluntad de cotidianeidad y realismo para su cine que en una auténtica influencia ideológica o estilística, acabaría integrándose en un universo sainetesco y humorístico que —a partir sobre todo de Carlos Arniches y Wenceslao Fernández Flórez— consideraba personalmente la estela de Edgar Neville —quien, como demuestra su relevante y ya citado sainete fílmico *El último caballo*, conocía ya el movimiento italiano— la base más sólida para un *neorrealismo* singular y propio.

EL PROYECTO

Es también hacia 1952 —con Francisco Tomás Comes y a fin de presentarlo al concurso anual del Sindicato Nacional del Espectáculo— cuando decide elaborar un guion titulado «Manicomio» que, partiendo de cuatro relatos centrados en el tema del estrecho filo entre la locura y la cordura escritos por autores tan prestigiosos como Edgar Allan Poe («El sistema del doctor Alquitrán y el profesor Pluma»), Aleksandr Ivanovich Kuprin («Una equivocación»), Leonidas Andreiev («El médico loco») y Ramón Gómez de la Serna en su primera adaptación cinematográfica («La mona de imitación»)⁴ —y en el que el primer cuento sirve de matriz para englobar a los otros tres, que aparecen como pequeños relatos insertados en aquél a modo de piezas semi-independientes—, pudiese obtener apoyo suficiente para, de una manera u otra, poner en pie su primera película. Por las mismas fechas, Fernán-Gómez colabora con su buen amigo Luis María Delgado en la adaptación de un guion original de José López Rubio que, titulado «Aeropuerto», iba a suponer el debut de Delgado —tras una

³La profundización en el interés por la estética cinematográfica inicialmente despertado por su contacto con el grupo de Serrano de Osma le lleva a participar en la fundación de una «Asociación Española de Filmología» de la que son socios Bardem y Berlanga, que muy próximos a él desde el ofrecimiento para que participara en *Esa pareja feliz* (1951), colaboran incluso como figurantes en algunas de las obras teatrales montadas en el Instituto Italiano.

⁴Publicado originalmente en *La esfera* (VIII, 412, 26-XI1921, s.p), luego incluido en *El alba y Otras cosas* (Gómez de la Serna, 1923: 189-194).

larga trayectoria como *script*, ayudante de dirección o empleado de los laboratorios Madrid Film— como director. Pero tras suspenderse el rodaje a última hora, cuando actores y decorados estaban ya dispuestos para su inicio, las circunstancias parecieron propiciar, como así sucedería finalmente, la unión de los dos novatos para dirigir en común *Manicomio*:

[...] a mí me pagaron el contrato generosamente —recordaba en su día Luis María Delgado— y me dejaron los decorados que estaban contruidos en los estudios Roptence. Decidimos dirigirlo juntos, y siempre he creído —y lo digo ahora, que Fernando está presente— que más que nada lo hizo para ayudarme. Él tenía el dinero; y yo, la amistad con Enrique Blanco, del laboratorio, y la Amistad con Jiménez Díaz, que nos dejó su casa en la calle de Don Ramón de la Cruz. Yo pagué a Antonio Vico, a Susana Canales, a Julio Peña y no sé a quién más, y de todo lo demás se encargó Fernando. Así empezamos (Gómez de la Serna, 1923: 47).

Fernán-Gómez, por su parte, aseguró siempre que su interés principal era aprender el oficio mediante la práctica, toda vez que él, por su carrera interpretativa, no podía plantearse acudir al todavía muy recientemente creado IIEC —en cuyo origen, por cierto, él mismo había estado presente por su proximidad al grupo «telúrico»— y que, mientras observaba y aprendía de la dirección técnica de Delgado se encargaba sobre todo de la dirección de los actores y de su disposición en el encuadre. A través de su amigo Cayetano Torregrosa y de Helenia Films, financiada por el actor y debutante realizador con sus propios ahorros la pequeña aportación económica previa que hacía falta (además de la participación de parte de los técnicos y actores en régimen de cooperativa)⁵, Fernán-Gómez y Delgado ruedan finalmente la película. Sabemos, eso sí, que es inicialmente la productora Augustus Films (propiedad de Augusto Boué Alarcón) la que solicita el permiso de rodaje el 27 de octubre de 1952 y que la transferencia del mismo a Helenia Films sólo tiene lugar el 17 de diciembre tras el pago de una multa de cinco mil pesetas por parte de la primera compañía, motivada por «haber iniciado el rodaje de *Manicomio* (el 4 de octubre) sin la aprobación del oportuno cartón». ⁶ Terminado el rodaje el 19 de enero de 1953, problemas técnicos obligarán a la repetición total de música y mezclas en los Estudios Chamartín.

⁵Sistema de financiación nada extraño en la España todavía en buena medida autárquica de 1952 y que seguirá usándose todavía durante bastante tiempo. Como el director explicó en sus memorias, *Manicomio* fue una película muy barata pese a contar con algunos de los más destacados intérpretes del cine español de la época, como Julio Peña, María Asquerino, Susana Canales, Elvirá Quintillá, Antonio Vico o José María Lado: «como el cine español acababa de salir de una crisis y ya había entrado en otra, grandes figuras estaban dispuestas a trabajar en condiciones miserables» (Fernán-Gómez, Fernando, 1998: 409).

⁶«Manicomio» Expediente rodaje. A.G.A. Sección Cultura. Exp. 36-04733.

EL FILME

Sorprende, desde la secuencia inaugural del texto, su radical extrañeza en relación con las tendencias imperantes en el cine español de la época, su marcada y llamativa heterodoxia. Aunque Fernán-Gómez señalase en más de una ocasión que su voluntad era hacer un filme modesto, de sólido apoyo literario y que intentaba además sumarse a la moda de las películas de *sketchs* entonces en boga (Lubitsch, Duvivier), lo cierto es que —como bien señaló Carlos F. Heredero— *Manicomio* se desvela enseguida, con su evidente voluntad metafórica, «como un trabajo poco inocente, escasamente naif y considerablemente complejo, tanto en su estructura narrativa como en su propio y deliberado alejamiento de la representación naturalista» (Heredero, 1993: 17). Así, y tras mantener una inicial y extraña conversación con su novia Juanita por teléfono —que crea en el espectador, aun sin poseer datos que le permitan interpretarlo, cierta incomodidad por su tono excéntrico y alocado— Carlos (Fernando Fernán-Gómez) acude a visitarla al manicomio donde ejerce como psiquiatra. Durante el trayecto en automóvil (segunda secuencia) e inopinadamente, el personaje, mirando directamente a la cámara, interpelará al espectador («quiero ponerles en antecedentes de esta historia»), iniciando así un proceso de reflexividad e investigación formal (identificación/distanciamiento) que desdoblará, complejizándolo sobremanera, su simultáneo estatuto como protagonista (progresivamente cincelado en algunos de los títulos interpretados de la década anterior) y narrador de la historia que nos cuenta, y que habrá de alcanzar las más excelsas cotas en algunas de sus más grandes películas posteriores. Si el popular «personaje» (puesto en pie por) Fernán-Gómez nos habla, multiplicando su proximidad, a la vez «el espectador no puede identificarse con un personaje que subraya de manera tan estentórea su condición de hecho de ficción» (Llinás, 1985: 45)⁷. Por si ello fuera

⁷Aunque parece indudable el origen en buena parte teatral de uno de los recursos más significativos y densamente desarrollados de la escritura fílmica del director, fue el propio e intuitivo Fernán-Gómez quien aseguró su filiación puramente cinematográfica, citando tanto un filme alemán protagonizado por Heinz Rühmann («donde estaba muy utilizado el romper el relato para que el protagonista se dirigiera al espectador») como el último plano de *El hombre que perdió su alma* (William Dieterle, 1941), «una película que trata sobre el diablo, que el protagonista es Walter Huston (...), que mira a la cámara y dice algo así como *Y el próximo será usted*». Se trataba de algo, según él, totalmente diferente al aparte teatral que puso en *Manicomio* «porque quería que la película tuviese el aire de un monólogo contado. (...). [E]n el cine, mirando al objetivo, estás mirando a todos» (Angulo y Llinás, 1993: 215-216).

poco, y aun suponiéndolo cuerdo, «su mirada nerviosa y gesticulación compulsiva, de carácter interno y subterráneo» (Herederó, 1993: 17) permiten sospechar —sin reparar demasiado en ello todavía— inquietantes rasgos paranoicos en su personalidad. Desde aquí,

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

Esta sugerente modalidad de esquizofrenia narrativa a múltiples bandas se despliega sobre la pantalla de manera muy irregular, pero sin perder un ápice de coherencia (Herederó, 1993: 18).

Unificando los tres relatos «enmarcados» —que permiten además una plausible lectura metacinematográfica, pues se asemejan, aun deformados, a pequeñas piezas que bien pudieran situarse en el interior de diferentes registros genéricos del cine de esos años (sainete, comedia romántica, *thriller*)—, el ambiente y la acción en el hospital psiquiátrico, surgidos del citado cuento de Poe «El sistema del doctor Alquitrán y el profesor Pluma», permiten comprobar el talento del director artístico Eduardo Torre de la Fuente para trocar en manicomio unos decorados construidos inicialmente con el propósito de representar un aeropuerto. A partir de escasos elementos (una irregular ventana de formas redondeadas; algunos marcos inclinados y sin cuadros colgados de la pared; una escalera que forma una violenta diagonal sobre la pantalla —y proyecta una sombra no menos virulenta—; una gran mesa redonda y sus fantasmales sillas), de una suerte de minimalismo expresionista, se obtiene un singular efecto formal, una especie de «vaciado» creado por las formas geométricas que acentúa alguno de los más oscuros rasgos semánticos del filme. A tal efecto de extrañamiento contribuyen también ciertas transformaciones del texto original, tendentes a *adaptar* la decimonónica historia de Poe a la España de la autarquía. Simplificando algunos de los aspectos más románticos del relato del autor norteamericano, el guion consigue encajar a la perfección el relato de los enajenados y sus custodios en un tiempo más reciente y un contexto espacial radicalmente diferente. Muy interesante es, a este respecto, contrastar algunos aspectos concretos del cuento y de su adaptación, y la secuencia de la sobrina del director resulta, aquí, ejemplar. Así, en la obra de Poe se presenta de la siguiente manera:

En el piano, cantando un aria de Bellini, estaba sentada una mujer joven y muy bella, que, a mi llegada, interrumpió su canto y me recibió con una



graciosa cortesía. Hablaba en voz baja y había en todos sus modales algo de atormentado [...]

Restringí, pues, mis observaciones a temas generales o a los que creía que no podían desagradar a una loca, ni siquiera excitarla. Respondió a todo lo que le dije de una manera perfectamente sensata, y sus observaciones personales estaban robustecidas por el más sólido buen sentido. Pero un detenido estudio de la fisiología de la locura me había enseñado a no fiarme de semejantes pruebas de salud mental, y continué la entrevista, practicando la prudencia que había empleado al principio.

En este momento, un criado muy elegante trajo una bandeja cargada de frutas, de vinos y de refrescos, de los cuales me hicieron participar; al poco tiempo, la dama abandonó la sala. Después que hubo salido, dirigí a mi huésped una mirada interrogante.

—No —dijo—. ¡Oh, no! Es una persona de mi familia... mi sobrina... una mujer perfectamente correcta (Allan Poe, 1989: 40-41).

La película, por su parte, opta por que la mujer toque y cante el aria con un arpa y no con un piano, transformación relevante sobre todo cuando detiene en seco su interpretación al irrumpir el protagonista en la estancia. Ante la insistencia de éste para que no abandone su labor, ella regresa sobre el instrumento, realiza un par de acordes, da una nota final (es decir, acaba una interpretación que había interrumpido a pocos segundos de su final) y se levanta para saludar de nuevo y abandonar la sala. El malentendido es el mismo, pero la sobrina del director va a resultar desde esta primera aparición mucho más inquietante, su demencia se apunta de forma mucho más nítida⁸.

Y es en esta línea de añadidos y transformaciones del relato donde ocupa lugar singular la brevísima pero inolvidable intervención de Camilo José Cela. Su personaje, el señor Kock (que se cree un asno) se ajusta, sin alteraciones aparentes, al que ofrece Allan Poe⁹. Pero aquí, evidentemente, el «oculto» comentario es de naturaleza metalingüística, y mucho más relevante y perverso de lo que Fernán-Gómez quiere reconocer todavía muchos años después:

⁸Otros elementos varían su configuración para resultar mucho más efectivos cinematográficamente: por ejemplo, en el cuento un personaje estará todo el tiempo con la lengua entre sus dedos una vez que el director espete «*contengan la lengua!*», sin embargo, en la película todos los personajes realizarán el gesto durante unos instantes para luego continuar sus actividades.

⁹«Cuando le dijimos a Camilo si quería hacer el burro pegando coces, dio saltos de alegría. Le pareció una maravilla y se puso muy contento. (...) Camilo hacía el papel más brillante» (declaraciones del cineasta en Angulo y Llinás, 1993: 218). Lo que parece claro, en cualquier caso, es que la fugaz, estrafalaria y provocativa presencia de Cela cocinando —muy poco posterior a la prohibición en España de *La colmena*— no debió gustar en exceso a una censura que, por extensión (y desconocimiento) creyó, al menos en algún caso, que se hallaba ante un nuevo guion del escritor («película —indica el informe— realizada con la convicción de que reuniendo una serie de intérpretes de fama y con un guion de Cela podría resultar buena» [A.G.A. Alcalá de Henares. Sección Cultura. 36-3447]).

en aquella película aparecen varias personas de la tertulia del «Café Gijón», adonde yo iba a diario, y también Camilo. Hoy llama la atención la presencia de Camilo, pero también está Alfredo Marquerie, está un señor cuya efigie hoy no recuerda nadie, que es Julián Cortés Cabanillas, el cronista de *ABC* en Roma.

También está Altabella, el que ha sido profesor de historia del periodismo hasta hace muy poco y ahora está retirado. Se me ocurrió la *boutade*, porque no tiene ninguna explicación, de que siete u ocho intelectuales conocidos de la época fueran los que estaban encerrados en el manicomio (...) La idea era como si hoy se dice: «Bueno, que salgan Savater y Muñoz Molina y éste y aquél, todos en un manicomio» (Angulo y Llinás, 1993: 216-218).

Por lo demás, las tres historias narradas por dementes al loco narrador del filme (Carlos/Fernán-Gómez) concuerdan en el atroz retrato de una sociedad enferma y desquiciada, donde (en cada plano) reina la locura y los intelectuales deben vivir reclusos.

EL EPISODIO BASADO EN EL RELATO DE GÓMEZ DE LA SERNA

El matrimonio estaba en esa hora de asueto en que se come el periódico — generalmente, algo así como la paja en un pesebre— y el rumiante es silencioso, adusto, sordo. [...] Tenían esa agresión del uno por el otro que da la vida. (Gómez de la Serna, 1923: 189-194).

Sin duda destaca entre dichos relatos el protagonizado por unos excelentes Antonio Vico y Elvira Quintillá, auténtica *set piece* basada en el citado cuento de Ramón¹⁰, «auténtica anticipación a las más pregonadas y tardías del glorificado estilo del dramaturgo rumano que triunfaba en París, contemporáneamente a la realización del filme que nos ocupa, con *La cantante calva* (Théâtre des Noctambules, 1950) y *La lección* (Théâtre de Poche, 1951)» (Montiel, 2013: 154). Iniciando así la personal exploración fílmica de significativos textos de los autores que constituían la base de su formación cultural —y, todavía, de su idea de una cultura nacional-popular—, el cineasta coloca al actor que encarnara al «republicano» Carabel de Edgar Neville en el interior de un tan temprano y breve como sorprendente sainete negro, «deformado», en el que acabará estrangulando a su mujer «*porque me hacía burla y me sacó de quicio*».

¹⁰«El episodio es ejemplar en su modulación y progresión interna, en su construcción cerrada y compacta, en su despojamiento casi total de coartadas narrativas o psicológicas, en su función como caja de resonancia y metáfora aislada del film en su conjunto. (...). Los otros dos relatos exploran un territorio todavía más resbaladizo: la débil línea de sombra entre el fingimiento de la locura y la locura verdadera, pero su desarrollo es menos satisfactorio» (Heredero, 1993: 18).

Por medio de un sólido trabajo significativo sobre la luz y la sombra que va transformando el espacio familiar en inhóspito, «siniestro» (Plano Medio de ambos de perfil, él a la derecha, en el que la luz es ya metálica, extraña, sobre el rostro de ella, perdido para siempre en una cotidianidad sin salida; Vico moviéndose en primer término entre sobrecogedoras sombras momentos antes de abofetear a su esposa) y de una planificación de raíz telúrica y bien modulada, se nos «obliga» a compartir el comportamiento inicial, cargado de odio y sarcasmo, de la mujer y la influencia de su actitud «repetitiva» sobre el esposo (el espejo multiplica el espacio y el poder femeninos, invirtiendo la lógica cotidiana), que culminará en tragedia. La oculta frustración, la negra bilis vital del hombre, que llega a casa como cada día, tras el trabajo y la partida de tute en el café, «a comer y leer el periódico», comienza a surgir en sus gestos y palabras («¡Ves! Te he dado más fuerte de lo que quería», tras abofetearla; «no te he querido nunca, porque aunque no lo creas, siempre he visto asomar en tus ojos ese ser odioso que eres», más tarde), pero el director —inaugurando así, aun embrionariamente, un dispositivo que alcanzará formalizaciones más y más precisas a partir de su propio papel protagonista en películas posteriores— forzará al espectador a situarse, a la vez, en el lugar y frente al personaje, en un proceso de extraordinaria complejidad ética y formal.

Cuando Vico, intentando huir del inesperado pero ya imparable horror del hogar, abandona el perverso abrazo (Plano Medio Corto de la pareja, con los rostros unidos y fuertemente iluminados), sale de campo por el lado inferior derecho del encuadre. El plano amplio por el que lo vemos andar de espaldas a través del comedor y hacia el fondo (tras girarse y gritar un angustiado «¡pues ¡Me voy a la calle!») parece inicialmente una composición subjetiva, de punto de vista de la inicialmente estática mujer, pero en el momento en que ella misma entra por idéntico lugar y repite la acción del hombre, un *tercero*, intruso, se mantiene mirando en la posición que ocuparan los hasta entonces vulgares habitantes de la casa; el «lugar», en definitiva, de un enunciador que es como ellos y a la vez se distancia, obligándonos a reparar con incomodidad y azoramiento en las dos posiciones, será el que tienda a ocupar, en ocasiones con extrema virulencia y lucidez, el narrador Fernando Fernán-Gómez.

Así las cosas, en esa España negra y miserable, congelada en el tiempo (las agujas de los relojes siempre marcan la misma hora), nada es de extrañar el giro final que la película propone y que no figuraba en el guion presentado a censura:

[t]odo el trozo final de *Manicomio*, los ocho o nueve minutos finales están añadidos a posteriori. *Manicomio* terminaba sin esos ocho o nueve minutos. Yo

pensé que, como aquello habían sido cuatro cuentos aislados de cuatro señores maravillosos, estaba bien cada cuento suelto, pero acababa la película con el último cuento, que no tenía relación con los anteriores. Entonces yo añadí un epílogo que quisiera decir, aunque fuera de manera más tosca que la de aquellos escritores maravillosos (...), que estaban todos locos. Todos. [...] La idea era que la de que no sólo el protagonista estaba majara, sino que los que no estaban en el manicomio también (Angulo y Llinás, 1993: 216).

Desde luego, todo menos inocente —pese a las reiteradas declaraciones de Fernán-Gómez asegurando que «nuestra intención no era hacer una película singularmente ácida para su tiempo, como después se ha dicho, sino hacer un cine de humor y muy literario»— (Fernán-Gómez, 1995: 129) puede considerarse la inclusión de estos *toscos* minutos finales (en los cuales los paralelismos observados por el protagonista entre sus familiares y los dementes del manicomio ponen a éste en la tesitura de escoger entre unos y otros, quedándose con los primeros) que extienden la locura a todos y cada uno de los personajes, multiplicando de manera inaudita el atrevimiento semántico del filme.

Un texto, en fin, tan oscurísimo como irregular, tan fascinante como reflexivo, construido a partir de diversos referentes literarios pasados por el tamiz cultural de Fernán-Gómez, y en el que, partiendo (entre otros) de un texto de Ramón, maestro e inspirador de los que él mismo consideraría sus maestros de la «*Otra Generación del 27*», el absurdo jardielesco y la formalización telúrica comparten crisol con recursos sainetescos y embrionariamente deformantes. Se atisban ya, en definitiva, algunas de las fecundas líneas creativas que habrán de converger, en modos distintos, en la obra fílmica del cineasta, lo cual no es poco decir para una película cuasi *underground*, rodada en colaboración con un grupo de amigos, con escaso presupuesto y bajo el peso de «la palabra ajena» (una serie de cuentos de la literatura universal sutilmente trasladados a la grisura infinita de la posguerra española). Otra cosa es, desde luego, la nula repercusión de una cinta que, como comentaría su director muchos años después «no tuvo ni buena ni mala acogida. Es que no tuvo acogida. Por lo poco que recuerdo, a mí no me gustó cómo había quedado, muy incorrecta, desequilibrada» (Tébar, 1984: 84). Clasificada en 2ª categoría A pese a la vana solicitud de Cayetano Torregrosa de nueva clasificación «una vez se han efectuado considerables reformas y se han suprimido (...) escenas», los informes de los censores, aun no negativamente unánimes, van desde un «desagradable para la clase médica de psiquiatras» al zafío «*más peor* que las peores» del vocal eclesiástico, y sólo conseguirá estrenarse —al margen de la sesión benéfica organizada en el Palacio de la Música por Eduardo Haro Tecglen (9 de marzo de 1953)— en

los madrileños cines Panorama, Progreso, Proyecciones y Tívoli en enero de 1954. Pese a ello, dado su bajo coste y gracias a «una distribución clandestinísima, casi no perdió dinero» (Brasó, 2002: 79).

EPÍLOGO. *MANICOMIO* COMO ARRANQUE DE UNA FILMOGRAFÍA EJEMPLAR DE TAN SÓLIDAS COMO POPULARES FUENTES LITERARIAS

A partir de esos heterogéneos ingredientes culturales y vitales, el cine de Fernán-Gómez constituirá en adelante una singular salsa filmica, irregular pero sabrosísima, resultante de acrisolar la experimentación formal de los telúricos con el «descuido» popular y sainetesco de Neville —«mis películas, llegaría a decir en ocasiones, son realistas: están tan mal hechas como la vida española»—; su propia y galdosiana voluntad realista y costumbrista con los más vigorosos «arrebatos» vanguardistas que provenían de Gómez de la Serna tanto como de Jardiel Poncela o de Mihura...

En 1955, su adaptación de la novela de Wenceslao Fernández Flórez *El malvado Carabel* (publicada en 1931 y llevada a la pantalla por Neville en 1935) supone ya la primera plasmación de su intransferible estilización de un crítico y oscuro sainete filmico que, partiendo de los señeros títulos del propio Neville en la posguerra, pero también de determinadas películas de José Luis Sáenz de Heredia (y en especial de la cada vez de mayor alcance historiográfico *El destino se disculpa*, 1945, basada asimismo en un relato de Fernández Flórez y protagonizada por el propio Fernán-Gómez), conjugaba además la eficacísima y cada vez mejor perfilada presencia protagónica de su personaje, voluntarista y animoso, a veces descolocado pero siempre irónico, distanciado e íntimamente disidente, con un ejemplar espesamiento, un grosor textual nuevo y único, absolutamente personal.

La cumbre de este primer proceso de espesor y distanciamiento crítico capaz de entrelazar las lecciones más elementales del neorrealismo italiano que él mismo había contribuido decisivamente a introducir en España con el sainete filmico tan dificultosamente puesto en pie durante los años cuarenta, tiene lugar en sus célebres *La vida por delante* (1958) y *La vida alrededor* (1959), a la vez continuaciones de ciertos hallazgos formales y semánticos de *Esa pareja feliz* y contraplacados negativos de ciertas comedias románticas e intrascendentes de gran éxito en la época (*Las muchachas de azul*, 1956, Pedro Lazaga; *Viaje de*

novios, León Klimovsky, 1956), producidas por Dibildos y que el mismo había protagonizado también junto a Analía Gadé. Aquí, la vida cotidiana española, plasmada en un variopinto friso de situaciones protagonizadas por la joven pareja, auténtico muestrario de la escasez, la ruindad y la chapuza generalizada de la época, se expanden en una liviana narración regida, en bucles de temporalidad narrativa más y más compleja, por los comentarios al espectador del propio protagonista, que fractura la diégesis una y otra vez, apelando incluso a su estatus actoral para, en medio del decorado, hablar(nos) en pasado de la situación que vive/vivía ahora/entonces con su mujer, que, por su parte, duerme plácidamente mientras tanto.

Sainetes «deconstruidos» y crispados —pese a la aparente ligereza cómica y costumbrista con que dibuja situaciones a veces realmente angustiosas, tan próximas con seguridad a las vividas por el público de clase media al que se dirige—, la negrura y la incipiente ferocidad de esa mirada reflexiva y progresivamente afilada que tiene aquí en Jardiel Poncela a uno de sus indiscutibles referentes literarios, alcanzará sus máximas expresiones —junto con el brutal colofón que supone, ya en 1976, *¡Bruja, más que bruja!*, cumbre de la modernidad ibérica, del singular cardado del pelo de la dehesa—, en dos títulos de los años sesenta, piezas maestras de su filmografía: *El mundo sigue* (1963, a partir de la novela de J. A. de Zunzunegui) y *El extraño viaje* (1964). En la primera, menos vista que la inspirada en el crimen de Mazarrón y escrita por Pedro Beltrán a partir de una idea de Berlanga, la radical y pesimista visión de la España «del desarrollismo» de la obra original del escritor vasco es textualmente transformada en un en verdad inaudito despliegue formal en el que la sutileza rupturista de ciertos *hachazos* formales de sobrecogedora hondura convive con una descarnada y eficaz ramplonería «melodramática» y realista, tan característica de su autor como la anterior. Asfixiante, sin válvulas de escape ni respiros cómicos, *El mundo sigue* se alza como la particular y desolada visión española de Fernando Fernán-Gómez, sólo en cierto modo esperpéntica, por distanciada e incluso cruelmente irónica (la cámara, «documental», recorre al inicio, elevada, el popular barrio madrileño hasta que, inmisericorde, atrapa a su primer personaje femenino por medio de un violento *zoom* sin escape posible), que supone el punto más alto, histórica y textualmente,¹¹ de una filmografía ejemplar en sus logros y en sus titubeos, en sus adaptaciones teatrales menos (re)conocidas y acabadas y, todavía, en sus grandes, lúcidas y apesadumbradas obras de madurez, como *Mambrú se fue a*

¹¹Cfr. un completo análisis del filme en Castro de Paz, 2010: 176-219.



la guerra (1986, con guion de Pedro Beltrán) o *El viaje a ninguna parte* (1986, a partir de su propia novela).

BIBLIOGRAFÍA

- Allan Poe, Edgar (1989): *Narraciones extraordinarias (tercera selección)*, Barcelona, Ediciones 29.
- Angulo, Jesús y Llinás, Francisco (1993): «Entrevista» en Angulo, Jesús y Llinás, Francisco (eds.) (1993): 203-257.
- Angulo, Jesús y Llinás, Francisco (eds.) (1993): *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*, San Sebastián, Patronato Municipal de Cultura.
- Brasó, Enrique (2002): *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez*, Madrid, Espasa.
- Begoña Rueda, José (1975): *El tema de la muerte en la obra de Ramón Gómez de la Serna*, Salamanca.
- Bonet, Juan Manuel (2002): *Ramón en su torreón*, Madrid, Fundación Wellington.
- Castro, Antonio (1974): *El cine español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres.
- Castro de Paz, José Luis y Pena, Jaime (coords.) (2001): *Las imágenes y el inventor de palabras. Camilo José Cela en el cine español*, Ourense, Festival Internacional de Cine Independiente.
- Castro de Paz, José Luis (2010): *Fernando Fernán-Gómez*, Madrid, Cátedra.
- Castro de Paz, José Luis y Cerdán, Josetxo (2011): *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años cincuenta*, Madrid, Cátedra.
- Castro de Paz, José Luis (2012): *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta (1939-1950)*, Santander, Shangrila.
- Fernán-Gómez, Fernando (1995): *Desde la última fila. Cien años de cine*, Madrid, Espasa Calpe.
- Fernán-Gómez, Fernando (1998): *El tiempo amarillo. Memorias ampliadas (1921-1997)*, Madrid, Debate.
- Fernán-Gómez, Fernando (2006): *El viaje a ninguna parte/El tiempo amarillo*, Barcelona, Península.
- Galán, Diego y Lara, Fernando (1973) *18 españoles de posguerra*, Barcelona, Planeta.
- Galán, Diego (1997): *La buena memoria de Fernán-Gómez y Haro Tecglen*, Madrid, Alfaguara.
- Gómez de la Serna, Ramón (1923): «La mona de imitación», en *El alba y Otras cosas*, Madrid, Calleja: 189-194.
- Herdero, Carlos, F., (1993): «Los caminos del heterodoxo», en Angulo, Jesús y Llinás, Francisco (eds.), *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*, San Sebastián, Patronato Municipal de Cultura, 1993: 15-38.



- Hidalgo, Manuel (1981): *Fernando Fernán-Gómez*, Huelva, VII Festival de Cine Iberoamericano.
- Llinás, Francisco (1985): «Mirar a cámara», en VV.AA. (1985): 45-47
- Molins, Patricia (dir.) (2002): *Los humoristas del 27*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte/Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Montiel Mues, Alejandro (2014): «De antropófagos, verdugos, suicidas, cadáveres y demás ralea. Algo sobre el humor negro y el cine español (1930-1963)», en *Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna*: págs.129-167
- Ros Berenguer, Cristina (1996): *Fernando Fernán-Gómez, autor*, Alicante, Universidad de Alicante. (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes). En <http://www.cervantesvirtual.com/obra/fernando-fernangomez-autor--0> (último acceso: 16/11/2020).
- Tébar, Juan (1984), *Fernando Fernán-Gómez escritor (diálogo en tres actos)*, Madrid, Anjana.
- VV. AA. (1984): «Dossier Fernando Fernán-Gómez», *Contracampo*, 35 (primavera, 1984): págs. 69-114.
- VV. AA. (1985): *Fernando Fernán-Gómez, Acteur, réalisateur et écrivain espagnol*, Institut d'études ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux III, Presses Universitaires de Bordeaux.
- VV. AA. (1997): «Nickelodeón Entrevista a Fernando Fernán-Gómez», *Nickelodeón*, 9 (primavera, 1997).



SOBRE EL AUTOR

José Luis Castro de Paz

JOSÉ LUIS CASTRO DE PAZ (A Coruña, España, 1964). Licenciado en Historia del arte, doctor en Historia del cine y catedrático de Comunicación audiovisual de la Universidad de Santiago de Compostela. Presidente de la Fundación Wenceslao Fernández Flórez. Ha participado en destacadas obras colectivas y coordinado volúmenes sobre diversos aspectos y figuras de la historia del cine español, entre ellos una *Historia do cine en Galicia* (Vía Láctea, 1996) o, con Julio Pérez Perucha y Santos Zunzunegui, *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)* (Vía Láctea, 2005). Autor de una cincuentena de artículos en revistas especializadas, entre sus numerosos libros destacan títulos como *El surgimiento del telefilm* (Paidós, 1999), *Alfred Hitchcock* (Cátedra, 2000), *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)* (Paidós, 2002, Premio AEHC al mejor libro de cine publicado en España), *Fernando Fernán-Gómez* (Cátedra, 2010), *Del sainete al esperpento. Relecturas sobre cine español de los años 50* (con Jostxo Cerdán, Cátedra, 2011), *Sombras desoladas* (Shangrila, 2012) o *Cine y exilio. Forma(s) de la ausencia* (Shangrila, 2017). Ha comisariado ciclos y exposiciones para el Concello de A Coruña, la Filmoteca Española, la Generalitat Valenciana o el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Contact information: correo electrónico: jlcdpaz@gmail.com