

# EL TEATRO EN EL CINE ESPAÑOL

Juan A. Ríos Carratalá

**PUBLICACIONES**

**Universidad de Alicante**





Juan A. Ríos Carratalá

EL TEATRO EN EL  
CINE ESPAÑOL

UNIVERSIDAD DE ALICANTE

Nota: En la presente edición han sido corregidos algunos errores detectados en la primera y se ha ampliado la bibliografía con nuevos trabajos publicados recientemente.

1ª ed., Alicante, Inst. Juan Gil-Albert  
Generalitat Valenciana, 1999

© Juan A. Ríos Carratalá  
Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2000  
Portada: Gabinete de Imagen y Comunicación Gráfica  
Universidad de Alicante  
I.S.B.N.: 978-84-7908-533-9  
Depósito Legal: A-130-2000  
Imprime: Publidisa  
I.S.B.N. eBook: 978-84-9717-073-4

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna o por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor.

# ÍNDICE

<b>I. INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>7</b>
<b>II. EL TEATRO EN EL CINE ESPAÑOL .....</b>	<b>11</b>
II.1. El retrato de una compañía.....	12
II.2. Apuntes de la historia del teatro en el cine .....	62
II.3. El teatro como contraste .....	73
II.4. Las alegres y honestas chicas de la revista .....	83
II.5. Los ensayos y los estrenos.....	94
II.6. Viajes y pensiones .....	102
II.7. ¿Se casa o no se casa? .....	105
II.8. Filmografía citada.....	114
<b>III. ADAPTACIONES CINEMATOGRAFICAS</b>	
<b>DE TEXTOS TEATRALES .....</b>	<b>125</b>
III.1. De <i>La señorita de Trevélez</i> a <i>Calle Mayor</i> .....	126
III.2. Un soñador sin pueblo: Esquilache.....	143
III.3. Carmela y Paulino en el cine .....	157
III.4. Una adaptación polémica .....	171
III.5. <i>La casa de Bernarda Alba</i> .....	183
III.6. El siempre difícil Valle-Inclán .....	198
III.7. Dos maneras de destrozar un texto teatral .....	211
III.8. Un ejemplo de buen oficio: Miguel Mihura ....	226
III.9. Algunas conclusiones.....	235



## I. INTRODUCCIÓN

Las relaciones entre el cine y el teatro son tan intensas como heterogéneas. Desde la aparición del primero pronto se pudo observar la compleja red de relaciones que le unían con el teatro dentro de un marco polémico en el que, claro está, el cine fue delimitando su propio y genuino lugar. Esta circunstancia permite que el investigador de los vínculos entre ambas manifestaciones tenga múltiples opciones a la hora de elegir los objetivos de sus trabajos<sup>1</sup>. Tal vez sea el de las adaptaciones de textos teatrales al cine el aspecto más estudiado, tanto desde el punto de vista de la catalogación de las obras<sup>2</sup> como de las técnicas empleadas por los adaptadores. No obstante, la historia de la polémica desatada con la aparición del cine y su incidencia en el teatro o las innovaciones en el lenguaje de este último como resultado de la influencia cinematográfica son algunos de los ejemplos de posibles campos de investigación para el interesado en las citadas relaciones. La extensa bibliografía de estos últimos años es una muestra del interés que los mismos han despertado en los especialistas. Como consecuencia de sus trabajos, cada vez somos más conscientes de que el estudio del teatro del siglo XX no se debe hacer sin tener en cuenta el referente cinematográfico. Es necesario profundizar en la citada red de relaciones para comprender una evolución fructuosa, en buena medida, de un contacto con el cine que, lejos de las profecías apocalípticas de las primeras décadas de nuestro siglo,<sup>3</sup> ha resultado positivo en términos generales.

El presente estudio parte de esta premisa tan genérica para adentrarse en dos aspectos concretos de la historia del cine y el teatro españoles. Este último ha estado presente en las películas



de múltiples formas (adaptaciones, actores, técnicas, géneros...), pero también como tema central o secundario de algunas de ellas. Por desgracia, no son demasiadas las que se ocupan del teatro y de todo aquello que lo rodea, pero sí las suficientes para hacer una aproximación crítica que nos permita conocer el tratamiento dado por el cine español al teatro. Tal vez sorprenda que siendo tan numerosas las adaptaciones de textos dramáticos y tan frecuente la procedencia teatral de nuestras estrellas cinematográficas, por ejemplo, el tema del teatro aparezca en un número bastante limitado de películas. Sorpresa relativa en todo caso, puesto que la elección de los temas presentes en nuestra cinematografía se ha basado en circunstancias alejadas de la red de relaciones arriba citada. Da la impresión de que productores, directores y guionistas han confiado poco en el interés del tema teatral para los espectadores de sus películas. De ahí la escasez de las que se centran en el mismo o la superficialidad con que es abordado en algunas de las aquí estudiadas. Pero la relativa pobreza del material no impide que contemos con excepciones notables como, por ejemplo, *Cómicos* (1954) de Juan A. Bardem y *El viaje a ninguna parte* (1986) de Fernando Fernán Gómez. Estas excelentes obras, junto con otras de notable interés como *Los farsantes* (1963) de Mario Camus, se unen a una lista que, al menos, nos permite conocer las líneas básicas del acercamiento del cine español al mundo del teatro. Un acercamiento que ha subrayado determinados aspectos conflictivos y que, debemos reconocerlo, también ha cultivado tópicos fácilmente detectables. Ambas líneas guiarán nuestro estudio inserto en la primera parte del presente volumen.

La segunda parte del mismo es el resultado de una experiencia docente llevada a cabo durante los últimos once cursos en mis clases sobre la historia del teatro español del siglo XX impartidas en la Universidad de Alicante. A la hora de orientar mi trabajo, consideré oportuno el estudio conjunto de una serie de obras teatrales con sus correspondientes adaptaciones cinematográficas. El primer objetivo era, claro está, el análisis de las diferentes obras incluidas en el temario de una asignatura dedicada al teatro. Pero pronto percibimos que las citadas adaptaciones eran algo más que

un instrumento didáctico de apoyo. No sucedía igual en todos los casos dada la diferente calidad de las películas utilizadas, pero algunas de ellas, aparte de sus cualidades cinematográficas, nos permitían profundizar en determinados aspectos significativos de las obras teatrales en las que estaban basadas. Esta circunstancia aconsejó su utilización conjuntamente con las ediciones críticas de los textos y los vídeos de las representaciones teatrales, en el caso de que los hubiera. De esta manera se ampliaba la gama de posibilidades de acercamiento a la obra y se enriquecía el conocimiento de la misma por parte del alumno.

La segunda parte de la presente obra, por lo tanto, es el resultado de esta experiencia docente y recopila los comentarios sobre algunas de las adaptaciones cinematográficas utilizadas en nuestras clases. En los mismos hemos intentado conjugar el estudio de la película con las aportaciones interpretativas que supone el trabajo de adaptación realizado. Esperamos así contribuir a la incorporación del cine a la docencia de la literatura en general y, muy especialmente, del teatro. No se trata de hacer “atractiva” la asignatura para el alumno mediante la utilización de este instrumento de trabajo, supuestamente más cercano a la cultura de los jóvenes, sino de ser coherentes con una realidad propia de nuestra cultura donde la separación rígida de los géneros o de medios como el teatral y el cinematográfico es algo que pertenece al pasado.

Deseo mostrar mi agradecimiento a los alumnos que durante varios cursos han asistido a mis clases dedicadas al teatro español del siglo XX. Impartir una asignatura con un mínimo de rigor y calidad es un objetivo que no se puede alcanzar en unos meses, ni siquiera en unos pocos años. Lleva tiempo, a veces demasiado, y los alumnos que “sufren” al profesor novato en la materia se convierten en los conejillos de un experimento docente. A ellos, y a su comprensión y tolerancia, quisiera dedicar este libro con la esperanza de que sea útil para las futuras promociones y, sobre todo, para que aliente el interés tanto por el teatro como por el cine español, tan aquejados siempre por múltiples problemas y tan necesitados de espectadores que reclamen obras de calidad.

Asimismo, quisiera agradecer a la Conselleria d'Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana su apoyo mediante una ayuda económica para realizar el presente trabajo de investigación en la Filmoteca Española, a cuyo personal debo reconocer por su amabilidad y eficacia.

## II. EL TEATRO EN EL CINE ESPAÑOL

La esporádica y dispersa aparición del tema del teatro en la historia del cine español no nos permite vislumbrar una visión sistemática del mismo. No estamos ante una corriente importante dentro de nuestra cinematografía ni ante una de las tendencias temáticas que la caracterizan. Las películas aquí estudiadas se rodaron en diferentes épocas, con unos criterios apenas coincidentes y con una consideración de lo teatral en la que encontramos aspectos o enfoques muy distintos. Por otra parte, este tema a veces es el básico y en otras ocasiones un mero telón de fondo para un argumento que se centra en otros centros de interés. Por lo tanto, es difícil establecer directrices o conclusiones que caractericen el conjunto de las películas que de una u otra manera se ocupan de la actividad teatral, sobre todo de los actores y la vida en el seno de las compañías que actuaban en nuestros escenarios.

Algo relativamente distinto sucede al examinar las películas que abordan géneros como la revista o las variedades. Cuando se abandona lo específicamente teatral y nos adentramos en unas comedias musicales que dan cuenta de la trayectoria de una joven, que de vicetiple pasa a vedette o que abandona las esquinas de su barrio para acabar cantando y triunfando en un suntuoso escenario, es posible hablar de un código temático que se repite hasta caer en el tópico<sup>4</sup>. Ya lo comprobaremos, puesto que nuestro estudio se extenderá a estos géneros colindantes con el teatro. Pero antes estableceremos algunas líneas fundamentales del acercamiento al mundo teatral realizado por nuestro cine.

## II.1. El retrato de una compañía

No es casual que sea Juan A. Bardem quien mejor ha reflejado en el cine español la vida de una compañía teatral. Su condición de hijo de unos famosos cómicos –Rafael Bardem y Matilde Muñoz Sampedro, presentes en varias de sus películas<sup>5</sup>– le aportaba un conocimiento de primera mano de una realidad que, de acuerdo con su concepción estética e ideológica, intentó reflejar críticamente en *Cómicos*, película situada en el período más brillante de su trayectoria cinematográfica. Luciano G. Egido la define como una

...descripción entrañable, entre poética y testimonial, sobre el mundo familiar de su niñez, el mundo de los actores de teatro, los viajes en tren, las horas muertas en las estaciones de ferrocarril, el descubrimiento de la realidad provinciana, el desasosiego permanente de la ambición, la frustración y la cobardía. Era una parte de su mundo, con la magia de su infancia, vivida a través de los textos literarios de su juventud<sup>6</sup>.

El propio Juan A. Bardem, en una entrevista concedida a Jesús García Dueñas y Pedro Olea, explicó así el origen de la película:

¿Y por qué escribí *Cómicos*? Porque de pronto se me ocurrió que se podía hacer una película sobre el mundo del teatro; a nadie se le había ocurrido antes aquí. ¿Y por qué se me ocurrió en ese momento? Porque leí en la Casa Americana el guión de *All about Eve* (*Eva al desnudo*, de Joseph Mankiewicz) [estrenada en Madrid el 12-IV-52 con gran éxito] y dije: ¡Pero bueno...claro...! La primera imagen que se me ocurrió –es un film construido a partir de una imagen– fue la de un escenario vacío y una muchacha a la que aplaudían. Fue volcarme todo yo, todo mi inconsciente, todas mis experiencias... Y luego vino el terrible periplo de buscar a alguien a quien le interesase aquello. A todo el mundo le gustaba mucho, pero...<sup>7</sup>

Al final consiguió el apoyo del productor Eduardo Manzanos, con quien firmó tres películas: *Cómicos*, *Felices Pascuas* y *Carta a Sara*, aunque esta última no se llegó a rodar.

Como responsable del guión y la dirección, Juan A. Bardem nos muestra el conflicto sufrido por Ana Ruiz, la actriz protago-

nista interpretada por Christian Galvé,<sup>8</sup> en su carrera hacia un estrellato difícilmente compatible con la integridad ética y la honestidad. Pero este conflicto que es bastante frecuente y tópico, aunque no su tratamiento peculiar dado por Juan A. Bardem, se desarrolla en un marco específico donde la observación y el análisis sustituyen al lugar común: una compañía teatral de la España de los años cincuenta<sup>9</sup>.

Tampoco es casual que la primera escena de la película se desarrolle en el vagón de un tren nocturno. En el mismo viajan con aspecto cansado y soñoliento los miembros de la compañía de “altas comedias” Soler-Sala. Aparte de que es difícil encontrar una película de Juan A. Bardem donde no aparezca un tren, al menos entre las primeras de su filmografía –recuérdese, sobre todo, la excelente recreación de este motivo en *Calle Mayor* (1956)–, la elección del lugar está justificada por la necesidad de situar a todos los miembros de la compañía en un lugar caracterizador y cerrado. Lo primero porque los interminables y cansinos viajes en tren formaban parte de la rutina de cómicos como los que también aparecen en *Luci del Varietà* (1951) de Federico Fellini. Lo segundo porque se intenta presentar conjuntamente y mediante el recurso de la voz en *off*, tan habitual por entonces, a quienes van a acompañar a la protagonista, Ana Ruiz.

Recordemos que en *Eva al desnudo* también se utiliza el mismo procedimiento. Una voz en *off* nos presenta a los diferentes protagonistas, todos ellos relacionados con la actividad teatral. La diferencia más obvia es la localización: un lujoso banquete donde se hace entrega de un premio a una de las representantes de la élite teatral que protagoniza la película de Mankiewicz. Lo específico en este caso es la sofisticación del ambiente como marco adecuado para la intensa historia de maquiavélicas ambiciones que a continuación veremos. En ese contexto no tiene sentido informarnos de cuanto gana semanalmente cada actor; todos son ricos y se ocupan de otros menesteres. En el caso de la película de Juan A. Bardem, sí.

La presentación siempre supone una información para el espectador, pero en esta ocasión lo primero que sorprende es lo específico de los datos. Tal vez la clave haya que buscarla en la

definición, bastante discutible, de la película como un documental apasionado sobre el mundo de los cómicos<sup>10</sup>. La cámara enfoca uno a uno a los miembros de la compañía. Tienen un aspecto serio, fuman, van sentados o de pie en un incómodo vagón, con las inevitables gabardinas de unas películas españolas de los cincuenta en las que siempre parece hacer frío. Mientras, una voz en *off* nos indica el nombre, el puesto que ocupa cada uno en la compañía y lo que gana; menos Pepito, el meritorio, que no tiene sueldo y todavía sonríe. No estamos ante una distribución de papeles arbitraria. Juan A. Bardem refleja con precisión el esquema propio de una compañía de la época, dirigida por una pareja de primeros actores –Soler y Sala– y compuesta por el primer galán, la dama joven, la característica... y demás puestos indispensables en el teatro que, ya a principios de los cincuenta, empezaba a dar muestras de agotamiento. El repertorio que estas compañías llevaban en sus repetidas giras por provincias requería la participación de los citados tipos, en los que se especializaban los componentes de la agrupación según el sexo, la edad, el aspecto físico y la categoría profesional. Y, claro está, el sueldo –calculado en duros que se entregaban al final de cada semana– se correspondía con el grado de responsabilidad hasta llegar al primer actor y la primera actriz, quienes a veces eran matrimonio y en otras ocasiones mantenían una relación personal de difícil definición. En cualquier caso, eran los propietarios de la compañía, los responsables de su formación, los empresarios y los directores de escena.

Los autores teatrales, vinculados a menudo a las compañías a las que abastecían, eran conscientes de esta distribución de papeles y escribían sus obras de acuerdo con un esquema preestablecido de personajes. Por otra parte, todavía era posible hablar de géneros con claridad y sin apenas mezclas. Una compañía como la que aparece en la película podía especializarse, por lo tanto, en un género de prestigio como la “alta comedia” con una composición fija sabiendo que contaría con un repertorio ajustado a sus posibilidades. Y si había algún desajuste se resolvía con el expeditivo método de la tijera. O se adoptaba una solución más creativa por parte del primer actor y director, a veces en colaboración con el autor.

Pero no adelantemos acontecimientos. Juan A. Bardem sólo pretende en el inicio de la película presentar a los componentes de la compañía, sin recurrir a los tópicos, simplemente informándonos de su categoría profesional y sueldo. Recordemos la orientación ideológica del director y guionista y no creo que sea difícil justificar esta opción, por otra parte tan coherente con el resto del film.

Desde el primer momento en *Cómicos* se hace hincapié en la dureza y lo rutinario de la vida profesional y particular de quienes integran una compañía en gira por provincias. Juan A. Bardem compatibiliza su admiración por una profesión que tan bien conoce con su opción de reflejarla críticamente, sin ningún atisbo de idealización. Para conseguirlo nos muestra a los cómicos en el tren, cansados porque aprovechan las noches para desplazarse sin perder un solo día de representación, en unos rutinarios ensayos capaces de desalentar cualquier vocación profesional, en unas representaciones convencionales y aburridas en las cuales participan sin el más mínimo entusiasmo y con la mente al margen de los tópicos personajes que representan. En definitiva, las primeras imágenes de la película de Juan A. Bardem invitan a considerar la vida de los cómicos como una dura rutina, ajena por completo al *glamour* o a los lugares comunes que sobre ellos manifestaba la opinión pública.

Pero no estamos ante un documental meramente descriptivo e informativo. Pronto el argumento presenta el conflicto dramático que articula *Cómicos*. En esta ocasión se trata de Ana Ruiz, una joven y capacitada actriz que aspira a triunfar, a convertirse en la estrella de una compañía en la que todavía debe sortear bastantes obstáculos. Pero, como reiteradamente dice en la película, “Yo espero, yo espero, yo espero...”, y mientras tanto no pierde ni la vocación ni la esperanza. El choque frontal está servido. Por un lado, la rutina de una compañía en la que nada parece poder cambiar y, por el otro, la esperanza de la actriz. Esperanza propia de su juventud y entusiasmo, de su vocación teatral a pesar de lo que observa a su alrededor.

La cámara de Juan A. Bardem se recrea mostrándonos la rutina con la que se enfrenta Ana Ruiz. Esta circunstancia nos



permite conocer una serie de aspectos de la vida profesional de los cómicos de la época, regulada por la “tablilla” en la que cotidianamente se reflejaba el horario de trabajo y las actividades a realizar. Entre las mismas destacan los ensayos. Pocos, pues se trata de obras de repertorio representadas en innumerables ocasiones que sólo necesitaban algún retoque cuando se incorporaba un nuevo actor. Así sucede con Miguel, interpretado por Fernando Rey: que provoca las iras de la primera actriz por un error que dificulta su lucimiento desmayándose con el énfasis que corresponde a una alta comedia. Como castigo obliga a ensayar a toda la compañía, ocasión aprovechada por Juan A. Bardem para mostrarnos lo rutinario de una tarea cuya dirección estaba encomendada al primer actor, como seguía siendo habitual en aquella época. Vemos a los cómicos que ni siquiera se quitan las gabardinas, muestran un escaso interés, repiten mecánicamente sus papeles —el final de cada parlamento para “dar el pie” al compañero— y se limitan a situarse en el escenario para, en el mejor de los casos, no tropezar al moverse.

Tampoco cabía otra actitud dado el carácter convencional de la obra que representaban: una alta comedia con los consiguientes mayordomos, elegantes trajes de noche<sup>11</sup>, escenas de salón con tresillo para las damas y diálogos ridículos o cursis convenientemente seleccionados por Juan A. Bardem para caracterizar un género tan alejado de lo que él defendía<sup>12</sup>. En cuanto al conflicto dramático, es el propio de un supuestamente refinado teatro de evasión que oscila entre lo melodramático y lo lapidario, ejemplificado por Fernando Fernán Gómez en una escena de *El viaje a ninguna parte* donde se recoge el final de una representación:

ARTURO GALVÁN.- Déjalos, Lupercia, déjalos. Son dos corazones que se acompañan. Y cuando se unen dos corazones, tienen más fuerza que todas las razones.

Es lógico, pues, que los cómicos no se tomaran demasiado en serio sus papeles y se limitaran a cumplir de una forma rutinaria sus obligaciones profesionales en unos ensayos y unas representaciones caracterizadas por lo artificioso y convencional.

Juan A. Bardem también incluye, oportunamente, escenas que hacen avanzar el guión, el conflicto que vive Ana Ruiz, pero que al mismo tiempo nos dan cuenta de cómo eran las representaciones que realizaban estas compañías en sus giras por provincias. A pesar de los esfuerzos del inquieto regidor interpretado por Manuel Alexandre, un personaje propio de un costumbrismo teatral que permite captar bastantes detalles de las representaciones desde los bastidores, a menudo la falta de concentración e interés de los cómicos hace peligrar la viabilidad de la obra representada. Los actores hablan entre sí en el escenario al margen de la acción dramática, se dan recados, están pendientes de cualquier incidencia ocurrida entre bastidores o en el patio de butacas. Y lo hacen todo con un mecanicismo propio de quien es consciente de lo convencional, y hasta estúpido, de una “alta comedia” donde no hay lugar para la originalidad o la creatividad, tan sólo para el consabido lucimiento de D<sup>a</sup> Carmen, la siempre odiosa primera actriz. Se conforman y se limitan a cumplir, con una resignación que sin embargo nunca se extiende al personaje de Ana Ruiz.

Esta actitud de la protagonista se contrapone a la de Miguel y Marga, su compañera de trabajo interpretada por Enma Penella. El primero está cansado de llevar la vida de los cómicos y ha perdido la ilusión que le hizo subir a los escenarios en su juventud. Desengañado y consciente de que su familia le puede proporcionar una alternativa económica, Miguel propone a Ana abandonar la compañía y casarse. Le propone, en definitiva, optar por una vida relativamente acomodada, y algo mediocre, en una ciudad provinciana. Marga también está cansada, pero no tiene otra salida y se resigna cínicamente a soportar la vida de una cómica sin demasiado futuro. Es un personaje duro, golpeado por la realidad cotidiana, sin ninguna esperanza y, aunque comprende a Ana, ya ha perdido la capacidad de rebelarse contra un destino mediocre.

Pero lo importante para nuestro tema no es tanto la caracterización que Juan A. Bardem hace de ambos personajes como la utilización del mundo teatral para la misma. El cansancio de Miguel lo vemos en una estación de ferrocarriles durante una fría

noche de invierno en la que los cómicos esperan el tren para seguir su gira. Lo vemos de nuevo en los locales, siempre los mismos, donde los actores toman un café con leche y poco más. Ana y Miguel protagonizan en dicha localización una escena que resulta significativa en varios sentidos. Su diálogo es una reflexión sobre aquello que les rodea. La influencia de la perspectiva ideológica de Juan A. Bardem es obvia. Manifiestan que los cómicos siempre están yendo de una ciudad a otra, pero que en definitiva todas son iguales para ellos. Cambian las ciudades, pero no los ambientes en los que se mueven: en todas hay un teatro, una calle o una plaza y un café que, más o menos, suelen llamarse igual. Es la vida provinciana la que se impone como manto uniformador sobre cualquier posible cambio o novedad. Baste recordar *Calle Mayor* para calibrar la importancia que tiene lo provinciano en la filmografía de la primera época de Juan A. Bardem, pero en *Cómicos* ya se percibe el retrato sustancial de una vida contrapuesta a las ideas regeneracionistas del director. Ana y Miguel son actores y como tales pertenecen a una minoría que podría situarse hasta cierto punto al margen de esta vida. Pero no hay escape. Más allá de alguna circunstancia peculiar sin mayor importancia, también los cómicos sufren la omnipresencia de una mediocridad ambiental, de una falta de novedades, de la rutina más absoluta y, sobre todo, de la eterna espera, palabra clave para entender la película. Miguel está harto y propone una salida que en realidad no es tal, sino tan sólo un poco más de comodidad y seguridad para hacer llevadera la vida en una provincia. Es un objetivo tan limitado como lógico, pero insuficiente para una Ana Ruiz –pensemos también en la Ana Ozores de Leopoldo Alas– que todavía no se siente resignada.

El cansancio de Marga es menos reflexivo pero igual de evidente. Conoce los límites de la vida de una cómica, pero con un cigarrillo en la boca y la voz aguardentosa de Enma Penella –excelente actriz, una vez más–, intenta sobrevivir. Está harta de las pensiones en las que se alojan las compañías y de los “amigos” que siempre acaban apareciendo en los camerinos, pero afronta la situación con un cinismo que le permite seguir viva. Comprende a Ana porque ella también ha tenido “el veneno de

la vocación”, según definición de Miguel, pero ya ha quedado inmune por el paso de los años sin que aparezca una mínima esperanza de cambio o mejora.

La citada inmunidad también se extiende a los demás integrantes de la compañía y a los cómicos en general. Como el propio Miguel reconoce, su caso es excepcional. Él es un personaje extraño en este ambiente teatral, capaz de mirar a los demás desde una cierta distancia. Comprende a los cómicos y su deseo de permanecer en una profesión que tan pocas recompensas aporta, pero le parecen a veces patéticos y entrañables. Miguel es el típico personaje procedente de otro ambiente que con su presencia provoca una crisis en quienes en esta ocasión trabajan en la compañía, especialmente Ana. Pero es una crisis de la cual la actriz sale fortalecida, como es habitual en la trayectoria de los protagonistas de las películas de Juan A. Bardem. Se conoce mejor a sí misma y es más consciente de su realidad. Esta circunstancia le reafirma en su deseo de seguir luchando, y esperando, para triunfar como actriz.

A la reafirmación, que se reiterará hasta llegar a su máxima expresión en el desenlace, le sucede una esperanza: la obra escrita por el joven Blasco, interpretado por Rafael Alonso. Se trata de un dramaturgo con ciertas inquietudes y capaz de escribir un drama con un título tan simbólico como es *El cielo está lejos*<sup>13</sup>. Tal vez Juan A. Bardem haya pensado en algún referente real para el personaje, incluso en sí mismo. Aparte de lo autobiográfico del título, ambos son jóvenes inquietos que intentan hacerse un hueco en el teatro o el cine de la época. Pero lo importante es que los rasgos que conocemos de Blasco están plenamente justificados en el teatro español de principios de los cincuenta. Pasada la negra década de los cuarenta y tras el estreno de obras como *Historia de una escalera* (1949), de Antonio Buero Vallejo, es posible empezar a encontrar en nuestros escenarios algunos ejemplos de un teatro que, sin plantear una imposible oposición a las directrices oficiales, muestra unas inquietudes críticas y un deseo de renovación. El personaje de Blasco podría ser un ejemplo de esta línea. Es joven, quiere entrar con fuerza en el mundo del teatro, mantiene una relación de amistad y colaboración con el primer actor de la compañía

y confía plenamente en su obra, la cual requiere una interpretación al margen de los convencionalismos y los viejos trucos que emplea, por ejemplo, la primera actriz, D<sup>a</sup> Carmen.

La relación del dramaturgo con la compañía en la que trabaja Ana Ruiz es una fuente de información para conocer algunos de los mecanismos que operaban en el teatro español de la época, aunque no fueran exclusivos del mismo. ¿Cómo se llegaba al estreno de una obra? Vemos que es el propio Blasco quien se desplaza a la ciudad en la que está trabajando la compañía para entrar en contacto con el responsable de la misma, el primer actor que ejerce como director y tiene la responsabilidad de seleccionar textos para la próxima presentación de su grupo en Madrid. No podían hacerla con las obras de repertorio que llevaban en las giras por provincias. Era necesario estrenar y acertar con un texto que asegurara una buena temporada en la capital. Blasco ya conoce al primer actor, forman parte de un mismo mundillo, y tienen una cierta confianza mutua. Tal y como es previsible, el autor joven es más audaz que el viejo actor, que se arriesga como empresario. Pero ambos son partidarios de un teatro con un nivel algo superior al que lleva la compañía en el repertorio y se decide que *El cielo está lejos*, también para Ana Ruiz, sea la obra seleccionada para la próxima presentación en la capital.

A continuación hay que darla a conocer al resto de la compañía. De acuerdo con las costumbres de la época, el ritual acto se celebra en el escenario, donde se sienta el autor frente a una mesita provista de una lámpara. A su alrededor, todos los actores, el empresario y algunos representantes de la crítica. Blasco lee su texto –recordemos que algunos autores incluso destacaron en esta faceta tan importante por entonces– y en las caras de quienes le escuchan se refleja el interés que despierta una obra que, por las características de su protagonista, parece pensada para consagrar a la joven y bella Ana Ruiz. Las miradas se dirigen a ella y todo indica que la eterna espera de la actriz al fin va a tener su recompensa.

Una vez conocida la obra por todos los actores el paso siguiente es el reparto de los papeles y sus correspondientes textos, copiados por el administrador o representante, para su

memorización. En la actualidad, las compañías se suelen formar en función de la obra que se va a representar, por lo que nos puede extrañar un poco el procedimiento visto en la película. Pero todavía estamos en la época de las compañías privadas con una composición estable en la que cada uno de sus miembros sabía más o menos el papel que debía desempeñar. Los autores escribían, salvo algunas excepciones relacionadas casi siempre con los movimientos de renovación, pensando en ese esquema, por lo que solía ser previsible el reparto de los papeles, responsabilidad que recaía en el primer actor y director. Sin embargo, en esta ocasión hay dudas. La protagonista de *El cielo está lejos* es una joven. Al igual que en *Eva al desnudo*, dárselo a la primera actriz sería impropio por la edad ya avanzada de la misma, pero encomendárselo a la prometidora Ana Ruiz, en la que todos piensan, sería tanto como revolucionar los rígidos esquemas de una compañía de la época. Se trata, por lo tanto, de un dilema que afecta al tema central de la película, uno de los conflictos que debe sufrir la protagonista, pero que también pone sobre el tapete la organización interna de unas compañías caracterizadas por una rigidez y unas tendencias jerárquicas que solían ir en contra de los objetivos meramente teatrales.

Con este punto entramos en uno de los lugares comunes de las películas que se centran en el ambiente teatral y los géneros afines como la revista: la lucha de la joven promesa contra la veterana consagrada que ya ha entrado en una fase decadente. A menudo se resuelve de una forma maniquea y sin los matices de la obra de Mankiewicz. Hay un obvio proceso de identificación del espectador con la joven y bella que tiene todas las de ganar en esta tan desigual como convencional lucha. Recordemos que dichas películas suelen ser un recorrido por la trayectoria ascendente de unas estrellas que, claro están, al final triunfan superando los obstáculos que surgen. Por lo tanto, el conflicto tan sólo es un tópico paso previo cuyo desenlace está fijado apriorísticamente. Esta circunstancia impide una mínima profundización en los caracteres de las oponentes, siempre mujeres, y todo se limita a un enfrentamiento entre la “buena” y la “mala”, con la correspondiente caracterización física.

Juan A. Bardem rechaza esa opción y sólo utiliza los elementos tópicos de la misma en la justa medida. En vez de descalificar a la veterana actriz que intenta seguir interpretando el papel de la joven protagonista, muestra una actitud comprensiva hacia ella. En un interesante diálogo mantenido en los camerinos y mirándose al espejo, D<sup>a</sup> Carmen (Rosario García Ortega) da cuenta de sus razones, tan justificables como tal vez rechazables. No se trata de arrinconar a una vieja decrépita, sino de presentar el inevitable choque entre quien intenta seguir en los escenarios tras una dura trayectoria y quien desea empezar a triunfar. La misma Ana Ruiz comprende la situación y, aunque dolida, piensa que tal vez sea necesario seguir esperando.

Sin embargo, el argumento, y de nuevo recurriendo a un tópico en este tipo de películas, incluye una nueva opción para la protagonista. Siempre aparece un “caballero” dispuesto a ayudar a la joven y bella actriz. De mediana edad, rico, elegante y esporádico empresario teatral, el personaje interpretado por Carlos Casaravilla parece la tentación perfecta para Ana Ruiz, cada vez más cansada de esperar. Ante ella se presentan dos opciones en un dilema recurrente en la cinematografía de Juan A. Bardem. Puede seguir confiando en sus propias fuerzas para luchar hasta alcanzar el éxito como actriz o tomar el atajo dejándose ayudar por el empresario dispuesto a “coleccionar primeras actrices”. En otras películas este dilema se plantea en unos términos morales, haciendo hincapié en la honestidad de la actriz que, a pesar de vivir tan cerca de la tentación, siempre está dispuesta a mantenerla por encima de todo. Para Juan A. Bardem no es un problema de honestidad, sino de honradez consigo mismo y de una ética tan ausente en la maquiavélica Eva de Mankiewicz. Nada o poco importa si Ana Ruiz es seducida por un galán que siempre parece imitar a Clark Gable. Lo importante es su conciencia, su voluntad de ser fiel a sí misma hasta conseguir el ansiado aplauso del público. No obstante, la opción tomada por la protagonista forma parte del desenlace de la película y, aunque sea previsible conociendo la ideología de Juan A. Bardem, todavía nos quedan varios episodios que vuelven a informarnos sobre el mundo teatral de la época.

Algunos se repiten en bastantes de las películas que comentaremos en esta monografía. Por ejemplo, la situación de caos y nervios que suele preceder a un estreno. Éste siempre se convierte en un momento culminante y los directores parecen empeñados en mostrarnos a los actores y el personal del teatro corriendo entre bastidores, apurando el tiempo en los camerinos, tropezando por las escaleras, ajustándose el vestuario... hasta que al final todo sale bien: se ha producido el milagro del teatro. Juan A. Bardem no renuncia a estas escenas, pero aprovecha el estreno de *El cielo puede esperar* para mostrarnos el ambiente propio de un momento tan decisivo. Y lo hace con el conocimiento de quien tenía una información de primera mano. Capta detalles que nos permiten conocer lo sustancial de los preparativos de un estreno, el papel desempeñado por cada uno para que todo salga correctamente y lo complejo que resulta una tarea en la que intervienen muchas personas. Evita así la típica intención cómica que preside estas escenas en otras películas, derivada de las prisas y las precipitaciones de una situación caótica. Aquí también hay nervios y hasta prisas, pero no son caricaturescos, sino los propios de un momento en el que la compañía está poniendo en juego su continuidad.

Otros aspectos de la vida de los actores sólo aparecen en películas como la de Juan A. Bardem. Por ejemplo, las duras condiciones de trabajo, incluso para quienes ocupaban los lugares más destacados dentro de la compañía. El día del estreno de *El cielo puede esperar* la primera actriz cae enferma, pero en contra del dictamen del médico el empresario se niega a suspender para no perder dinero. Aquí no se trata de la vieja ética de los cómicos que les llevaba a creer que la suspensión era lo último en que se podía pensar, sino de la presión ejercida por un empresario nada interesado en la salud de quienes trabajan para él. Se trata, pues, de una situación que va a permitir el ansiado éxito de Ana Ruiz, que acaba sustituyendo a la primera actriz, pero también una ocasión para que Juan A. Bardem refleje una situación real que él conocía perfectamente.

Recordemos que este episodio tan convencional –la sustitución *in extremis* de la primera actriz por la aspirante que tiene así



la oportunidad de triunfar— se resuelve de forma distinta en *Eva al desnudo*. Joseph L. Mankiewicz recurre a una hábil estrategia —el coche que aparentemente se queda sin gasolina— para que Margot sea sustituida por Eva. Es un recurso propio de un guión repleto de maquiavélicas iniciativas urdidas por los protagonistas. Juan A. Bardem aprovecha este necesario episodio para, mediante la más prosaica y realista circunstancia de la enfermedad de la primera actriz, introducir un elemento propio del realismo crítico que preside su filmografía. El coche sin gasolina es una hábil trampa, la enfermedad es un testimonio.

Asimismo, Juan A. Bardem ambienta varias de sus escenas en los lugares frecuentados por los cómicos y todos aquellos que se movían a su alrededor (empresarios, representantes...). Determinados cafés nada parecidos a los lujosos restaurantes de *Eva al desnudo* eran los puntos de encuentro a donde se acudía para formar una compañía, contratar a un actor, buscar un sustituto o simplemente mantenerse dentro del ambiente a la espera de un nuevo trabajo. A uno de ellos acude Ana Ruiz para entrevistarse con su representante. Y también el primer actor y director de su compañía para pedirle que vuelva. Pero lo importante desde nuestra perspectiva es la idea de que estos cómicos forman un colectivo compacto. Como tal, se reúne en unos determinados lugares que son mucho más que un café. Allí, como dice Miguel Solís, sólo se relacionan entre ellos mismos alimentando su capacidad de resistir en una profesión que por entonces tenía escaso contacto con otros ambientes.

Al final, Ana Ruiz vuelve a la compañía aunque sea para sustituir fugazmente a la enferma primera actriz. Y triunfa representando el papel protagonista de *El cielo puede esperar* que estaba escrito para ella. Juan A. Bardem, a diferencia de lo que suele suceder en otras películas, incluye escenas relativamente largas de la representación teatral. Otros directores considerarían que sería tanto como romper el ritmo interno de la película. En *Cómicos* no se produce esta circunstancia gracias a la perfecta interrelación entre la ficción desarrollada en el escenario y todo lo que la rodea. Podemos, así, captar algunos aspectos significativos de una representación teatral de la época. Aunque siempre

hay que tener en cuenta el énfasis que Juan A. Bardem da a sus escenas por su peculiar movimiento de cámara y una fotografía propia de su estilizada caligrafía cinematográfica, lo cierto es que la interpretación de quienes intervienen en el estreno nos sorprende un tanto por lo melodramático, lo forzado o la falta de una naturalidad en los movimientos y la dicción. No es fruto de la intención del director que, supuestamente, está reflejando una puesta en escena distinta a la de las artificiosas altas comedias que vimos en la primera mitad de la película. La razón es más simple: han transcurrido cincuenta años y las técnicas de interpretación en el teatro han cambiado lo suficiente para que se produzca esa sensación extraña en nosotros. Sensación que nos lleva, por otra parte, a la conclusión de que el margen en el teatro español de la época era bastante estrecho. Entre una alta comedia y una obra de un autor con inquietudes, entre una primera actriz de toda la vida y una joven estrella, el margen existía pero mucho menos de lo que hubiera sido deseable. En la película sólo tenemos un indicio para llegar a esa conclusión, pero la misma es coherente con otras fuentes de información que nos confirman el escaso avance que se daba en el campo de la interpretación del drama.

A pesar de todos los problemas, Ana Ruiz triunfa en el estreno de *El cielo puede esperar* y consigue los anhelados aplausos del público. Pero es un éxito fugaz a diferencia del que se da en los desenlaces de otras películas aquí comentadas. En las mismas el triunfo artístico es el final al que llega siempre la protagonista y, si es posible, también se ve acompañado por uno personal (consigue enamorarse, casarse, enriquecerse...). Pero en *Cómicos* la dura realidad se impone. Recuperada la primera actriz, Ana Ruiz debe ceder su lugar. Todos piensan que es injusto, pero nadie se atreve a poner en duda el jerárquico sistema que rige la organización de la compañía. Esta circunstancia provoca que la protagonista se replantee el dilema: seguir luchando con sus propias fuerzas para buscar el triunfo o ceder a la tentación de la ayuda que le puede dar Carlos, el coleccionista de primeras actrices. Pero la situación de Ana Ruiz ya es distinta. Ahora es consciente de su valía profesional, sabe que puede triunfar por sus

propias cualidades, y tiene más fuerza para afrontar un destino incierto en el que sólo le ayudará su voluntad. Este final simbólico contiene un mensaje recurrente en la filmografía de Juan A. Bardem. Ana Ruiz está sola en el escenario, rechaza a Carlos y mirando el desierto patio de butacas escucha un largo aplauso<sup>14</sup>. Se premia así su valentía, su ética personal y profesional, y se da una posibilidad de esperanza. No el triunfo fácil y supuestamente definitivo de otras películas, sino el que sólo se puede basar en el trabajo y la voluntad de quienes afrontan su propio destino. Ana Ruiz todavía no ha triunfado, pero ha aprendido mediante el conflicto a conocer mejor las vías para un triunfo personal y artístico más sólido<sup>15</sup>.

En el desenlace de *Cómicos*, pues, se mezclan la orientación ideológica que Juan A. Bardem siempre da a sus protagonistas, aprenden a ser conscientes de su realidad y confían en sus propias fuerzas para modificarla, con la admiración por una profesión como la de los cómicos<sup>16</sup>. Su acercamiento a la misma es comprensivo y crítico. Nunca se la presenta como algo espectacular ni fascinante, no se utilizan los tópicos habituales para caracterizar una actividad que es mostrada como un trabajo cualquiera, con su rutina, sus limitaciones...; con su dureza, en definitiva. Pero al mismo tiempo se reconoce la voluntad peculiar de unos sujetos que se empeñan en sobrevivir como cómicos, que aceptan frustraciones y penurias porque siguen confiando en el éxito, en el aplauso que provocaron con un mutis, en poder alcanzar un escalón más dentro de la compañía, en llegar, algunos, al estrellato. Mientras tanto, van consumiendo sus vidas en pensiones baratas, viajes interminables y giras por provincias donde no sólo se repiten las obras del repertorio, sino también los pocos lugares que frecuentan en sus reiteradas visitas a las ciudades y pueblos. Es, pues, una vida dura como la de cualquier trabajador de la época y así nos la presenta un Juan A. Bardem capaz de captar el detalle, el rasgo que da verosimilitud a su retrato del mundillo teatral. En este caso, y como es habitual, la calidad de la mirada, la perspectiva crítica, acaba imponiéndose a un guión tan correcto como fácilmente utilizable en otro contexto cinematográfico. La prueba de esto último la tenemos en

*Varietés* (1971), película de Juan A. Bardem puesta a disposición del lucimiento de Sara Montiel.

Los argumentos de los dos films de Juan A. Bardem no sólo son paralelos, sino que los podemos considerar como dos variantes de un único argumento<sup>17</sup>. *Varietés* se incluye en el período que Luciano G. Egido considera como el decenio negro de la trayectoria cinematográfica del director: 1964-1974. Y es, además, una película de encargo. Estas dos circunstancias las debemos considerar para comprender la utilización que Juan A. Bardem hizo de su propio guión escrito casi dos décadas antes. El objetivo era rodar una película con Sara Montiel, para el lucimiento de una ya consagrada y algo madura artista poco adecuada para la comedia y muy dada al melodrama. El productor Eduardo Manzanos sólo estaría interesado en rentabilizar una película más de las muchas que se rodaron por entonces con cantante, de la cual se contaba su camino al éxito, repleto de convencionales obstáculos, previsibles enamoramientos y triunfo de la siempre honesta vedette o artista de variedades. El director aceptaría más o menos esta orientación y utilizó su viejo guión de *Cómicos*, aunque para crear una película cuyo resultado es distinto.

Para empezar ya no estamos ante una compañía que representa altas comedias, lo cual habría resultado inverosímil para una actriz de las características de Sara Montiel. En esta ocasión se trata de una compañía de revistas de los años sesenta. Este cambio de género permite incluir nada menos que doce números musicales –frente a los nueve inicialmente previstos en el guión depositado en la B.N.M., lo que indica las presiones sufridas por el director– y también favorece la utilización de los encantos de la sensual protagonista. Frente a la frialdad de una Ana Ruiz interpretada por una elegantemente bella Christian Galvé, la seductora Sara Montiel hará uso de unos recursos más castizos en un género tan propio como el de la revista.

No obstante, pronto surgen los paralelismos entre ambas películas. De nuevo se utiliza la voz en *off* de la protagonista para explicarnos al principio que Carmen Soler –se repiten hasta los nombres– es una veterana vedette que no acepta retirarse:

Carmen Soler... Alguien dijo que el mayor talento para casi todo, consiste en saber retirarse a tiempo... Carmen Soler, superestrella de la canción, ignora eso... Ella está y seguirá estando en la brecha... Sí, ¿pero hasta cuando?

Mientras tanto, Ana Márquez es una segunda vedette que “espera” ocupar algún día el estrellato dentro de la compañía:

Y yo... Ana... Ana Márquez... Mi nombre de batalla... De verdad me llamo Ruiz... Yo, desde hace tiempo y todavía, soy la segunda... No la estrella, sino la otra... Yo canto..., pero aún no soy tan famosa como Carmen Soler, por ejemplo... Canto, creo que bien... Y espero.

Encontramos de nuevo la palabra clave de *Cómicos*, pero lo absurdo es que en esta ocasión las imposiciones o conveniencias de la productora las sufrió el propio Juan A. Bardem. Presentar a una ya cuarentona Sara Montiel como una joven vedette dispuesta a esperar el triunfo resulta sorprendente, salvo para los incondicionales de la eterna juventud de nuestra manchega universal. Se ha indicado que el papel era para Rocío Dúrcal, que dos años antes había triunfado en *Las Leandras* (1969) como joven vedette presentada como sucesora nada menos que de Celia Gámez. Juan A. Bardem me negó esta hipótesis. Pero ni los más sofisticados ángulos pudieron disimular la diferencia de edad tan obvia entre el personaje y la actriz que lo interpretó.

Sigamos con los paralelismos. La compañía de revistas se traslada en tren y la voz en *off* da cuenta de algunos aspectos de la vida de sus integrantes: cuando se viaja no se cobra, la monotonía de los interminables desplazamientos, el cansancio que arrastran los cómicos, las incomodidades de unas largas giras por provincias, el aburrimiento por la rutina que implican, las modestas pensiones donde se alojan, los cafés que frecuentan... todo exactamente igual que en *Cómicos*, aunque en esta ocasión se trate de una compañía de revistas. Aquí también todos esperan. No hay lugar para personajes amargados como Marga y se aguantan las incomodidades porque esperan el triunfo, la gloria, el dinero o tan sólo el aplauso. Ana Márquez también, a pesar del enfrentamiento con la primera vedette interpretada por Trini Alonso; tirana y engreída como mandan los cánones.

Pero antes de que estalle el enfrentamiento entre ambas vedettes con el final ya previsto por todos los espectadores, en *Varietés* también aparece la figura de Miguel Solís, en esta ocasión interpretada por Vicente Parra. Aunque más almibarado que el personaje encarnado por Fernando Rey, vuelve a ser un joven de buena familia con una afición pasajera al teatro, donde trabaja como músico de la compañía de revistas. Uno de los compañeros le define así:

A él eso del teatro, ni fu ni fa, ¿no es así?... Luego es hijo único de una familia de meapilas, de comunión diaria, ¿verdad?... Después no es un genio del piano... Y encima, papá...

Aquí también se produce el enamoramiento. Miguel propone a la vedette casarse –se repite la escena en la estación de trenes– y retirarse del mundo de la revista. Al final, el personaje de Sara Montiel opta por el escenario y rechaza una vida bajo unos moldes morales, se intuyen en una significativa escena, contrarios a los que estaba acostumbrada como vedette. ¿Cuáles son las diferencias entre las dos películas? La argumentación, fundamentalmente. Mientras que en *Cómicos* los diálogos de la pareja de enamorados nos mostraban las razones de su posible hastío y el porqué de su búsqueda de una alternativa, aquí todo se reduce a un enamoramiento tópico que jamás entra en detalles o argumentos más allá de la atracción entre la vedette y el músico. Es cierto que la presencia en 1971 de Sara Montiel introduce alguna veleidad erótica, incluso un guiño crítico a la moralidad de la sociedad bienpensante de la época, que no podrían haber aparecido en los sobrios años cincuenta. Pero lo fundamental es que la sucesión de números musicales elimina a lo largo de la película cualquier posible argumentación; sólo hay tiempo para la simple enunciación de las situaciones y las relaciones entre los personajes. Un ejemplo claro, pero no el único, es el episodio del frustrado matrimonio entre Ana y Miguel.

Los diálogos a menudo se repiten, así como algunos elementos característicos del mundillo del espectáculo que se pretende reflejar. Los ensayos vuelven a ser un ejemplo de desgana y de una profesionalidad discutible. Y de nuevo llega la oportunidad para la segunda vedette, concretada en la obra de un personaje

también interpretado por Rafael Alonso como en *Cómicos*. En esta ocasión ya no es un joven autor con inquietudes. En *Varietés* sólo queda tiempo para presentarlo como el creador de un espectáculo que puede ser la ocasión que tanto espera Ana Márquez. Una oportunidad sin sacrificio de la honestidad, puesto que de nuevo debe vencer la tentación de caer en el camino fácil que le propone el apuesto y rico Arturo. Es cierto que la relativa permisividad de la época y la personalidad de Sara Montiel obligan a incluir una grandilocuente escena de cama. La misma puede pasar a la antología de hasta qué punto era necesario utilizar una retórica pedante –carreras de caballos desbocados incluidas, que evocan las citas poéticas incluidas en el guión– para justificar la imperiosa necesidad de intuir los encantos de una por otra parte hierática Sara Montiel, más preocupada del maquillaje que de su fogoso amante. Pero la honestidad de las vedettes siempre queda probada en estas películas, y aunque se permitan ciertas licencias, al final resplandece. Aquí no se trata de una postura ética como en el caso de Ana Ruiz. Ana Márquez es honesta porque sí, puesto que la proliferación de números musicales impide desarrollar lo ya expuesto en *Cómicos*.

Los diálogos y las situaciones siguen repitiéndose. Cuando Rafael Alonso presenta el espectáculo *Varietés de Oro 1931* a la compañía, todos los miembros de la misma dirigen sus miradas a Sara Montiel porque intuyen la trascendencia que puede tener para su trayectoria ascendente. Pero de nuevo se cruza una primera vedette que se niega a abandonar su papel y dialoga en el camerino con la supuestamente joven aspirante:

CARMEN.- ¿Y qué?... Yo soy aquí la primera. Yo soy la que manda... y la que se abre de piernas para tener este espectáculo y esas canciones... y yo las cantaré.

El texto definitivo se suavizó en unos diálogos que se repiten en lo fundamental, pero no las actrices, lo cual menoscaba el elemento dramático que esta escena tenía en *Cómicos*. No importa. Lo fundamental son los números musicales puestos al servicio de Sara Montiel y repartidos hasta tal punto que a veces el sentido del argumento se perdería si no fuera porque ha quedado reducido al tópico.

Juan A. Bardem de nuevo intenta mostrarnos, dentro de lo posible, algunos aspectos del trabajo de una compañía, en esta ocasión de revistas. Los ensayos, los preparativos con la escenografía, luces y demás elementos, los nervios del día del estreno... todo aparece para darnos una idea aproximada de cómo era una revista en el teatro español de la época. Se percibe una cierta precipitación en el rodaje y un acabado alejado de la calidad conseguida por el director en sus películas de los años cincuenta. Pero lo importante es el intento de sortear la omnipresencia de Sara Montiel para que, al menos, intuyamos algunos rasgos de un género que alcanzó importantes cotas de hegemonía en los escenarios españoles durante el franquismo.

Al igual que ocurriera con la representación de *El cielo está lejos*, las escenas de la revista incluidas en la película pueden decepcionarnos. El género acaba convertido en un vulgar y pretendidamente “moderno” espectáculo de variedades. Los arreglos musicales –tan mediocres como en tantas películas españolas de la época–, el vestuario, la escenografía y hasta el color nos remiten a una fecha como 1971 en la que ya era casi imposible captar el genuino sabor de un género en franco proceso de decadencia creativa, aunque siguiera contando con el favor del público mayoritario. Juan A. Bardem se limita a dirigir un rodaje convencional con la obligada omnipresencia de Sara Montiel y alejado de las audacias estilísticas que en este campo caracterizan su producción de los años cincuenta. El resultado es una antología de números de diversas revistas, pasados por el peculiar tamiz interpretativo de la diva manchega y sin un valor significativo para captar los rasgos de un género tan importante en la época como difícilmente accesible para el estudioso del espectáculo teatral en España.

El final, como el resto de la película, es paralelo al que ya vimos en *Cómicos*. Ana Márquez permanece en un escenario vacío, rechaza la última oferta de Arturo y decide seguir luchando con sus propias fuerzas hasta alcanzar el éxito:

ANA.- Sí, Arturo... ha sido un triunfo, ¿no? Limpio y sin trampa... Un triunfo mío. Y me he dado cuenta de que no es necesario estar contigo para alcanzarlo.



La diferencia, como ya dijimos, es la argumentación. Aquí se trata de una postura sin razones, más efectista que argumentada. Y, por supuesto, carente de una trascendencia que vaya más allá del tópico que nos muestra por enésima vez el difícil camino hacia el triunfo de la artista, cuya espera en el caso de Sara Montiel más que dramática se intuye melodramática.

No creo que quepa atribuir a Juan A. Bardem el abismo que separa ambas películas<sup>18</sup>. Sin necesidad de conocer la historia interna de la producción de *Varietés*, se intuye una labor de encargo poco permeable a las aportaciones del guionista y director. De ahí que utilizara un guión ya escrito para *Cómicos*, donde lo convencional de la situación y las relaciones entre los personajes quedaba en segundo plano por la capacidad del director para captar un ambiente y una época genuinos. Esta circunstancia le permite, como él mismo ha indicado en varias ocasiones, hacer un homenaje al mundo del teatro. Incluso es posible que el escaso éxito de público que tuvo se debiera a esa misma razón: era un homenaje, un documento también, que no captarían con precisión quienes vivieran al margen del teatro. Frente a esta opción, *Varietés* es el tópico puesto a disposición de una Sara Montiel que todavía se mantenía en la cresta de la popularidad. Aquí no hay nada detrás de una actriz cuya presencia casi agobia y, por lo tanto, sigue en la incógnita ese mundo de la revista en bastantes ocasiones abordado por el cine español pero con escaso acierto.

Al margen de las diferencias ya indicadas, las dos películas de Juan A. Bardem nos muestran algunos aspectos de la vida de unas compañías teatrales. Se supone que ambas están situadas en un lugar relativamente destacado dentro del escalafón que corresponde al género que cultivan, la alta comedia y la revista. Pero el teatro español de la larga postguerra seguía contando con otras compañías mucho más humildes, ambulantes y depositarias de una larga tradición que se extinguiría poco después. Fernando Fernán Gómez supo captar estas últimas boqueadas de una peculiar forma de hacer teatro en su novela *El viaje a ninguna parte* (1985), que tuvo su correspondiente adaptación cinematográfica poco después bajo la dirección del mismo autor<sup>19</sup>. Estamos, sin duda, ante una de las mejores películas del cine español.

Estrenada en Madrid el 15 de octubre de 1986, fue un éxito de público y recibió una buena acogida por parte de la crítica corroborada con la concesión de tres premios Goya (dirección, guión y mejor película)<sup>20</sup>. Su aportación abarca otros campos aparte de la información que contiene acerca del teatro. El papel que desempeña la memoria como eje vertebrador de la existencia del protagonista ya sería tema suficiente para valorar una obra repleta de personajes interesantes, circunstancias sugerentes y reflexiones tan escuetas como válidas. Pero nos ceñiremos a aquellos aspectos que dan cuenta de la vida, y supervivencia, de unos humildes cómicos que deambulan por los pueblos españoles en un frío invierno de una no menos fría época.

La adaptación cinematográfica realizada por Fernando Fernán Gómez de su novela es de una fidelidad casi absoluta. El hecho de que sea la misma persona la responsable de ambas obras –también escribió una versión previa como serial radiofónico– no es garantía suficiente para que se dé dicha fidelidad. En este caso debemos tener en cuenta asimismo dos circunstancias: a) el respeto que Fernando Fernán Gómez siempre ha mostrado a las obras que ha adaptado al cine, y la suya no podía ser una excepción; b) la propia novela, cuya estructura, lenguaje y diálogos parecen concebidos para una posible adaptación sin que por ello pierdan interés literario. Se daban, pues, unas circunstancias favorables que junto a un excelente trabajo de producción y un espléndido reparto permitieron no sólo dar vida cinematográfica a la novela, sino también mostrarnos un certero retrato de las andanzas de unos cómicos de la España de la postguerra. Para Fernando Fernán Gómez la experiencia del rodaje fue inolvidable:

Nunca en tantos años de trabajo como actor de teatro y de cine he tenido tan clara conciencia de que mi oficio era algo mágico como durante los meses de trabajo en *El viaje a ninguna parte*. Absoluta dedicación a la labor cotidiana por parte de todos. Convivencia. Nacimiento constante de nuevas amistades. Admiración recíproca. Al recrear los cómicos el mundo de los cómicos, al sentir que estábamos dando un homenaje a los menos afortunados del mágico y sacerdotal oficio, todos nos sentimos infundidos de un hálito inefable que llegó a contagiar a los técnicos y los obreros durante las diez semanas que duró el

rodaje. Cada uno sentimos cómo nuestra libertad se ensanchaba y cómo nuestras realidades se acercaban, dentro de lo posible, a nuestra imaginación. Los dioses del amor de todas las religiones habían descendido sobre nosotros y nos acogían bajo sus alas<sup>21</sup>.

Las líneas básicas de la novela que se relacionan con el tema que nos interesa aquí aparecen en la película en unos términos casi equivalentes. Tal vez se escape algún matiz secundario, pero también es indudable que el trabajo de dirección e interpretación enriquece unas ideas acerca del teatro que están presentes en la citada novela y en otras obras de Fernando Fernán Gómez tanto de ficción como ensayísticas. Hagamos, pues, una primera enumeración para posteriormente ahondar en cada una de ellas:

A) La condición marginal del cómico.

B) La vocación, el sentirse “enamorado” de la profesión, a pesar de todas las circunstancias adversas; el veneno que impide abandonarla.

C) El orgullo de sentirse cómico.

D) La eterna búsqueda del éxito, casi siempre esquivo y efímero.

E) La lucha por una supervivencia, de los cómicos y del propio teatro, siempre en peligro por las más variadas e imprevisibles circunstancias.

F) Las razones de una endogamia ya tradicional en el mundo del teatro.

G) La peculiar moralidad de los cómicos.

Nada de lo arriba indicado es original, ni lo pretende Fernando Fernán Gómez. Su objetivo es mostrarlo como un conjunto coherente de reflexiones basadas en la observación y el conocimiento. No se busca la defensa de una tesis, la reivindicación de una actitud determinada o el planteamiento de una crítica que, en todo caso, se derivaría del testimonio que nos presenta el autor y director mediante unos personajes repletos de humanidad, sabiduría nada pedante y mucho teatro. Son estas circunstancias las que dan nuevo y peculiar vigor a unos aspectos de la vida de los cómicos que tal vez ya nos resulten familiares, pero que cobran interés al presentarlos en perfecta conjunción con

unos personajes que los encarnan sin renunciar a su propia personalidad, a su idiosincrasia.

La del cómico es una profesión como otra cualquiera. Directores como Juan A. Bardem y Fernando Fernán Gómez renuncian a su posible idealización haciendo hincapié en las duras circunstancias de una rutina a menudo poco fascinante. Pero, al mismo tiempo, es una profesión un tanto peculiar, objeto casi siempre de una serie de prejuicios que la han llevado a una marginalidad más o menos acusada según la época. No es pertinente hacer aquí un repaso de los términos en que tradicionalmente se ha dado dicha marginación, la cual por otra parte tendría matices relacionados con el período histórico y la categoría profesional u otras circunstancias de los cómicos. Pero, en un momento como el de la postguerra y ante unos pobres actores de una de las más humildes compañías, es indudable que la marginación tenía que mostrarse en diversos episodios y actitudes.

Carlos Galván, el protagonista de la novela y la película interpretado por José Sacristán, afirma en el primer capítulo que “Siempre se ha dicho de los artistas que somos aves nocturnas. Los artistas y los golfos. Para la gente somos todos uno”. No es casual que esta rotunda afirmación se encuentre al principio, pues tanto la novela como su adaptación cinematográfica reflejan numerosos ejemplos que la corroboran. El primero tal vez sea el del propio hijo, Carlitos (Gabino Diego), que vuelve con su padre después de haberse educado con su madre en un ambiente completamente al margen del teatro. A pesar del vínculo familiar, es un personaje ajeno a los miembros de la compañía y muestra ante los mismos las actitudes que serían habituales entre las personas sin relación con el mundillo del teatro, salvo la de ser esporádicos espectadores. Su sinceridad, por pura ingenuidad e ignorancia, le lleva a manifestar un desprecio hacia una profesión que no entiende y le parece “ridícula”. Frente al entusiasmo de su padre capaz de inventar para paliar la mediocridad de una vida de cómico, el hijo quiere ejercer de cualquier cosa provechosa, concepto que en ningún momento asocia con lo teatral. Carlos Galván lo explica así: “Pero a mí mi profesión, que era la de mis padres y mis abuelos, me parecía hermosa, y aquel zangolotino la había despreciado” (Cap. I).

No se trata de un desprecio individual, sino de la ejemplificación de un desprecio colectivo que la sociedad manifestaba hacia unos cómicos a menudo arrinconados en la marginalidad. No se puede generalizar sin caer en el lugar común no documentado, y menos en una época en la que ya se dan situaciones muy distintas dentro de la profesión. Pero pensemos que la única vía, relativa, para la aceptación social era la del éxito y éste se encontraba alejado de los caminos rurales por los que deambulaba la compañía del viejo Arturo Galván (Fernando Fernán Gómez), la Iniesta-Galván siguiendo la tradición de denominarla por los apellidos de la primera actriz y el primer actor. Su nieto quiere encontrar un trabajo seguro para no pasar vergüenza y casarse con una joven con dinero o bienes. Prosaico deseo que no puede ser compensado por la perspectiva del éxito:

Pero allí, en el cuartucho de la posada de Cabezales, pegados el uno al otro sobre el jergón, hablando bajito para no despertar a los arrieros, yo no podía engañarle diciéndole que en nuestro oficio era fácil triunfar, ser famoso, ganar dinero, darse buena vida, estar rodeado de las mujeres más guapas de España (Cap. I).

Carlitos no sólo apenas siente la llamada o la voz de la sangre, sino que tampoco puede compartir esta quimérica perspectiva que alimenta los sueños, y la propia vida, de su padre. Se reafirma en lo conveniente de llevar, por ejemplo, las cuentas de una papelería como un amigo suyo de Galicia, pues fue la puerta que le permitió hacerse novio de la hija del dueño y, como él bien dice, “Si hubiera sido cómico no habría podido casarse con la hija del dueño de una papelería”. Verdad indiscutible que tanto la novela como la película corroboran con varios ejemplos de una marginalidad desprovista de todo encanto y tan dura como la época en la que se da.

Carlitos pronto tendrá la oportunidad de comprobarlo. Cuando intenta acercarse a la hija del cacique de un pueblo donde están actuando y le explica que su familia es la de los cómicos, la niña le replica: “Pues..., no lo digo por ofenderte a ti, pero a artistas sólo se dedican los pobres, y en mi casa no estamos mal”. Se rompe así cualquier posibilidad de relación, pertenecen a dos grupos antagónicos. El cacique puede contratar a los cómicos para la diversión propia y de sus vecinos, pero más allá de este ámbito cualquier otra

relación es inviable. La reacción del padre cuando se entera de que su hija está hablando con Carlitos lo explica con violencia y rotundidad. A nadie le extraña. Los miembros de la compañía apenas se lamentan porque han asumido su situación social y sólo la ignorancia del joven Carlitos puede transgredir unos códigos tan viejos como vigentes en aquella España.

Otros caciques o similares tienen unos modos más sutiles de manifestar sus prejuicios hacia los cómicos. El señor Zacarías, el usurero interpretado en la adaptación cinematográfica por Agustín González, es un buen ejemplo. Su deseo de contratar a la compañía Iniesta-Galván para montar la revista *Canuto, no seas bruto*, de la que es autor, apenas esconde otras intenciones menos confesables. El “mocerío” del pueblo se ríe de él porque es evidente que, aparte de intentar codearse en Madrid con Celia Gámez, el señor Zacarías pretende dar rienda suelta a su reprimida sexualidad. Para conseguirlo se convierte en lo que en el argot del género se llama “un elefante blanco” –figura recurrente en varias de las películas aquí comentadas–, un capitalista dispuesto a invertir en el montaje de una revista. La compañía Iniesta-Galván ve el cielo abierto y acepta todas las exigencias en busca de la mera supervivencia. Sin demasiados escrúpulos ni tapujos, el señor Zacarías utiliza para este fin entre vanidoso y erótico a los cómicos, y sobre todo las cómicas, porque ve en ellos un grupo marginal con el que se puede relacionar de manera distinta a como lo hace con el resto del pueblo. Sin acritud ni falsa idealización, Fernando Fernán Gómez retrata un tipo frecuente en los pueblos de aquella España: el dispuesto a aprovecharse de la supuesta inmoralidad de las cómicas, de unas mujeres “fáciles” acompañadas por unos actores que tampoco solían ser demasiado escrupulosos en temas de honra y honestidad. No se trata de una manifestación de marginación social en el estricto sentido de la palabra, pero sí de una marginación real en una sociedad pacata en la que los cómicos parecían regidos por una moral peculiar. Era en parte cierto, e incluso es reivindicado con orgullo por Fernando Fernán Gómez en distintas obras y entrevistas, pero más allá de casos aislados como el del citado autor esa peculiaridad era un estigma y un motivo de marginación.

En otros pueblos los miembros de la compañía Iniesta-Galván van a sufrir las consecuencias de los prejuicios contra los cómicos. Sus antagonistas son las mentalidades más retrógradas, pero no aisladas. A pesar del tono humorístico que el autor y director aporta a buena parte de los episodios, la persecución protagonizada por las damas que pretendían proteger la moralidad pública de los supuestos peligros de contagio con los cómicos no es una broma; sobre todo, si observamos la posición de inferioridad en la que solían encontrarse estas compañías. No tenían derechos, estaban siempre a merced del arbitrio de los diferentes representantes del poder. Eran, en definitiva, unos colectivos marginales cuya única garantía de supervivencia consistía en evitar cualquier conflicto, adular si era necesario a quienes les podían perjudicar, y esperar. Si no lo hacían así el riesgo era evidente, tal y como sucede en el episodio del rodaje de una película en uno de los pueblos a donde acude la compañía de Arturo Galván. La disputa por el trabajo como extras tiene varias lecturas, fruto de la mezcla de la imaginación y la realidad que se da en la memoria de Carlos Galván. Pero también es una muestra de la violenta marginación sufrida por unos cómicos que ni siquiera pueden aducir que son naturales de un pueblo en concreto para reclamar el derecho al trabajo. Son de los caminos, como explica Carlos en su peculiar discurso, de una tierra de nadie que suele ser la propia de una colectividad marginada.

Pero la marginación no la sufren sólo en los pueblecitos a donde acude la modesta compañía ambulante que protagoniza *El viaje a ninguna parte*. En la ciudad, en Madrid, persisten las muestras de una marginación tal vez menos violenta y directa, pero no por ello menos real. La explicación nos la dan los propios personajes, Carlos Galván y Sergio Maldonado, en un diálogo tan repleto de lucidez y sugerencias como es habitual en esta obra. Cuando deciden marcharse a Madrid sentados en el remolque de un camión el siempre optimista y esperanzado cómico cree que allí tendrán “dignidad”. Sergio Maldonado, mucho más realista, le contesta que con suerte disfrutarán de más “confort”. No era poco el cambio, sobre todo teniendo en cuenta el valor que a este concepto siempre otorgan los personajes cinematográficos y literarios

de Fernando Fernán Gómez, obsesionados por alcanzar un mínimo de comodidad material. Pero la hipotética nueva situación no afectaba a una dignidad capaz de eliminar o suavizar la marginación de los cómicos, especialmente si eran tan humildes como ellos.

Un ejemplo inmediato lo encontramos en la pensión a la que acuden. En bastantes de las películas aquí comentadas es frecuente la aparición de las pensiones como lugar de convivencia de los cómicos. Se refleja así una realidad en la que pocos de ellos podían aspirar a tener una casa en propiedad<sup>22</sup>. Aparte de las incómodas giras, en Madrid la mayoría vivía en unas pensiones caracterizadas casi siempre por su modestia. Pues bien, incluso entre las más humildes las había que ni siquiera admitían a los cómicos como clientes. Doña Leona, la dueña de la pensión a la que acuden los protagonistas de *El viaje a ninguna parte*, es un ejemplo. Su actitud no es extraña, sino una manifestación más de los prejuicios dirigidos contra la gente del teatro y otros espectáculos, sujetos considerados poco serios y de dudosa moralidad. Se trata, como ocurre en la citada película, de una actitud cínica y en este caso hipócrita, basada en un prejuicio tan extendido como a menudo absurdo. Poco importaba, puesto que funcionaba como filtro que dificultaba el alojamiento de los modestos cómicos en unas no menos modestas pensiones o casas de huéspedes, como *La Inglesa* de Doña Leona. Recordemos que estas restricciones para el acceso al alojamiento también se extendían a algunos de los hoteles de prestigio, pero nuestros modestos protagonistas ni siquiera sueñan con esa posibilidad.

¿Cómo resuelven este problema? Con picaresca e ingenio, de los que hacen gala tanto Sergio Maldonado como Carlos Galván. Ambos ejemplifican una actitud característica del tipo del cómico tal y como aparece en nuestro cine. A base de recitar poesías de Rubén Darío consiguen alojarse en compañía de la prima del segundo y vencer unos prejuicios que, suponemos, tendrían más graves consecuencias en otros casos. Ninguno de los protagonistas intenta convencer a la dueña de la pensión de lo absurdo de su negativa inicial. La aceptan como algo casi normal que forma parte de la rutina de unos seres acostumbrados a la marginación. Salen del paso con lo arriba indicado y la labia de



un Sergio Maldonado acostumbrado a resolver situaciones difíciles de sus compañeros. Él es el protector de la compañía, en cierta medida. Los grupos marginales buscan siempre una protección para defenderse de un poder al que no deben enfrentarse directamente. La misma suele estar en correspondencia con la importancia del grupo. No nos debe extrañar, por lo tanto, que sea Sergio Maldonado, nombre artístico de Juan Conejo, el encargado de “proteger” a los miembros de la compañía Iniesta-Galván.

A ver, ignorante, ¿por qué crees tú que me aguantan tu papá y tu abuelito con lo mal cómico que soy y con lo que les robo en las cuentas? Pues porque tengo pistola y carnet.

Esta confesión de Sergio Maldonado no es rebatida. Todos le aceptan porque su condición de falangista y exdivisionario azul no le aporta una gran autoridad, pero le permite contar con una pistola y un carnet, que en la España de aquella época podían funcionar como salvaconductos para una compañía ambulante a merced de cualquier arbitrariedad. El conmovedor Juan Conejo hace esta confesión en un momento de embriaguez donde demuestra un grado de violencia hasta entonces apenas entrevisto. Una violencia tan absurda y condenada a lo grotesco como débil y desencantado es quien la protagoniza. Con sus compañeros apenas tiene que recordar una condición de falangista –muy relativa en un personaje con una carga ideológica mínima<sup>23</sup>– que sólo esgrime en circunstancias problemáticas. A cambio, todos le respetan y saben lo necesario que es para que la compañía se abra paso. Son los pactos implícitos para la supervivencia. Los pactos propios de grupos marginales que jamás pueden protagonizar un enfrentamiento directo con el poder y deben saber convivir con él, saber sobrevivir.

Por lo tanto, la marginación de los cómicos que se muestra en *El viaje a ninguna parte* es doble: por ser unos personajes humildes y por ser cómicos. Es asimismo una marginación que no permite una relación normalizada con otros grupos, fuerza a la endogamia como luego veremos, anula la mayoría de las posibilidades de un éxito que sea algo más que fugaz y alienta comportamientos propios de una supervivencia donde el ingenio, la

picaresca y el cinismo son imprescindibles. Recordemos que Francisco Umbral considera en el prólogo de la primera edición de la novela que *El viaje a ninguna parte* es una de las últimas muestras de la tradición picaresca<sup>24</sup>. Fernando Fernán Gómez es capaz de mostrar todo ello sin cargar las tintas, con la aparente sencillez de unos personajes y unos episodios que a menudo nos hacen sonreír con un poso de amargura y ternura. Es el tono propio de una novela y una película que tiende más al homenaje, nada retórico, que a la denuncia. Tal vez porque la inteligencia del autor y director permite que la segunda esté contenida en el primero.

Otra de las ideas recurrentes de esta película y de otras que examinaremos es que, a pesar de todas las dificultades, el veneno del teatro consigue que los cómicos aguanten. Algunos de ellos incluso manifiestan su entusiasmo por una profesión que apenas les da alegrías, pero parece tener algo especial y de difícil definición. Carlos Galván es el máximo ejemplo de esta actitud. Mientras que sus compañeros muestran su desencanto y agotamiento ante la marcha de la compañía y del teatro en general que ellos realizan, el personaje tan excelentemente interpretado por José Sacristán afronta las dificultades con optimismo, con una inquebrantable fe en un trabajo que es, claro está, su propia vida. No ha conocido otro ambiente, ha heredado su profesión y está dispuesto a agarrarse a ella como lo único que tiene tras una modesta trayectoria repleta de afanes sin beneficio. Y si la realidad se niega a ceder, la memoria lo conseguirá. Él sabe que su trabajo ha merecido la pena, que ha obtenido por fin el ansiado triunfo, y está dispuesto a blindar esa memoria ante las empecinadas embestidas de una realidad mucho más mediocre y triste.

Este entusiasmo de Carlos Galván, equiparable a la vocación que siente la Ana Ruiz de Juan A. Bardem, se manifiesta en repetidas ocasiones tanto en la novela como en su adaptación cinematográfica. En una de ellas, cuando rememora su trayectoria y los inicios de su éxito tras haber sido “descubierto” por Miguel Mihura, Carlos manifiesta:

Hasta entonces siempre había trabajado en la compañía de mi padre, un gran actor que no tuvo suerte; enamorado siempre, como yo, de su profesión, la más bella que existe.

Nuestro protagonista está enamorado de una belleza que apenas ha tenido ocasión de entrever. En su larga trayectoria como actor sólo ha trabajado en lugares humildes representando obras cómicas con un telón de casa pobre y otro de jardín como única escenografía. No conoce lo que es un teatro de verdad, ni un escenario separado del patio de butacas por un telón. Nunca ha vivido el ritual de un estreno o de una simple representación con sus juegos de luces, sus silencios y otros aditamentos que sólo han pasado por su imaginación. De ahí viene su emoción cuando estando en Madrid un extra de cine le propone participar en una pequeña gira por los teatros de los alrededores de la capital. Teatros de verdad como el de Aranjuez, al fin conocidos por un ya veterano actor. Es la emoción de quien tiene la oportunidad de participar en aquello de lo que siempre ha estado enamorado a través de una mediocre reproducción. Enamoramiento, por lo tanto, mucho más entusiasta y meritorio que ha suplido mediante la imaginación y el deseo las carencias de un teatro ambulante cuya pobreza apenas invita a tales reacciones.

Pero Carlos Galván es un cómico que está convencido de su propia realidad, de esa peculiar realidad creada a imagen de sus deseos y moldeada por una memoria tan subjetiva como eficaz para la supervivencia. Esta circunstancia le llevará a distintos enfrentamientos con otros cómicos más realistas o, simplemente, incapaces de soportar la dureza de una compañía ambulante. Él ha heredado la fe en su trabajo que manifiesta su padre:

Tiene veneno, ¿sabes?, el teatro tiene veneno... Un no sé qué, un misterio. Hay gente que dice: voy a probar, un año, dos, y si me va mal, me dedico a otra cosa. Y luego no lo pueden dejar. Tiene veneno. Haces reír a la gente, les haces gozar. O llorar, según tú quieras. Tienes que aprenderte párrafos hasta de Benavente. Y, como es lógico, algo se pega. Los cómicos somos una casta privilegiada, de verdad (Cap. I).

No hay ninguna ironía derivada del contraste entre esta última afirmación y la situación real de la compañía de Arturo Galván. El viejo actor interpretado por Fernando Fernán Gómez es sincero. Y tampoco hay ironía por parte de un director y autor que comprende las razones de esa sinceridad, que defiende el

derecho a un enamoramiento mucho más radical cuando se da en un humilde cómico que apenas ha conocido las galas y oropeles del teatro. Su hijo Carlos es el heredero de ese sentimiento y como tal tiene fuerza para afrontar una vida cada vez más dura, abocada a desaparecer como el tipo de teatro que ellos protagonizaban de pueblo en pueblo.

Pero no todos los miembros de la compañía comparten este entusiasmo. Al igual que sucedía en las comentadas películas de Juan A. Bardem, se produce un enfrentamiento entre los protagonistas y otros cómicos ya cansados de su trabajo, desengañados y a punto de abandonar. Aquí la alternativa no es la de una vida burguesa como la del Miguel Solís de *Cómicos y Varietés*. En consonancia con el tipo de compañía presentada por Fernando Fernán Gómez, la alternativa apenas es tal o resulta mucho más vulgar. La compañera de Carlos, interpretada por Laura del Sol, abandona para trabajar como camarera en una barra americana. Carlitos sueña con llevar las cuentas de una papelería y hasta no duda en dejar la compañía para jugar un partido de fútbol que le permita merendar. Otros van cayendo por el camino o se quedan rezagados. Finalmente, el lúcido Sergio Maldonado, convertido para siempre en Juan Conejo, encuentra un acomodo en una librería de viejo donde apenas le queda espacio para añorar los caminos recorridos con la compañía de Arturo Galván. Todos estos abandonos urgidos por la necesidad crean pequeños o grandes conflictos para el protagonista, cuyo entusiasmo cada vez requiere más la ayuda de una memoria favorable.

El primero lo tiene con su hijo, tan ajeno a él como al mundillo teatral. Ni siente la voz de la sangre ni la más mínima vocación por un trabajo que considera "ridículo". Todos los intentos de su padre fracasan ante la terca disposición de un zangolotino que acabará alejándose para buscar un hueco dentro de su mundo tan realista como prosaico. El segundo conflicto es con su compañera sentimental y profesional, cansada de la vida de cómicos y de una relación que apenas tiene perspectiva. Juanita Plaza asocia la penosa situación por la que atraviesa la compañía con su relación sentimental con Carlos. En la cama y en el momento de

las confesiones le dice: “Esto no es un oficio, Carlos. Somos vagabundos [...] El teatro se muere, Carlos; sobre todo, el teatro de vagabundos”. Lúcida conclusión que acarrea la ruptura, callada e inevitable, con el cómico que sigue aferrado a la esperanza. Todo resuelto con una brillante elipsis cinematográfica que niega las acusaciones a veces vertidas por la supuesta mediocridad de las puestas en escena de Fernando Fernán Gómez.

Otras deserciones son todavía más tristes y sin posibilidad alguna de evitarlas. Cuando los viejos actores de la compañía se asocian con la que había sido hasta ese momento su rival, la dirigida en la película por Antonio Gamero, Carlos se queda tan derrotado como inerte. Y, finalmente, cuando ya en Madrid es abandonado por su fogosa prima, vuelve a quedarse casi mudo e indefenso. Ha perdido la capacidad de enfrentarse a quienes no quieren o no pueden seguir su camino junto a él. Pero no está derrotado, pues le queda su imaginación, su memoria y, sobre todo, el amor a una profesión capaz de dar algún sentido a su triste y mediocre existencia. Un amor que es su única garantía de supervivencia.

No obstante, el principal acierto de Fernando Fernán Gómez no radica en la presentación de un tema ya abordado en otras películas, sino en su tratamiento. Se evita toda idealización de la postura de Carlos Galván. Al mismo tiempo, las deserciones son vistas con una mirada comprensiva, sin reproches, sin caer en un posible maniqueísmo. Cada uno busca su supervivencia en un mundo duro donde las opciones apenas son tales. Cada uno busca su hueco y no cabe otra valoración moral o ética. Unos lo encuentran en el teatro, en ese desafortunado amor a la profesión, y otros aspirando a llevar las cuentas de una papelería. Sin más comentario ni valoración. No son seres enfrentados a su destino, sino simples sujetos que intentan que el mismo no les lleve a un callejón sin salida o que, al menos, ese callejón no sea demasiado estrecho. Ya es suficiente.

Por lo tanto, es cierto que el teatro tiene “veneno”, pero tampoco podemos olvidar que la necesidad de vivir puede ser un buen antídoto. Todo depende del aguante de cada uno, de sus expectativas y, claro está, del “orgullo” de ser un cómico. Para

Arturo Galván y su hijo este último es fundamental. No sólo están enamorados de su profesión, sino que lo pregonan con orgullo. Son herederos de una tradición profesional y familiar, conocen perfectamente su trabajo y no pueden aceptar que el mismo esté abocado a la desaparición o a un cambio radical. Les ha tocado ser los últimos de una tradición, pero esta circunstancia no acarrea dejadez, escepticismo o falta de respeto a su profesión. Ambos mantienen el orgullo y luchan a pesar de ser conscientes de la falta de perspectiva de una profesión, la de cómico ambulante, que desaparecerá con ellos. No es un orgullo ciego o violento, simplemente es necesario para aguantar los embates de las autoridades cada vez menos comprensivas, la falta de respuesta del público, las deserciones de los compañeros, el hambre y hasta la competencia de los "peliculeros".

Tal vez el mejor ejemplo de esta actitud lo encontremos en la memorable escena en la que Arturo Galván actúa como extra en el rodaje de una película. Aparte de la magistral interpretación de Fernando Fernán Gómez y de la información que contiene acerca de las diferentes técnicas de interpretación del cine y el teatro, contemplamos con emoción la derrota de un cómico, pero no de su orgullo de serlo. La situación es trágica, pero la figura del viejo actor mantiene la dignidad apenas menoscaba por unas lágrimas que se adivinan. No se somete, no busca la adulación, ni siquiera quedar bien a cualquier precio. Hace su trabajo como él solo sabe hacerlo, como representante de una tradición que él encarna. Ya no puede variar, ni adaptarse a una realidad cambiante donde los cómicos de su estirpe no tendrán futuro. Sólo su orgullo le permite afrontar la situación sin caer en una bajeza impropia de quien es primera figura de su compañía. La mirada de sus compañeros, la nuestra misma, nos hacen conscientes del precio tan caro que tiene su actitud: el paro, la decadencia más absoluta. Pero con la dignidad de quien, cuando cede su puesto para incorporarse a otro de inferior categoría en la compañía rival, sabe encontrar las excusas que sólo el orgullo permite buscar. Tal vez sean tan falsas como la memoria de su hijo Carlos, pero también le son necesarias para sobrevivir en su última etapa como cómico ambulante.

Todos los personajes de Fernando Fernán Gómez tienen un primer objetivo: sobrevivir. Pero para algunos de los que protagonizan *El viaje a ninguna parte* dicho objetivo se asocia al éxito profesional que continuamente están buscando. Una búsqueda que les da fuerzas para seguir en la brecha, que se convierte a menudo en una quimera, pero que siempre reaparece cuando las circunstancias adversas están a punto de derrumbarles. Ya sucedía en las películas de Juan A. Bardem y de nuevo lo encontraremos en los argumentos de otras aquí comentadas, hasta tal punto que dicha búsqueda se convierte a veces en el motor de todas las acciones. Fernando Fernán Gómez no es original, pues, al incluirlo en la vida real y ficticia de Carlos Galván, un cómico que jamás triunfó pero que muere convencido de que también tuvo su triunfo; tal vez, para él, más real que ninguno.

Otra constante de nuestro autor y director es que el triunfo no es tal o, al menos, es tan pequeño y efímero que apenas se puede considerar como tal. En sus memorias reincide en un tema que casi le obsesiona y que lo relaciona a menudo con el mediocre mundo de los actores españoles de la larga postguerra. Él mismo triunfó en el cine de los años cuarenta y cincuenta, pero nunca tuvo la sensación de ser algo verdadero: “Lo singular de la situación de los actores afortunados en España es que después de alcanzado lo que en apariencia es el éxito, nos vemos obligados a seguir esperándolo”<sup>25</sup>. Era siempre un triunfo fugaz, pequeño, mediocre; hasta tal punto que debía repetirse a menudo para alcanzar cierta consistencia. Algo parecido les sucede a sus protagonistas. Siempre dispuestos a luchar para vivir esos momentos de gloria tan deseada como fugaz, en el caso de que llegue.

Carlos Galván busca el éxito e incluso es capaz, a través de su creativa memoria, de concretarlo en una serie de situaciones y actitudes que no por tópicas dejan de ser reales. Observa a su alrededor, desde su mesa del café Gijón percibe cómo son los otros, los actores que ya han triunfado. Podría haberse quedado arrinconado en una mesa propia de un extra de cine, aislado en sus esporádicas visitas a los lugares donde observaba a una distancia relativamente corta a los triunfadores. Pero no está dispuesto a aceptar esa suerte. Si no triunfa en la vida real, en lo que solemos entender por

tal, se inventa el descubrimiento que de él hizo nada menos que Miguel Mihura, presenta su truco de la voz gangosa como la llave para el éxito popular y hasta concreta en amantes, casas y dinero lo que supuso su etapa de gloria. Y de ella vive cuando se retira al asilo, compartiendo con moderada melancolía sus peculiares recuerdos con otros ancianos, incluso con los amigos de Juan Conejo, tan lúcido como generoso al permitirle recordar sus relaciones con las más fogosas amantes tomando una copa en la barra de un bar. Era su único consuelo y a nadie molestaba.

En las películas de Juan A. Bardem el éxito profesional es una perspectiva de futuro que implica la realización del individuo y, como tal, justifica cualquier sacrificio en el presente. En otras aquí comentadas es tan sólo un convencional final feliz tan previsible como artificioso, tan rotundo como irreal. Pero en *El viaje a ninguna parte* el éxito apenas existe como tal, incluso para quienes como Daniel Otero alguna vez lo disfrutaron provocando la envidia de los colegas. Su entrada en el mismo asilo junto a Carlos Galván es todo un símbolo. Tanto el éxito real como el figurado sólo han aportado unos momentos fugaces de gloria, los suficientes para alimentar un recuerdo que se convierte en un salvavidas para quienes parecen estar condenados al fracaso. Puede que en este desenlace se entremezcle el escepticismo general de Fernando Fernán Gómez con su visión peculiar del mundo de los cómicos, pero el resultado es tan verosímil y melancólico que invita a una reflexión mucho más rica que la derivada de un triunfo o un fracaso reducidos a un mero juego de azar.

Si los momentos de gloria son efímeros, los de riesgo parecen ser eternos. La ya comentada situación marginal de los cómicos, su propia debilidad, nos permiten comprender el origen de los problemas que sufren. Siempre están expuestos al arbitrio de las autoridades o de los empresarios, del mismo público o, incluso, del azar. *El viaje a ninguna parte* nos da varios ejemplos. La costumbre era acudir a los pueblos “apalabrados” con el alcalde o con el dueño del bar o instalación similar para hacer las representaciones. Sergio Maldonado es el encargado de estos menesteres gracias a su habilidad para convencer a las autoridades y a