

ÁREA ABIERTA Nº 23. JULIO 2009
Referencia: AA23. 0907.119

“WENCESLAO FERNÁNDEZ FLÓREZ Y EL CINE. LA CONCIENCIA DEL DERROTADO”

Autor: Dr. PAZ OTERO, Héctor. Universidad de Vigo.

WENCESLAO FERNÁNDEZ FLÓREZ Y EL CINE. LA CONCIENCIA DEL DERROTADO

WENCESLAO FERNÁNDEZ FLÓREZ Y EL CINE. LA CONCIENCIA DEL DERROTADO

RESUMEN

Wenceslao Fernández Flórez sigue siendo el escritor español más adaptado de la historia del cine. El corpus más representativo de la obra literaria de Fernández Flórez se concentra en los años veinte, durante la dictadura de Primo de Rivera, aunque es durante los años cuarenta cuando el arte cinematográfico prestó mayor interés a sus novelas. Surge así la pregunta clave: ¿Por qué motivo una obra escrita dos decenios atrás encuentra su plasmación visual en los primeros años de la posguerra? El elemento que ejerce de nexo entre la narrativa de Fernández Flórez y la cinematografía de posguerra son los personajes lastrados por lo que hemos denominado la conciencia del derrotado.

PALABRAS CLAVE: Wenceslao Fernández Flórez, Adaptación, Cine español de los cuarenta, Conciencia del derrotado, Fernando Fernán-Gómez, Antonio Casal, Metacinematografía.

WENCESLAO FERNÁNDEZ FLÓREZ AND THE CINEMA. THE DEFEATED'S CONSCIENCE.

ABSTRACT

Wenceslao Fernández Flórez continues to be the most adapted Spanish author in film history. The most representative corpus of Fernández Flórez's literary work focuses on the 1920s period, during Primo de Rivera dictatorship, although it is during the 1940s when the cinematographic art payed most attention to his novels. Thus, a key question emerges: Why should a work written two decades before find its visual version in the early post-war years? The characters marked by what we have defined as "the defeated's conscience" are the element functioning as a link between Fernández Flórez's narrative and the post-war cinema.

KEY WORDS: Wenceslao Fernández Flórez, Adaptation, Spanish movies of the forty, The defeated's conscience, Fernando Fernán-Gómez, Antonio Casal, Film-making aim.

Tradicionalmente, desde el punto de vista historiográfico, el cine español de la posguerra ha sido víctima de la displicencia con la que críticos e historiadores han tratado su objeto de estudio. Durante muchos años, el simplismo y la superficialidad de las investigaciones realizadas han extraído conclusiones prejuiciosas que postergaron a la cinematografía española al ostracismo de la mediocridad artística y la mezquindad ideológica. Sin embargo, desde hace algún tiempo ciertas voces disconformes con la historiografía tradicional vienen reclamando un análisis más sosegado y profundo del objeto artístico, no sólo en el campo cinematográfico, sino también en otras disciplinas como el arte o la literatura. Entre los nuevos enfoques que se han aplicado al mundo de las letras, destaca la aportación de Jordi Gracia con su obra *La resistencia silenciosa: fascismo y cultura en España*, en cuya introducción defiende “*la subsistencia de la tradición liberal, cohibida y escondida, como fundamento del futuro y asumo que la resurrección del pensamiento liberal coincide con el desahucio intelectual y final biológico de una cultura fascista*”¹.

Del mismo modo, José Luis Castro de Paz, autor de una de las obras sobre cine español que mejor ejemplifican el nuevo rumbo adquirido por la historiografía cinematográfica², destaca el compromiso adquirido por historiadores del arte en su cometido de enfocar con mayor rigor el análisis de obras artísticas nacidas en la década de los cuarenta.

*Desde los años setenta, arquitectos e historiadores del arte (Ignasi Solà-Morales, Joseph Quetglas, Carlos Sambricio, Luís Doménech, Víctor Pérez Escolano...) han comenzado a analizar con mayor profundidad y rigor los textos artísticos del decenio, concluyendo —como sólo tres décadas después comenzarán a hacer los historiadores del cine— la en extremo conflictiva pero indudable unidad del proceso histórico artístico que recorre el siglo XX y la continuidad que la década que nos ocupa presenta con el período precedente*³.

La crítica cinematográfica también se ha ido abriendo, gracias a la aportación de numerosos historiadores, a exploraciones más detalladas de los filmes realizados durante los primeros años de la posguerra, sobre todo a partir de la publicación de la *Antología crítica del cine español (1906-1995)* (Cátedra, Filmoteca Española, 1997), dirigida por Julio Pérez Perucha.

En medio de este conflicto se sitúa Wenceslao Fernández Flórez, un escritor agraviado por el simplismo que ha sido etiquetado con excesiva precipitación como un autor de

¹ Jordi Gracia. *La resistencia silenciosa: fascismo y cultura en España*. Barcelona: Anagrama, 2004, pp. 22-23. Véase también del mismo autor, *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo (1940-1962)*. Barcelona: Anagrama, 2006.

² José Luis Castro de Paz. *Un cinema herido: Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Barcelona: Paidós, 2002.

³ José Luis Castro de Paz. *Op. Cit.* Pág. 57.

tendencia conservadora. No obstante, el recorrido vital del escritor coruñés depara una zigzagueante trayectoria ideológica, en la que encontramos no pocos escauceos con algunas propuestas progresistas de la época —llegó a autodefinirse como “socialista heterodoxo”— que dibujan una personalidad compleja, e incluso contradictoria. En su Tesis doctoral sobre el escritor, Pilar Couto Cantero asegura que “su tendencia política era progresista y su talante liberal”⁴. Por su parte, Fernando Díaz-Plaja dedica las más de trescientas páginas de su obra *Wenceslao Fernández Flórez: el conservador subversivo* a intentar “más que para lavar una imagen, para precisarla ante los jóvenes que ignoran a F. -F., no por el paso del tiempo y sí por ese falso retrato oficial”⁵. Así, en similares términos se expresa también Fernando Fernán Gómez.

FG: ... durante la posguerra Wenceslao Fernández Flórez era un hombre muy respetado. Lo curioso es que él era también un hombre absolutamente de derechas, pero con una literatura absolutamente disolvente, de izquierdas, libertaria, antimilitarista, defensora del amor libre...⁶

Un análisis histórico y textual nos permite establecer los puentes que comunican la literatura de Fernández Flórez con el cine de posguerra, y poder así desvelar el subtexto de sus adaptaciones. Un subtexto que desvela el desgarramiento de una sociedad que todavía no ha logrado cicatrizar las heridas de la guerra, incluso en aquellos textos aparentemente más sumisos a la proclama propagandística del Régimen.

Los vínculos que unen a Fernández Flórez con el cine se enmarcan dentro de un trayecto bidireccional, es decir, no sólo la industria del cine se acercó al autor gallego para nutrirse de su talento, sino que, también, el propio escritor realizó numerosas incursiones en el mundo del celuloide. Aparte de conceder la cesión de derechos de autor para la transposición de sus novelas, él mismo participó en primera línea de combate en la elaboración de los guiones, además de colaborar en otras facetas del proceso fílmico y de ofrecer mediante entrevistas y artículos su opinión acerca del cine. Fernández Flórez marca cierta distancia con la mayoría de los literatos de su época, mucho más reacios a sumergirse en el mundo de la cinematografía, a los que alude en una entrevista concedida a José Antonio Bayona para *Primer Plano*.

Hubo un tiempo en que existió cierta tendencia a declararse “por encima del cine”. Puro apego a lo tradicional, que lleva a los hombres a menospreciar las novedades para las que su espíritu, y hasta su cuerpo, no tiene aún afinada la percepción. Es un fenómeno de la misma índole que la repugnancia al tren y el apego a las diligencias⁷.

⁴ Pilar Couto Cantero. *Texto literario y texto fílmico. Estudio comparativo-textual. La obra novelística de Wenceslao Fernández Flórez y el cine. El malvado Carabel*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, pág. 327, <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02588363299192706317857/007168.pdf>

⁵ Fernando Díaz-Plaja. *Wenceslao Fernández Flórez: el conservador subversivo*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza Conde de Fenosa, 1998, pág. 10.

⁶ Diego Galán, *La buena memoria de Fernando Fernán-Gómez y Eduardo Haro Tecglen*, Madrid: Alfaguara, 1997, pág. 14.

⁷ José Antonio Bayona. *Fernández Flórez habla para primer plano. Primer Plano*. N°93, 26/7/42, citado en Domingo Rodríguez Teijeiro (documentación y selección). “Entrevistas y artículos de Wenceslao Fernández Flórez en relación con el cine”. En José Luis Castro de Paz y Jaime J. Pena Pérez (coords.) *Wenceslao Fernández Flórez y el cine español*. Ourense: Festival Internacional de Ourense, 1998, pág. 131.

En opinión de Rafael Utrera⁸, si hay algún académico que se haya destacado por encima del resto por su afinidad al cine ése es Fernández Flórez. Son varios los factores que se encuentran en la base de esta afinidad entre el escritor y el séptimo arte, aunque, a nuestro juicio, el factor principal viene marcado por el tema global de su obra. Ciertamente es que el estilo formal del autor gallego favorece, en algunos aspectos, el proceso de transposición, pero la conjunción de sus argumentos han ido configurando un núcleo temático que ha atraído la mirada de los cineastas de la posguerra. Ese núcleo temático se construye a partir de la observación de la realidad que le rodea y que, posteriormente, retrata en sus obras bajo una pátina de sentimiento melancólico. Se trata de una realidad dolorosa que aplaca los ánimos de los seres humanos y que buscan en su imaginación el único consuelo a su vida. Los personajes que pueblan el mundo ficcional de Fernández Flórez deambulan por senderos de miseria material y existencial, sin más posibilidad de fuga que el mundo recreado por la imaginación. La fantasía viene a suplir la insatisfacción de los desdichados, ofreciendo aquello que tanto anhelan pero que no pueden alcanzar.

Después, cuando nuestra vida avanza, vamos haciendo menos preguntas a la Fantasía. La conservamos como a la vieja criada que nos contó en la niñez cuentos de sus montañas. Le cedemos un desván cerca de las estrellas. En nuestras noches de amargura, en nuestras tribulaciones, cuando lloramos sobre la ambición incumplida o el amor imposible, ella viene a sentarse a nuestro lado con sus mismas galas antiguas y su misma bondad.

— ¡Oh, pobre niño mío— nos consuela—, yo te traigo ahora el dinero que no tienes, el poder que te huye, la amada que no has podido besar! Tuyo es todo, porque yo te lo doy. Llena tus arcas, alza tu voluntad sobre la Tierra. Haz un sitio en tu lecho a la mujer a quien yo he mismo he puesto la corona nupcial. Sé feliz bajo mi magia amparadora. Y las heridas de nuestros anhelos se adormecen como por obra de un bálsamo milagroso⁹.

Se puede extraer una secuencia de *Huella de luz* (Rafael Gil, 1943) que plasma en imágenes el significado de dicha cita. Cuando en la resolución de la trama fílmica el señor Sánchez Bey y la madre de Octavio contemplan complacidos a la joven pareja enamorada, podemos observar cómo la disposición de los personajes y la ubicación de la cámara parecen recrear la estampa de dos espectadores que observan la ficción representada en una pantalla cinematográfica. Tanto la madre de Octavio como Sánchez Bey se sientan en un banco prácticamente de espaldas a la cámara, mientras que en un segundo plano, frente al campo de visión de los dos espectadores, la pareja de enamorados disfruta del baile y de su recién estrenado compromiso de boda. Se identifican, pues, tanto la madre como el señor Bey, con dos espectadores de cine que observan en la pantalla el final feliz de una historia de ficción, y, como escribiera en su día Jean Mitry,

ningún arte mejor que el cine puede seguir las huellas de la memoria, dado que la actualización y la presentificación son la manifestación más tangible de su esencia misma¹⁰.

⁸ Rafael Utrera. *Escritores y cinema en España. Un acercamiento histórico*. Madrid: Ed. JC, 1986, pág. 99.

⁹ Wenceslao Fernández Flórez. *Tragedias de la vida vulgar. Obras completas. Tomo I*. Madrid: Ed. Aguilar, 1958, pág. 815.

La ubicación de la cámara y la puesta en forma de la secuencia recrean la disposición de un espectador que contempla un pasaje fílmico desde la butaca de una sala de cine, de tal forma que se plasma en imágenes reales un suceso que Sánchez Bey no tuvo la suerte de vivir. Su vida ha estado marcada por la ausencia de una mujer, por eso contempla con nostalgia una estampa que reproduce aquello que siempre anheló vivir. La historia de amor rota por la intromisión de un tercer hombre, se plasma en ese instante ante sus ojos a través de imágenes reales. En esta ocasión, el final que él no pudo saborear sí encuentra un desenlace feliz en la historia de los protagonistas, en parte, gracias a la intervención de Sánchez Bey. No es el final real que él vivió cuando era joven, pero sí aquel que siempre anheló vivir y que únicamente, después de muchos años apelando a la fantasía para evocarlo en su imaginación, ahora se escenifica en el mundo real.

En otro ejemplo fílmico de la época podemos comprobar el valor del cine para representar un mundo que satisfaga los deseos de los seres humanos. En *Eloísa está debajo de un almendro* (Rafael Gil, 1943) nos encontramos con un personaje —curiosamente interpretado por Juan Espantaleón, el mismo que encarnó a Sánchez Bey en *Huella de luz*—que debe permanecer postrado en la cama. Para hacer más llevadera su situación proyecta sobre la pared de la habitación imágenes de paisajes filmadas desde un tren en movimiento, lo cual le permite imaginarse un viaje en ferrocarril que le transporta más allá de su dormitorio. Esa capacidad que poseen las imágenes cinematográficas para representar una realidad alternativa ejerce, a nuestro entender, un fuerte magnetismo sobre Fernández Flórez.

—Para mí, el cine es un arte maravilloso. Yo daría cualquier cosa por tener la posibilidad de frecuentarlo asiduamente. Me falta tiempo. Y créame que lo lamento bien sinceramente. Encuentro en el cine un arte que nos ofrece las posibilidades que sobrepasan a otros muchos¹¹.

Aunque resulte sorprendente, su bautismo en el cine se produce como figurante en *La malcasada*¹², (Francisco Gómez Hidalgo, 1926), encarnando a un escritor jugando una partida de naipes, pero el paso importante lo da con el guión de *Una aventura de cine*¹³ (1927), filme que significaría el debut en la dirección de Juan de Orduña, hasta entonces conocido en su faceta de actor. A pesar de que el filme no colmó de orgullo al escritor, José Enrique Monterde vislumbra un aspecto esencial que en sucesivos trabajos se convertirá en una de las grandes prestaciones de Fernández Flórez a la cinematografía.

Otra línea de interés de "Una aventura de cine" en relación a la obra del creador de "El bosque animado" residiría en llevar al ámbito cinematográfico ciertos intereses hoy considerados como metalingüísticos,

¹⁰ Jean Mitry. *Estética y psicología del cine. Las formas*. Madrid: Siglo veintiuno, 2002, pág. 436.

¹¹ Luis Quesada. *La novela española y el cine*. Madrid: Ediciones JC, 1986, pp. 235-236.

¹² La cinta de Gómez Hidalgo contaba con numerosas apariciones fugaces de gran renombre como, entre otros, el conde de Romanones, Ignacio Sánchez Mejías, José Millán Astray, Juan Belmonte, Francisco y Ramón Franco, los hermanos Luca de Tena y Romero Torres.

¹³ El guión de esta película fue publicada como novela breve por entregas en los dos primeros número de la colección *La pantalla*, entre los meses de noviembre y diciembre de 1927.

pero que en obras posteriores y en algunas de sus adaptaciones se reforzarán bajo una neta influencia pirandelliana¹⁴.

En efecto, aquello que será una de las peculiaridades de la escritura de Fernández Flórez, la vertiente metadiscursiva, se ha materializado tal que una declaración de principios en la primera aproximación del escritor a la elaboración de un discurso fílmico.

Su siguiente colaboración es *Odio*, en 1934, un filme de Richard Harlan que adaptaba un relato breve del autor gallego que no despertó en éste más que comentarios ofensivos. Sin embargo, un año después, una de sus novelas más populares, *El malvado Carabel* (1931)¹⁵, es llevada al cine con el mismo título por el escritor y periodista Edgar Neville, en lo que fue su debut en la dirección cinematográfica¹⁶. Otro director madrileño¹⁷, Fernando Fernán-Gómez, dirigirá una nueva adaptación en el año 1955, y todavía habría una tercera transposición mexicana de la misma novela dirigida por Rafael Baldeón en el año 1960. Ya en la década de los cuarenta, Eusebio Fernández Ardavín dirige *Unos pasos de mujer* (1941), con la colaboración como guionista de Rafael Gil, basado en el relato¹⁸ homónimo publicado en el año 1924 en la colección *La Novela de Hoy*. Con el guión de *Unos pasos de mujer*, se inicia un maridaje entre Rafael Gil y Fernández Flórez que los llevaría a citarse hasta en cuatro ocasiones¹⁹, una de ellas en el mordiente relato *El hombre que se quiso matar* (1942), a partir de un guión de Luis Lucia en colaboración con Luis Marquina. La trama desarrolla las vivencias de Federico Solá (interpretado por Antonio Casal), quien, tras perder la posibilidad de un empleo y ser abandonado por su novia, decide hacer público la pretensión de suicidarse. Esta situación lo convierte en un personaje libertino e irrespetuoso con las reglas de comportamiento establecidas. Finalmente, el amor de una nueva muchacha que conoce tras el anuncio del suicidio y la consecución de un nuevo puesto de trabajo, hacen que se arrepienta de su decisión y desestima la idea de quitarse la vida.

La siguiente película, *Huella de luz* (1943), estrechará todavía más los lazos profesionales entre Rafael Gil y Fernández Flórez, quien, en esta ocasión, no sólo cede el argumento de su novela, sino que además participa activamente en el proyecto como autor del guión. De nuevo Antonio Casal pone rostro al personaje protagonista de la historia que obtuvo un éxito rotundo de crítica y público. No menos significativo fue el estreno de *Intriga* (1943), basado en un relato corto titulado *Un cadáver en el comedor*²⁰ dirigida por Antonio Román y que contaba con diálogos adicionales de Miguel Mihura. La narración

¹⁴ Enrique Monterde. *Wenceslao Fernández Flórez y el cine español*. En José Luis Castro de Paz (coord.) *Wenceslao Fernández Flórez y el cine español*. Ourense: Festival Internacional de Ourense, año, pág. 113.

¹⁵ La novela narra las peripecias de Amaro Carabel, un modesto empleado de banca que es despedido por un exceso de honradez. Carabel intenta salir adelante y para ello decide convertirse en ladrón, pero sus pretensiones delictivas se dan de bruces contra su bondad, fracasando cualquier intento de hurto. Años después, Fernández Flórez crearía un perfil muy parecido al de Amaro Carabel en el personaje de Fendetestas, el bandolero de *El bosque animado*.

¹⁶ Además de la dirección, Edgar Neville firmó el guión junto con W. de Francisco.

¹⁷ Fernán-Gómez nació en Lima y fue inscrito en el registro de Buenos Aires durante una gira por Sudamérica de la compañía teatral de su madre, pero desde su infancia vivió en la capital de España.

¹⁸ Considerada por algunos críticos como la mejor narración de Fernández Flórez, narra la historia de Fausto, un hombre de carácter rudo y autoritario, y Rocío, una prostituta con la que convive. La relación no termina de la mejor manera y Fausto expulsa a Rocío de su casa, pero en el último momento se arrepiente y desea que vuelva antes de que cruce el recodo del camino, pero la muchacha continuará su marcha. Lamentablemente no se conservan copias de esta cinta.

¹⁹ Habrá una quinta colaboración, pero esta vez con Rafael Gil como productor de *Volvoreta* (Nieves Conde, 1976).

²⁰ Subtitulada *Novela de policía*, se publicó el 13 de marzo de 1936 en la colección *La novela de una hora*.

se desarrolla dentro de los cánones marcados por la novela policíaca hasta que al llegar al desenlace de la trama un personaje acusa al autor de la novela de ser el asesino. En la versión filmica el autor de los asesinatos pasaba a ser el director de la película que era descubierto al final e increpado por los actores, desvelando, una vez más, su apuesta abiertamente metalingüística, que pone en juego mecanismos ya ensayados en su tiempo por Pirandello y Unamuno.

Ese mismo año, Antonio Román vuelve a adaptar un nuevo texto del autor gallego, *La casa de la lluvia*, publicada en 1925, "junto con *Unos pasos de mujer*, la mejor narración breve de Fernández Flórez y una de las piezas más logradas que ofrece el género en la moderna narrativa española"²¹.

El ritmo de las adaptaciones no disminuye y apenas dos años después de *La casa de la lluvia* José Luis Sáenz de Heredia lleva a la gran pantalla *El fantasma*, una de las seis narraciones que integran *Fantasmas* (1930)²². Fernández Flórez colabora en la confección del guión y, en esta ocasión, se transforma un relato literario simple y lineal en un discurso filmico autorreflexivo, en el que un personaje que encarna al Destino se dirige a los espectadores para dar cuenta de su narración.

Hasta 1949 no se produce la siguiente adaptación. Esta vez a cargo de Ricardo Gascón, que lleva al cine *Ha entrado un ladrón* (1920), que cierra el ciclo de transposiciones en la década de los cuarenta²³, la más fructífera de todas en cuanto a adaptaciones de sus novelas se refiere, las cuales, a su vez, se sitúan dentro a la década de los veinte. Llegados a este punto, y una vez realizado un somero repaso a las incursiones del escritor gallego en el cine, nos planteamos las siguientes cuestiones: ¿Qué circunstancias propician que la obra del autor gallego de los años veinte encuentre mejor acomodo cinematográfico en los años cuarenta? ¿Cuáles son los vínculos que enlazan ambos períodos? ¿Qué relación existe entre la España de los primeros años de la posguerra y la sociedad que Fernández Flórez describió dos decenios antes? Indudablemente, la complejidad de estas cuestiones demanda una respuesta que aglutine varias causas determinantes, aunque, a nuestro juicio, existe un factor principal en torno al cual se agrupa el resto de factores. La clave la podemos encontrar en unas afirmaciones de Fernando Fernán-Gómez, un cineasta que, como ya hemos señalado, hizo tangible en la gran pantalla una novela de Fernández Flórez (*El malvado Carabel*).

²¹ José Carlos Mainer. *Análisis de una insatisfacción: las novelas de W. Fernández Flórez*. Madrid: Ed. Castalia, 1975, pág. 260.

²² Las otras narraciones son *Siglo XX*, *La carretera*, *Mi mujer*, *Aire de muerto* y *El ejemplo del difunto Pedroso*.

²³ En los siguientes decenios, que se enmarcan fuera del ámbito de nuestro estudio, los títulos de Fernández Flórez irán perdiendo paulatinamente presencia en la gran pantalla. En 1949 publica una novela cuyo tema gira alrededor del fútbol, *El sistema Pelegrín*, con el subtítulo *Novela de un profesor de cultura física*, que sólo dos años después, Ignacio F. Iquino traslada a la gran pantalla, con guión del escritor, la historia de un profesor de gimnasia que pretende fundar un equipo de fútbol profesional. Además del ya citado remake de *El malvado Carabel* realizado por Fernán-Gómez, en la década de los cincuenta Rafael Gil reincide en la temática fernández-florezca con el mismo actor que encarnó los personajes de sus anteriores adaptaciones del escritor coruñés. *Camarote de lujo* (1957) está basado en una narración breve publicada en 1915 con el título de *Luz de luna*. Con el siguiente texto adaptado entramos ya en la década de los sesenta, con una versión filmica de *Los que no fuimos a la guerra* (1961) a cargo de Julio Diamante, basada en la novela homónima del año 1930. A esta película le sucede *¿Por qué te engaña tu marido?*, dirigida por Manuel Summers en 1968 a partir de un conjunto de 12 relatos publicados con el mismo título en 1931. Ya en los setenta, Nieves Conde adaptó *Volvoreta* (1976), una de las novelas más populares del escritor gallego que vio la luz en 1917. Un año antes, el realizador gallego Antonio F. Simón rodaba un cortometraje titulado *Fendetestas* (1975), basado en el personaje del bandolero de *El bosque animado*. Esta novela contaría con dos adaptaciones más, la primera de ella en formato largometraje, en 1987, bajo la dirección de José Luis Cuerda y, más recientemente, una versión animada dio vida a los personajes de la fraga de Cecebre.

Buena parte de lo que el neorrealismo italiano aportó al cine, lo teníamos nosotros aquí en los libros de Fernández Flórez. El español medio, de ciudad, estaba allí retratado con más espontaneidad, más verismo que en el teatro de Arniches y Benavente. Sus personajes eran menos singulares que los de Baroja, pero más cercanos a nosotros; podíamos encontrar en ellos a nuestros vecinos y, a veces, reconocernos a nosotros mismos²⁴.

El escritor y director de cine considera a los personajes fernández-florezcocos como el núcleo central de la relevancia que la obra del autor gallego tuvo en la filmografía española. Acude a la historiografía cinematográfica, mediante el cotejo con el neorrealismo italiano —concebido, también, durante los años de otra posguerra— para precisar la tipología de personajes retratados por la pluma de Fernández Flórez. El elemento de su obra que ejerce el magnetismo, es decir, aquello que acerca al público hacia las salas de cine para contemplar historias escritas veinte años atrás, es el personaje. En sus memorias, Fernán-Gómez desvela el motivo central que le llevó a adaptar al cine *El malvado Carabel*.

De la novela de Wenceslao Fernández Flórez "El malvado Carabel" me atraía la idea central —el hombre que nace bueno no puede remediarlo— y el personaje protagonista, que me parecía muy adecuado para mis condiciones de actor²⁵.

De nuevo vuelve a centrar su atención en el protagonista como pieza clave de la historia, consciente, además, de que buena parte del éxito cosechado por su película entre el público se debía a que "el encanto del desdichado personaje central les prendía desde el primer momento"²⁶. La afinidad de Fernán-Gómez a los personajes fernández-florezcocos no se limita al protagonista de *El malvado Carabel*, ya que uno de sus "deseos como actor sería interpretar una película basada en su novela *Ha entrado un ladrón*"²⁷. Además, su intervención en *El destino se disculpa* encarnando a un personaje secundario basado en un relato de Fernández Flórez, fue considerada por él mismo como la gran posibilidad para impulsar definitivamente su carrera como actor.

Contaba "El destino se disculpa" —en la que Sáenz de Heredia volvía a intentar el género de humor— con la aportación de Rafael Durán, el actor más popular del momento, en el papel del protagonista. Y mi personaje, divertido y tierno a la vez, era casi tan importante como el suyo. Si las otras

²⁴ Miguel Anxo Fernández. *Fernández Flórez no cine. La Voz de Galicia, sección Culturas*. 10, Noviembre, 1998. José Carlos Mainer también relaciona la obra del escritor con el neorrealismo italiano, al afirmar que su aportación "significó en el cine español de aquellos días una corriente de realismo que, salvando las distancias, pudo haber llegado suponer una impronta como la dejada por Zavattini en el neorrealismo italiano de aquellas mismas fechas". José Carlos Mainer. *Análisis de una insatisfacción: las novelas de W. Fernández Flórez*. Madrid: Ed. Castalia, 1975, pág. 40. Sobre las estrechas relaciones de Fernán-Gómez con Wenceslao Fernández Flórez y la influencia de este en su obra fílmica, consúltese también, Enrique Brasó. *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez*. Madrid, Espasa, 2002, especialmente el capítulo I.

²⁵ Fernando Fernán-Gómez. *El tiempo amarillo*. Madrid: Ed. Debate, 1998, pág. 411.

²⁶ Fernando Fernán-Gómez. *Op. cit.*, pág. 412.

²⁷ Fernando Fernán-Gómez. *Op. cit.*, pág. 381. Finalmente, esta película sería adaptada por Ricardo Gascón al cine y contó en el papel principal al actor Roberto Font.

*diez películas no me habían servido más que para ser conocido en los ambientes profesionales, aquella podía ser mi ocasión definitiva*²⁸.

Queda claro, pues, que los personajes que Fernández Flórez retrata en su obra funcionan como luz en la oscuridad que atrae la mirada de Fernán-Gómez. Dichos personajes están marcados por la conciencia del derrotado, que se plasma en las narraciones del autor gallego proyectando una visión pesimista y melancólica de la vida. Ni siquiera las adaptaciones que intentan edulcorar con giros en los desenlaces el tono deprimido de sus novelas logran suprimir esa conciencia derrotista, de ahí que sus historias sean “profundamente críticas con la situación de una España injusta, atrasada y cursi, hondamente desesperanzadas (...) impregnadas hasta sus estratos más profundos de un particularísimo realismo fatalista y de un humor tierno pero desconsolado”²⁹. Debemos tener en cuenta que las historias que nos narra Fernández Flórez vienen filtradas por la mente del protagonista, bien mediante la narración en primera persona, bien por una penetrante focalización, de tal forma que la mirada melancólica se expande más allá de su intimidad. La conciencia del derrotado crece en la mente del personaje y se propaga hasta anegar todo el universo literario. Es precisamente esa conciencia del derrotado la que, dos décadas después de su plasmación en la ficción literaria, parece reproducirse de forma colectiva en la sociedad real de la posguerra. Este hecho nos conduce a una siguiente reflexión. El retrato de la sociedad y de sus individuos que el escritor coruñés realizó en sus novelas de los años veinte, es un retrato focalizado por la mente de un eterno pesimista como era Fernández Flórez. Ese pesimismo invadió tras la Guerra Civil a todas las mentes de los ciudadanos de este país, de ahí que entre sus personajes de ficción de los años veinte y los individuos reales de los años cuarenta se establezca una identificación notable. A modo de titular y pecando de simplificación, se puede manifestar que la obra de Fernández Flórez es una gran prolepsis que anticipó, veinte años antes, el pesimismo colectivo de una sociedad desangrada por la guerra. Años después de que el escritor coruñés sacase del anonimato a estos personajes nostálgicos estalla la Guerra Civil. Tras casi tres años de terror, fusilamientos, bombardeos, paseos, exilios, sangre y muerte, sobre todo muerte, el final del conflicto trajo consigo una dictadura fascista con una represión casi tan atroz como la propia guerra. Setenta años después de aquella pesadilla podemos certificar que, independientemente del bando al que pertenecieran, si no todos, al menos la gran mayoría de los españoles salieron derrotados de la contienda. A la miseria material en la que quedó sumida España hay que añadirle la miseria existencial de los supervivientes. En consecuencia, la conciencia del derrotado que Fernández Flórez, debido a circunstancias biográficas personales, plasmó en su obra de forma recurrente, por efecto de la Guerra Civil, se extendió a toda la sociedad española de los primeros años de la posguerra. Podríamos decir que la Guerra Civil sembró España de personajes *fernández-florezc*os.

El semblante psicológico de estos personajes no podía tener mejor encarnación corporal que el actor gallego Antonio Casal. *Huella de luz* (1942) es su tercera película con Rafael Gil tras *El hombre que se quiso matar* (1942), basado en una obra de Fernández Flórez, y *Viaje sin destino* (1942). Los otros trabajos conjuntos serán *El fantasma y doña Juanita* (1944), y *Camarote de lujo* (1957), también a partir de un original de Fernández Flórez. Es decir, en total, hasta en tres ocasiones Antonio Casal ha puesto rostro a personajes ideados originalmente por el escritor coruñés.

²⁸ Fernando Fernán-Gómez. *Op. cit.*, pp. 336-337.

²⁹ José Luis Casatro de Paz. *Un cinema herido: los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Barcelona: Paidós, 2002, pág. 91.

*Como es sabido – y si no lo saben, nosotros se lo decimos – Antonio Casal juega todos los días, de tres y media a cinco y media, en una tertulia de gente de su barrio, y dentro de su barrio, de su calle*³⁰.

La intención de Gómez Tello al ofrecer este dato biográfico era señalar que Antonio Casal, era, por decirlo con palabras sencillas, un hombre normal y corriente. Una persona de la calle que encajaba a la perfección en la silueta de hombre vulgar y sencillo que Fernández Flórez esbozaba para protagonizar la mayoría de sus novelas y relatos. El rostro de Antonio Casal es un rostro *fernández-florezco*. Resulta curioso comprobar cómo la paulatina desaparición de las pantallas cinematográficas de Antonio Casal coincide con el declive de las adaptaciones de Fernández Flórez al cine. Parece como si Antonio Casal naciese para representar obras de Fernández Flórez, y una vez que la temática del escritor pierde vigencia en la cinematografía nacional, su protagonismo se resiente. Las historias de Fernández Flórez tuvieron su auge en una época determinada porque sus historias hablaban de seres derrotados, fracasados, seres que tras la guerra civil se multiplicaron. Antonio Casal se convirtió en un galán cómico, lleno de ternura que representaba a la perfección el concepto de humor que tenía Fernández Flórez: “El humor tiene la elegancia de no gritar nunca, y también la de no prorrumpir en ayees. Pone siempre un velo ante su dolor. Miráis su ojos, y están húmedos; pero, mientras, sonrían sus labios”³¹. Para la personificación de ese tipo de humor muy pocos rostros como el de Antonio Casal podían expresar con mayor fidelidad el concepto que rondaba la mente de Fernández Flórez. El rostro de Antonio Casal es como la sonrisa de una desilusión que se convirtió en metáfora de la herida abierta por la guerra, con “esos ojos permanentemente acuosos, de mirada lánguida que buscan la complicidad tierna del espectador (y de la espectadora)”³².

³⁰ Gómez Tello. *Quién es quién en la pantalla nacional*. Primer plano, nº 390, abril 1948, s/p. En José Luis Castro de Paz (coord.). *Antonio Casal, comicidad y melancolía*. Ourense: 2º Festival internacional de cine independiente de Ourense, 1997.

³¹ Wenceslao Fernández Flórez. *El humor en la literatura española*. Discurso leído ante la Real Academia Española, en la recepción del excelentísimo señor don Wenceslao Fernández Flórez, el día 14 de mayo de 1945. *Obras Completas*. Tomo V. Madrid: Ed. Aguilar, 1956, pág. 454.

³² Santos Zunzunegui. *El hombre sin atributos*, en *Op. cit.* pág. 45.

La huella de Fernández Flórez en el cine

Una aventura de cine. 1927

Dirección: Juan de Orduña

Base argumental y guión: **Wenceslao Fernández Flórez**

Odio. 1933

Dirección: Richard Harlan

Base argumental: **Wenceslao Fernández Flórez**

Guión: Richar Harlan

El malvado Carabel. 1935

Dirección: Edgar Neville

Base argumental: **Wenceslao Fernández Flórez**

Guión: W. de Francisco y Edgar Neville

Unos pasos de mujer. 1941

Dirección: Eusebio Fernández Ardavín

Base argumental: **Wenceslao Fernández Flórez**

Guión: Eusebio Fernández Ardavín y Rafael Gil

Diálogos adicionales: Ramón Torrado y Heriberto Santaballa Valdés

El hombre que se quiso matar. 1942

Dirección: Rafael Gil

Base argumental: **Wenceslao Fernández Flórez**

Guión: Luis Lucia

Huella de luz. 1943

Dirección: Rafael Gil

Base argumental y guión: **Wenceslao Fernández Flórez**

Intriga. 1943

Dirección: Antonio Román

Base argumental: **Wenceslao Fernández Flórez**

Guión: Antonio Román y Pedro de Juan

Diálogos adicionales: Miguel Mihura

La casa de la lluvia. 1943

Dirección: Antonio Román

Base argumental y diálogos adicionales: **Wenceslao Fernández Flórez**

Guión: Pedro de Juan y Antonio Román

El destino se disculpa. 1945

Dirección: José Luis Sáenz de Heredia

Base argumental y diálogos adicionales: **Wenceslao Fernández Flórez**

Guión: José Luis Sáenz de Heredia

El bosque maldito (Afán-Evu). 1945

Dirección: José Neches

Base argumental y diálogos adicionales: **Wenceslao Fernández Flórez**

Guión: José Neches y Miguel Aponte

Ha entrado un ladrón. 1949

Dirección: Ricardo Gascón

Base argumental: **Wenceslao Fernández Flórez**

Guión: Ricardo Gascón y Manuel Bengoa

El capitán veneno. 1950

Dirección: Luis Marquina

Base argumental: Pedro Antonio de Alarcón

Guión: Luis Marquina

Diálogos adicionales: **Wenceslao Fernández Flórez**

El sistema Pelegrín. 1951

Dirección: Ignacio F. Iquino

Base argumental y guión: **Wenceslao Fernández Flórez**

Rapto en la ciudad. 1955

Dirección: Rafael J. Salvia

Base argumental y guión: **Wenceslao Fernández Flórez** y Alejandro Gaos

El malvado Carabel. 1955

Dirección: Fernando Fernán-Gómez

Base argumental: **Wenceslao Fernández Flórez**

Guión: Fernando Fernán-Gómez y Manuel Suárez Caso

Camarote de lujo. 1957

Dirección: Rafael Gil

Base argumental y diálogos adicionales: **Wenceslao Fernández Flórez**

Guión: Rafael Gil

El malvado Carabel. 1960

Dirección: Rafael Baledón

Base argumental: **Wenceslao Fernández Flórez**

Guión: Carlos Enrique Taboada y Alfredo Ruanova

Los que no fuimos a la guerra. 1961

Dirección: Julio Diamante

Base argumental: **Wenceslao Fernández Flórez**

Guión: Julio Diamante

¿Por qué te engaña tu marido? 1968

Dirección: Manuel Summers

Base argumental: **Wenceslao Fernández Flórez**

Guión: Manuel Summers y Francisco Summers.

El hombre que se quiso matar. 1970

Dirección: Rafael Gil
Base argumental: **Wenceslao Fernández Flórez**
Guión: Rafael J. Salvia

Fendetestas. 1975

Dirección: Antonio Francisco Simón
Base argumental: **Wenceslao Fernández Flórez**
Guión: Antonio Francisco Simón y Miguel Gato

Volvoreta. 1976

Dirección: José Antonio Nieves Conde
Base argumental: **Wenceslao Fernández Flórez**
Guión: José Antonio Nieves Conde y Antonio Arias

El bosque animado. 1987

Dirección: José Luis Cuerda
Base argumental: **Wenceslao Fernández Flórez**
Guión: Rafael Azcona

El bosque animado. 2001

Dirección: Ángel de la Cruz
Base argumental: **Wenceslao Fernández Flórez**
Guión: Ángel de la Cruz