

La novela en el cine : El mundo sigue : dos puntos de vista a "los felices sesenta" del novelista J. A. de Zunzunegui y el director de cine F. Fernán-Gómez

Autor(en): **Lelyushkina, Larisa**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales**

Band (Jahr): - **(2010)**

Heft 15-16

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1047300>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

LA NOVELA EN EL CINE.

El mundo sigue: dos puntos de vista a “los felices sesenta” del novelista J.A. de Zunzunegui y el director de cine F. Fernán-Gómez.

Larysa Lelyushkina

Université Genève

La expresión “los felices sesenta” aplicada a la época de regeneración del cine español bajo la vigilancia y control de las administraciones franquistas, pierde su matiz irónico tratándose precisamente de no pocas creaciones logradas de los artistas que cultivaban el cine en el territorio regido por la censura. Sin entrar en un largo y detallado análisis político-social de la época, ni especificar las circunstancias particulares económicas que se imponían sobre la vida cultural español de entonces, los años sesenta realmente pueden considerarse felices para Juan Antonio de Zunzunegui y Fernando Fernán-Gómez, que vivían su época dorada de plenitud, madurez y reconocimiento oficial en sus áreas respectivas de trabajo. En cuanto a la producción artística, nos referimos también a las mejores obras aparecidas en este período, entre las cuales se encuentran la novela *El mundo sigue* de Juan Antonio de Zunzunegui y su homónima adaptación cinematográfica hecha por Fernando Fernán-Gómez, lanzadas con tan sólo tres años de distancia: una publicada en 1960 y otra realizada en 1963.

Pero como utilizamos el calificativo “felices” entre comillas, por coincidencia fatídica, estas dos obras, a pesar de sus indudables méritos artísticos, corrieron la misma mala suerte de ser olvidadas y casi borradas del mapa cultural español después de su aparición hasta hoy día. El muro de misterioso silencio se levanta

en torno a estas dos producciones, no vuelve a ser publicada la novela, ni aparece en las pantallas la película después de su tímido estreno en pocas provincias y posteriores escasas y ocasionales proyecciones con malas y mutiladas copias. Tampoco estas obras, la novela y la película, se han dignado de atención, aunque sea merecida, de los críticos, entre los cuales sólo pocas personas se arriesgaron a romper este poco explicable y casi unánime veto. Las breves críticas de Julio Pérez Perucha, Santos Zunzunegui y recién escrito estudio de José Luis Castro de Paz revelaron muchos aspectos de interés particular en la versión cinematográfica de *El mundo sigue*, mientras que la novela sigue intacta por los críticos literarios a pesar de ser estimada por Fernán-Gómez, a la hora de hacer la película, como una de las mejores crónicas sociales del momento.¹

En el presente trabajo se pretende hacer un análisis comparativo aunque limitado por el espacio, de dos narraciones de materialidad distinta de dos autores que enfocan la realidad contemporánea, sin profundizarse en las bases teóricas de adaptación, ni para reivindicar los méritos artísticos de ambas obras que es sobrero a nuestro parecer. Siempre tratándose de dos textos concretos: la novela *El mundo sigue* y su plasmación cinematográfica, no se propone a hacer generalizaciones o expandir las conclusiones sobre otras adaptaciones novelísticas, dado el hecho que cada adaptación es un caso particular que exige un enfoque especial aunque existan las bases teóricas generales aplicables a tal tipo de análisis.² Aplicando el método general de comparación, se enfocará uno de los modelos de adaptación en su realización práctica, lo que permitirá comprender mejor las obras en cuestión y en términos mayores, las relaciones complicadas entre la literatura y el cine que desde la aparición de la séptima arte suscitan y alimentan el interés de los críticos, dado el hecho que la mayor parte de la producción visual está basada o inspirada en las obras literarias. El caso enigmático de *El mundo sigue* presenta

¹ En diferentes ocasiones Fernán-Gómez expresó su aprecio de la novela de Zunzunegui precisamente desde este punto de vista. (Fernán-Gómez a Diego Galán y Fernando Lara, *18 españoles de posguerra*, Barcelona, Planeta, 1973, pág.17, Fernando Fernán-Gómez, *El tiempo amarillo. Memorias 1943-1978*. Vol.II, Madrid, Debate, 1990, pág.155.)

² El esquema aproximativo basado en los estudios teóricos que comparan las técnicas narrativas en la literatura y en el cine propone José Luis Sánchez Noriega en su libro *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós, 2000.

el interés especial por distinguirse ambas obras como las críticas reveladoras y al mismo tiempo como crónicas de la sociedad de los sesenta con sus limitaciones, opresiones, prejuicios, vanas esperanzas y mentiras compartidas, ambiciones frustradas y vidas fracasadas, vistas por dos artistas diferentes y desde ángulos un tanto distintos.

Conceptos generales: fidelidad en diferentes niveles. Ambientes, espíritu de la obra, tesis principal e intención general tal y como parece.

Con lo diferente que son los perfiles artísticos de dos autores, *El mundo sigue* podría entrar en la lista de las adaptaciones más fieles a la obra original, ya que el autor de la película conserva alto grado de afinidad con la novela: el tema, el trama, los conflictos interpersonales, los retratos psicológicos de los personajes, los ambientes y espacios principales hasta conservar los diálogos y características físicas y verbales de los protagonistas con las mínimas transformaciones posibles. La historia del conflicto entre dos hermanas con el carácter opuesto sobre el fondo de Madrid de la posguerra tardía, previa al desarrollismo de los próximos años, el cuadro macabro de la lucha de supervivencia donde todos fracasan, la tensión y rapidez cinematográfica del estilo de Zunzunegui pareció a Fernán-Gómez el material más adecuado y sugerente para ser llevado a la pantalla.³ Es que la actualidad de la problemática de la gente humilde, la crítica aguda y despiadada contenida en la obra de partida, coincidieron con la intención básica de Fernán-Gómez de retratar de la manera mejor posible la sociedad “semidesarrollada” cómo él mismo la llamó en su otra película *Mayores con reparos* (1966). Como también coincidió la mirada grave y pesimista del autor de la novela hacia el porvenir con la visión seria y crítica del cineasta que con

³ En una de sus entrevistas Fernán-Gómez explicó su interés precisamente por la obra de Zunzunegui: “A mí Zunzunegui me parece un novelista español que de una manera más fiel ha retratado la vida de la posguerra, y concretamente de la posguerra madrileña, que es la ciudad donde yo he vivido siempre, la que más conozco. (...) cuando surgió la idea de hacer *El mundo sigue*, yo pensaba que en España no había un tipo de cine que respondiera a la vida de los seres medios de las ciudades y a lo que era su problemática cotidiana. La obra de Zunzunegui me facilitaba este enfoque y tenía una riqueza de situaciones y caracteres muy notable.” (Fernando Fernán-Gómez a Diego Galán y Fernando Lara, *18 españoles de posguerra*, Barcelona, Planeta, 1973, pág.17)

esta película marcó el cambio de perspectiva desde el enfoque más bien cómico y humorístico que nutría su actividad profesional previa como actor y director, hacia la óptica más madura si cabe, más amarga y crítica sobre la realidad circundante.

La película transmite el mismo espíritu de la novela de Zunzunegui que con lo virulento del trama, con el naturalismo desnudo de algunas escenas, con el lenguaje jugoso y castizo popular, con características demoledoras y escuetas, recrea el variopinto mundo de marginalidad madrileña: la gente humilde pretendiente a pequeña burguesía, curas fracasados, prostitución camuflada, las vidas tiradas abajo en el tramposo y efímero mundo de rifas y loterías, los banqueros y empresarios viciosos, la miseria más negra y riqueza mal ganada de estraperlo y estafa. El Madrid de los principios de los sesenta se nos presenta como una enorme sala de juego, mundo despiadado donde se arremolinan y luchan por el ansiado premio los más ávidos, más cegados por el resplandor del dinero rápido y fácil.

Si la novela según expresión drástica pero precisa de Pío Baroja “es un saco donde cabe todo”, especialmente tratándose de la novela de grandes dimensiones (casi quinientas páginas) como es *El mundo sigue* de Zunzunegui, la película técnicamente limitada en el tiempo no puede abarcar tanto, pero *El mundo sigue* de Fernán-Gómez es “un saco” donde cabe mucho y... hasta un poco más. En la película *El mundo sigue*, a pesar de la voluntad expresa de Fernán-Gómez de ilustrar la novela de la manera más fiel posible, **se destacan tres importantes transformaciones** que hacen hablar en primer lugar de la creación propia artística, aunque muy respetuosa y fiel a la obra de partida, que de una adaptación basada en mera ilustración de la obra literaria.⁴

La **primera transformación** básica tiene que ver con el **mensaje principal** de la obra. Es que la voluminosa novela insertada en la riquísima tradición realista con fuertes inclinaciones hacia naturalismo y de tono agrio barojiano contra la miseria moral y física, desemboca en la crítica esencialmente moral, revelada en los epígrafes religiosos que condenan la miseria del mundo que ha profanado las ideas cristianas. La tesis general de la película

⁴ En la teoría de adaptación, se distinguen varios modelos, entre los cuales las básicas son: ilustración, traducción y obra de inspiración. La clasificación puede ser más amplia, sin cambiar no obstante el principio de distinción – el grado de fidelidad a la obra de partida. (José Luis Sánchez Noriega, *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós, 2000.)

de Fernán-Gómez concluida también en el epígrafe sacado de la novela, va transformándose a lo largo del film, voluntaria o involuntariamente, en el mensaje esencialmente social aligerando precisamente la carga moral y su base religiosa.

Los epígrafes que desentonan con el estilo vivaz y sencillo del mismo texto y quedan a primera vista por encima y aparte del contenido de la novela, en realidad gravan seriamente sobre el discurso, transformándose en hilos conductores que atraviesan cada una de las tres partes de la novela. Bajo el ropaje de ironía y distanciamiento de los acontecimientos descritos, por debajo de la crítica social (que de hecho es una de las constantes en toda la obra de Zunzunegui que es un autor honesto en describir la realidad), se asoma la verdadera preocupación moral del autor en tradiciones del más puro temprano cristianismo.

Así, el desarrollo de la acción en la primera parte que introduce al lector en el mundo de seres medios que oscilan entre los valores tradicionales: la familia, el matrimonio, el trabajo, la honestidad, el honor, la resignación y el sacrificio, por una parte, y la tentación diabólica, el ascenso y riqueza rápidos, la vida sin escrúpulos, el vicio y la ociosidad por otra parte, gira en torno a los conflictos interpersonales. Luisita toma la decisión de marcharse de la casa, disuadida de seguir la vida pobre pero honesta que llevaba su hermana que había sacrificado la carrera de modelo y actriz por el matrimonio con el perezoso e inútil Faustino que la llenaba de hijos y de miseria. El padre se encierra en su honra al romper con ambas hijas que han ido contra su autoridad. Luisita prospera vendiendo su juventud y belleza, Elo se marchita luchando con el hambre maltratada por su miserable marido y odia "visceralmente" a su hermana próspera. Los valores inversos que triunfan entre los seres prisioneros de su mediocridad, ignorancia, ceguera y falta de valor se resumen en las palabras: "Verás maltratados los inocentes, perdonados los culpados, menospreciados los buenos, honrados y sublimados los malos..."

El extracto del epígrafe de la novela también precede la acción en la película, pero a renglón seguido el realizador introduce su propia visión reorientando la tesis principal reclusa en el epígrafe novelístico. Primera divergencia que refuerza la intención social está relacionada con el rol destacado del espacio en la película. A diferencia de la intención básica de Zunzunegui de concentrarse más en los personajes y acontecimientos que en los ambientes, por muy importantes que sean, Fernán-Gómez opta por atribuir a la ciudad un verdadero papel de pleno valor

protagónico. Lo que es escenario de los conflictos desarrollados, de función adicional, explicativa en la novela, en la película adquiere mucho más relevancia, como un elemento decisivo y casi detonador para el surgimiento y desarrollo de estos conflictos. Si el novelista se centra más en la acción, en las historias personales que une el sentimiento común de frustración y fracaso, el cineasta se fija más en el ambiente, lo que nos hace pensar en la naturaleza social de los conflictos. Al primer plano sale la sociedad cruel, tramposa e insolidaria que conduce a la degradación personal de cada uno de los protagonistas, reorientando la tesis de que ellos mismos tienen la culpa de sus propias desgracias por débiles, viciosos, ignorantes y desalmados.

Es verdad que el carácter “unilineal” del relato verbal establece una cierta forma de primacía del tiempo sobre el espacio (no puede describir al mismo tiempo la acción y el cuadro en la que ésta tiene lugar), mientras que el carácter icónico de la película impone otra dialéctica del espacio / tiempo con primacía del espacio visualizado donde se desarrolla la acción. Pero precisamente según la voluntad del director la cámara caza y privilegia los objetos en los encuadres, los ángulos de dirección de la mirada del espectador implícito, el campo visualizado que incluye o extrae del encuadre los elementos según le parezca conveniente al director.

Así, las imágenes casi documentales de los barrios centrales de Madrid con los que se lanza el discurso y dadas unas veces desde cierta altura en que se encuentra el observador exterior que contempla el tráfico intenso (los coches, las máquinas desalmadas – símbolo de progreso y prosperidad material) y otras veces, a nivel de ojos como si el espectador se encontrase en medio de las calles bulliciosas (participante de la narración), crean un ambiente de la ciudad grande, impasible e indiferente a sus habitantes, entre la gente zancajeando cada uno a lo suyo, entre las voces que anuncian las rifas y loterías. El relato va saturándose de las imágenes de escaparates que prometen rebajas, de las terrazas de verano que invitan al pasatiempo ocioso, de los bares donde esconderse de las penas cotidianas, todos los lugares públicos donde uno se siente aún más solo, porque estos lugares son más hostiles que hospitalarios. El tiempo que dedica el realizador a las imágenes de Madrid y especialmente cómo lo hacen poner en evidencia su interés especial tanto artístico como socialmente caracterizado al tema de ambientación y su relevancia en el discurso fílmico.

Otro aspecto relevante es el **componente religioso** como base del mensaje moral del autor de la novela. La misma cita del famoso místico de la “Vía de pecadores”, pensada como tesis principal de la obra, y elegida por Fernán-Gómez para inaugurar su película, se intercala entre la imagen del interior del “haiga” con acompañamiento de la rumba festiva, y los planos generales de la ciudad, y más adelante suena por la boca del medio tonto hermano de las protagonistas, el cura fracasado. El texto religioso pierde su gravedad moral pasando a ilustrar uno de los míseros personajes que pueblan esta ciudad. Mientras que en la novela los tres epígrafes establecen los vínculos significativos con el contenido de cada una de sus tres partes que conducen al lector a la comprensión del mensaje principal de la obra, en la película el papel del epígrafe se transforma en la mera ilustración de la realidad un tanto esperpéntica que presenta la sociedad de aquel entonces, sin establecer los numerosos vínculos profundos con el contenido de la narración fílmica como podemos ver en la novela. En la novela los epígrafes participan en la estructuración de la narración, donde cada una de las partes se desarrolla en torno al tema anunciado en cada epígrafe.

Así, por ejemplo, en la segunda parte de la novela, precedida por la cita de Quevedo sobre la honra inútil, el padre acaba no sólo por aceptar a su hija menor, sino su modo de vivir y ganar el dinero. “Curado ya Agapito, del sarampión del honor, aquel dinerillo le llegaba como un refrigerio.”(269) Es un punto de ruptura con las ideas de moralidad vigentes en la familia hasta entonces, cambio definitivo en el paisaje moral de la familia. Y en la tercera parte, la cita de Sartre sobre la fe ciega y voluntad divina marca la trayectoria final de perdición de los protagonistas donde uno acaba en la cárcel, otra se suicida y la aparente triunfadora se retuerce de desesperación ante el cadáver de su rival, condenada de por vida llevar la carga de la muerte de su hermana.

La relación abstracta filosófica que suele establecerse entre los epígrafes y los mismos textos, en la novela adquiere un sentido más pragmático aunque no tan claro e inequívoco como para recluir completamente el mensaje del autor de la novela. Por una parte, puede verse como un elemento de autocensura frente a la sensibilidad franquista hacia el tema religioso, por otra parte revela la seriedad de la intención del autor de la novela para defender los profanados valores del cristianismo frente a la pérdida de la moral, y, por último, disonando por el tono con el mismo cuerpo novelístico, se ve como un recurso formal que permite

distanciarse de la realidad descrita en tanto como observador externo, severo y reprobador de lo que ocurre en este mundo. El tema religioso sí que está presente en la novela que por debajo del mantel de ironía y sarcasmo, revela una verdadera preocupación del autor que no ve los caminos de redención para la gente que vive sin valores cristianos.

El mundo de valores inversos engendra los personajes novelescos como el embustero profesional “La Madelón” que explota la confianza y caridad de las monjas, los vendedores de los santos en la librería religiosa donde la familia coloca a Faustino para curarle de la locura de quinielas, el hipócrita Arzobispo de Toledo. El autor introduce numerosas alusiones al catolicismo y cristiandad casi siempre a través de la conciencia de los personajes que tienen su propio concepto de la religión, más pragmático, más utilitario: el Dios visto como presidente de la Sociedad Anónima, los ejercicios de beatería de Luisita que en un momento decide ocuparse de la “higiene del alma” y acude regularmente a las misas.⁵ Concluye la lista don Andrés con sus monólogos interiores sobre la religión profanada, el personaje que en algunos momentos llega a ser una especie de portavoz de las ideas del mismo autor.

“Si la Cultura, la Civilización, la Libertad, el Progreso... y otras zarandajas no nos han servido para ser mejores, sino para empeorar y empecinarnos en nuestra maldad, para qué seguir viviendo... Y hasta cuándo esta comedia en una sociedad que se titula Cristiana... Este mundo nuestro es un albañal... una pura farsa... Es un mundo corrompido, un mundo podrido en el que triunfan los pícaros y se hunden las personas honradas... (...) Pero lo tremendo es que si empezáramos de nuevo, volveríamos a las andadas... Y es que es mala la esencia del hombre. El ser humano es avieso por naturaleza y sólo Dios que lo creó podría trocar su condición... ¿Pero qué hace Dios?...” (Zunzunegui, 481)

Respetuoso con el tema o más bien con el material de partida, Fernán-Gómez, sin embargo, no puede disimular su actitud reservada que reduce el tema religioso en la película a la imagen

⁵ En el tema religioso y su presencia en *El mundo sigue* hace pensar el trabajo de Paul Ilie “Zunzunegui y la nueva moral española” en *Cuadernos americanos* (México city), 16:1, 1957, págs.217-234.

de Rodolfo, inofensivo e inútil, un simple incapaz de afrontar las realidades. Desaparecen las conjeturas beatíficas de Luisita, las reminiscencias dolorosas de don Andrés, todo trazo del tema religioso, salvo el epígrafe reducido y la figura de Rodolfo.

Conceptos particulares que participan en la reorientación del punto de vista del director: trabajo textual con los espacios y temas cruciales, transformaciones en roles dramáticos de los personajes, estructura narrativa de ambos discursos.

No carece de importancia en la reorientación social de la película el ejercicio de **la reducción obligatoria y trabajo selectivo** que supone una adaptación de la novela extensa, donde inevitablemente desaparecen muchas cosas. Así, desaparecen las prehistorias de las protagonistas que sirven en cierto sentido para estudiar el origen de los conflictos, la carrera teatral de Luisita y sus numerosas aventuras amorosas, la mayoría de los personajes con sus respectivas historias y andanzas como ilustración y estudio de la más baja naturaleza humana, lo que hace hablar del gran proyecto novelístico que remite a Comedia Humana de Balzac.

Este ejercicio de reducción obligatoria Fernando Fernán-Gómez hace con gran respeto, delicadeza e intuición artística, conservando lo esencial para un proyecto más modesto, a su parecer⁶, insertando al espectador sin desvíos en el eje de los conflictos nucleares: entre dos hermanas, entre Elo y Faustino y entre Faustino y la sociedad. Cabe decir que ni en la novela, ni en la película la cuestión femenina determinada socialmente no encuentra su trascendencia representativa, desviando en la novela en la cuestión puramente moral (problema de elección entre el vicio y la virtud, rivalidad y odio entre hermanas que desemboca en el conflicto fratricida, ningún intento de protestar o luchar contra su posición asignada por la sociedad), y en la película en-

⁶ Hablando de su trabajo de director de cine, Fernando Fernán-Gómez aseguraba que siempre trataba de evitar los extremos de hacer la película sólo para ganar la vida o con la idea fija de alcanzar las cimas de las creaciones cinematográficas. Prefería andar en "la dorada medianía" y hacer la película a base de una obra a su gusto y no por encargo o necesidad y realizarla sin temor de ser rechazado ni "tener que cargar con la tremenda responsabilidad del gran éxito en cada nuevo trabajo". (Fernando Fernán-Gómez, *Desde la última fila. Cien años de cine*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, pág. 134)

tra en la órbita de la preocupación general humana del director que se interesa igualmente en los protagonistas femeninos como masculinos.

Pero también, en lo que toca a los elementos conservados de la novela, se someten a cierto proceso de revisión no sólo para ser traducidos al lenguaje cinematográfico, sino para ser reajustados a la visión del mismo director y el mensaje que introduce en su obra.

Así, la historia de don Andrés que atraviesa la novela, el dramaturgo fracasado, se reduce a dos escenas claves en la película: el corto diálogo con doña Eloísa donde se intercambian de frases de cortesía vecinal comunicando don Andrés el fracaso de su última obra, y la escena en el despacho del editor de la revista donde publica las críticas de las obras teatrales. La figura de don Andrés se destaca entre los demás personajes, las gentes simples, poco instruidas, limitadas en su comprensión, y cumple la función triple en la novela: para el desarrollo del trama interviene como mediador entre la familia y Luisita fugitiva (representante de otra clase – los intelectuales que, atento y compasivo con los problemas de esta familia, interviene a veces para ayudarla, de hecho sin gran éxito); desde el punto de vista crítico-social este personaje entra en el círculo de los *seres medios inmorales* –objeto de estudio del novelista que, siendo su vida un fracaso, comparte el sentido común de amargura, impotencia, resentimiento y frustración; y, por último, en su condición del intelectual– como un recurso para introducir indirectamente el punto de vista del mismo autor de la novela.

La función que recae sobre el personaje fílmico responde a dos primeros objetivos, ninguno de los monólogos interiores entró en la película como indicio de afinidad entre el personaje y el narrador, detrás del cual puede intervenir el mismo autor aunque sin identificarse ni el uno ni el otro. Así, se toman del libro sólo las escenas dialogadas más importantes relacionadas con la familia protagónica y la escena con el editor que alecciona a don Andrés sobre las reglas de juego en el mundo teatral. La interpretación magistral de Agustín González (don Andrés) y las decisiones escenográficas responden a la intención del cineasta de subrayar el papel básico de este personaje como representante de la intelectualidad frustrada y privada de su rol primario ético-moral en la sociedad. La figura con hombres caídos y ojos bajados, con el aire cansado y triste se inmoviliza en el encuadre, el personaje permanece sentado, mirando de vez en cuando

al enérgico editor que se mueve por el despacho con el retrato de Goya colgado sobre la pared, artista visionario que observa la escena humillante para un hombre de artes. Fernán-Gómez se preocupa más de la situación cuando se oprime y se controla la libertad personal, que incluye la libertad de expresión (en el caso de don Andrés - hacer las críticas como lo dicta la conciencia y honestidad y no como prescriben los convencionalismos del oficio muy alejados de tareas artísticas) y en ningún momento podemos captar una afinidad especial entre el narrador y este personaje.

Hablando de los personajes, aún más importante se ve la transformación en rol dramático del personaje secundario de la novela – Faustino, interpretado por el mismo Fernán-Gómez. El director se muestra más cercano a las clases bajas, más oprimidas y más controladas, dando el mayor valor dramático a este personaje, igualándole con las dos protagonistas, incluso en detrimento de la homogeneidad narrativa del texto fílmico. El episodio del robo despachado con rapidez en la novela en apenas siete páginas como el fin lógico de malaventuras del marido de una de las protagonistas, se transforma en una larga secuencia, casi un film independiente con tintes policíacos, genérica y estructuralmente disonante con el resto del corpus fílmico (siendo también la verdad que todo el film presenta una especie de “maridaje” entre los géneros distintos: drama naturalista, melodrama, esperpento, con reminiscencias neorrealistas y costumbristas).⁷

Faustino interpretado por el mismo Fernán-Gómez, se presenta en primer lugar como víctima no sólo y no tanto de su propia mezquindad, avidez y pravedad, sino de su circunstancia y marginalidad impuesta por la sociedad enemiga y tramposa. Y esta sociedad que privilegia más astutos, más listos y más descarados presencia en torno a Faustino, como en torno a los demás personajes, en imágenes de la ciudad llena de engañosas promesas de enriquecimiento rápido, premios fáciles, un enorme mercado, donde compra-venta es el único oficio y pasión (sea en las tabernas populares donde se discuten las quinielas, en los restaurantes lujosos con la música extranjera, sea en la tienda

⁷ Las dificultades presentadas por la película para definir su adscripción genérica debido a su complejidad discursiva y múltiples digresiones narrativas, así como frecuente presencia de los elementos de géneros completamente diferentes, se hicieron tema de análisis de tres autores: Julio Pérez Perucha, Santos Zunzunegui y José Luis Castro de Paz en los trabajos ya mencionados.

donde trabaja Luisita que pasa de vendedora de objetos de lujo a vendedora de su propio cuerpo, sea en la casa de tolerancia camuflada en una casa de modas). La larga y expresiva secuencia de deambulación de Faustino por los barrios obreros en afueras de la ciudad a causa de premio perdido, los paisajes desolados y hostiles, el accidente con la camioneta y el robo por uno de los socorristas refuerza la impresión de ser el personaje de Fernán-Gómez la víctima social que no encuentra su lugar ni entre los cazadores de riqueza, ni entre los trabajadores humildes que ganan su pan con el sudor, sin ser éstos mismos a la altura de su trabajo duro y honesto.

Otro aspecto que presenta el interés para el mensaje social de la película y se revela como la segunda transformación básica respecto a la obra de partida es la estructura narrativa de la película. Visualizar el mundo creado por Zunzunegui que prescinde de descripciones exactas supone alto grado de compenetración con las realidades descritas. Una de las causas para elegir precisamente esta novela era que Fernán-Gómez conocía mejor que nadie el Madrid franquista donde vivió la mayor parte de su vida. Además, el autor de la novela da muchas pistas para recrear el ambiente: las características de los personajes a través de diálogos y monólogos, el mismo modo de vivir de los protagonistas, acotaciones concisas pero sugerentes sobre el espacio habitable por los personajes, incluso se nombran los lugares reales: las plazas y calles madrileñas. El tiempo descrito en la novela es, en el sentido global, contemporaneidad casi inmediata lo que permite al director utilizar los ambientes naturales sin necesidad de estilizarlos históricamente. Lo que preocupaba a Fernando Fernán-Gómez, era retratar la actualidad vivida precisamente desde el punto de vista de un contemporáneo que compartía esta realidad. El momento presente también se encuentra en el centro de atención del autor de la novela. Precisamente por eso, la novela que abarca casi veinte años de la vida de los protagonistas, resiste a desprenderse del momento actual, casi no cambian las realidades, parece que los niños no crecen y la única protagonista que se fija en el paso del tiempo, es Luisita que cuenta sus añadidos años y hace periódicamente el ajuste de sus "logros" vitales.

La estructura temporal, básica y determinante para la obra escrita, presenta las inconcordancias cronológicas, especialmente en la parte inicial, dando en realidad dos comienzos a la historia (el momento precedente a la boda de Elo y Faustino, y la fuga de Luisita de la casa paternal que coincide con la boda; y el mismo

momento de la fuga de la hermana menor que se produce algunos años después de la boda de Elo, cuando Elo ya tiene tres hijos). Pero, por lo general, la novela sigue la linealidad sucesiva de los acontecimientos en el tiempo describiendo al mismo tiempo las realidades del momento preciso – finales de los años cincuenta (momento de la escritura de la obra), a pesar de casi veinte años pasados desde el comienzo y el final de la historia según las escasas acotaciones en el texto.

En la novela, lugar de la acción – el Madrid de la posguerra tardía, tiene gran relevancia en tanto como centro de posibilidades abiertas en su preciso momento precedente al desarrollismo de los sesenta, un caldero donde se mezclan las gentes de diferentes regiones con sus costumbres, hábitos, culturas y su ansia de riqueza y prosperidad: “La administración y la picaresca española son centralistas.” (183) Mientras que en la película los desajustes cronológicos relacionados con la extensión del tiempo de la historia desaparecen gracias a la compresión de la historia a unos pocos años, dando lugar a la estructura temporal principalmente distinta. La película se divide estructuralmente en tres partes: primera – la descripción de una jornada en la vida de la familia, segunda está marcada con la bifurcación en dos líneas paralelas de la vida de Luisita fugada de casa y la de Elo en su matrimonio con Faustino donde la acción se desarrolla cíclicamente de escándalo a escándalo, de enfrentamiento al enfrentamiento, abarcando supuestamente algunos años; y la tercera – la línea separada de la aventura delictiva de Faustino que le lleva a la cárcel y que supone como veinticuatro horas en la vida del protagonista. El relato tiende a la circularidad resistente a desprenderse del punto inicial – la situación existente de la familia con sus respectivos conflictos.

El tiempo que habitualmente es el cómplice para el desarrollo de la acción novelística, presenta las dificultades en la película que trabaja con los espacios visualizados. En primer lugar, es la rapidez cinematográfica que dictamina la compresión del relato y pesa sobre el relato restringiendo los límites temporales. En segundo lugar, las posibilidades técnicas cinematográficas que pueden visualizar los fotogramas sólo en sucesión y se delimitan por la imagen que representa un espacio concreto en un momento concreto según “efecto de realidad”, al mismo tiempo presentan una complejidad importante en la medida en que tienen que ver con el encuadre, el fuera del campo, los movimientos de la cámara y de los personajes, la perspectiva y la profundidad del

campo que no tienen el equivalente exacto en la literatura. Una imagen introduce una multiplicidad de informaciones topográficas que participan en la construcción del relato, siendo el factor decisivo el trabajo electivo por parte del realizador, que privilegia o matiza los objetos para el encuadre, se detiene o despacha rápido las imágenes sucesivas, colocándoles en su debido orden según su intención artística. Si en el caso de la novela la estructura narrativa se basa en la estructura temporal, en el caso de la película se trata de la estructura espacio-temporal, donde se impone el espacio.

Precisamente el trabajo textual sobre **el espacio** es uno de los rasgos más remarcables en la película *El mundo sigue*. Lo característico de Zunzunegui es la omisión casi completa de las descripciones que se limita a dar pinceladas intensas y precisas, recurre a las fórmulas escuetas para dar imagen de los lugares de la acción. (“Habían terminado, hacía pocos días, las fiestas del barrio y la plaza mostraba un aire fatigado y deslucido” (13); “Atravesaba el portal, sucio, sombrío, descascarillado.” (24) “Oía a humanidad resudada y a pobretería la alcoba” (14)).⁸ Es notable cómo supo el realizador reconstituir los espacios (exteriores e interiores) por dónde se mueven los protagonistas transmitiendo los ambientes pensados por el autor de la novela. El texto literario arranca con la escena ritual con que inicia el día la familia de las protagonistas: la madre sacude por el balcón la alfombrilla de pie de la cama. “Lo hacía mecánicamente mientras se le distendía la boca de sueño.”(13) Conocemos que viven en el cuarto piso del edificio que da a la plaza de Dos de Mayo en el barrio más castizo y popular en el corazón de Madrid.

La película comienza con los planos generales de la ciudad bulliciosa con el tráfico intenso en las plazas soleadas, sucedidos por los planos más silenciosos, casi desiertos, de las calles transversales, escondidas en la sombra contrastante. En los planos siguientes se visualiza la plaza arbolada de Chueca (que sustituye en la película la de Dos de Mayo), el tumultuoso mercadillo y otra vez la plaza donde viven los protagonistas, ya llena de gente transeúnte, de niños jugando, todo en movimiento caótico salvo la madre de la familia (Doña Eloísa – Milagros Leal) que se acerca

⁸ Juan Antonio de Zunzunegui, *El mundo sigue*, Barcelona, Editorial Noguer, 1960. Las citas del texto de la novela se dan con tan sólo indicación de páginas de esta edición.

cansada y trabajosamente a su casa desde el mercado. Se detiene para recorrer con los ojos la fachada de su edificio de abajo hacia lo más alto. (“No podía con su alma. Sólo pensar que tenía que volver a casa le ganaba una ofuscante angustia. Podían con ella las escaleras y vivía en un cuarto piso.”(24))

Sigue una larga secuencia de la subida trabajosa de doña Eloísa por las escaleras (remitiendo al ascenso a Gólgota), interrumpida por los cortos planos del niño bajando a la plaza, de las escenas típicas callejeras con vendedores ambulantes, quioscos donde se venden los billetes de lotería, la gente ocasional ocupada de sus cosas, produciendo el efecto de desdoblamiento del espectador implícito que sigue a la vez la trayectoria de la protagonista por las escaleras oscuras (encontrándose con jóvenes vecinos: “¿Muchos peldaños, doña Eloísa? – Muchos años, hijo, muchos años.”)⁹, y al mismo tiempo se ha quedado en la calle mirando a su alrededor. Los cambios bruscos de los planos más largos a los planos más cortos, a veces casi momentáneos, refuerzan esta impresión de la presencia simultánea en ambos lugares.

Por una parte, el comienzo de la película sigue fiel al texto de la novela describiendo un día de la vida de la familia, lo que se inscribe en la estrategia de ilustración defendida por el realizador para hacer una adaptación.¹⁰ Por otra parte, la narración cinematográfica en seguida sale de los marcos de la mera ilustración, imponiendo su propia estética y visión sobre lo narrado.

En las escenas rodadas en los interiores, Fernán-Gómez recurre a la técnica muy interesante que impone la impresión del mundo estrecho, sofocante y cerrado donde viven los personajes. Los planos sucesivos en picado y contrapicado de la subida de doña Eloísa por las escaleras la visualizan atrapada entre las rejillas de pasamanos y sus sombras proyectadas en las paredes. En los interiores el director recurre a un conjunto de procedimientos visuales que privilegian los objetos del uso doméstico, con profundidad de campo nítida, deteniéndose a veces la cámara en

⁹ Las citas entre comillas que no tienen el número de la página, se toman de la película.

¹⁰ Fue el mismo Fernando Fernán-Gómez el guionista de su película y escribió el guión a partir de la obra original “ilustrándola” de manera “constante, paralela a la narración”. Lejos de crear una serie de ilustraciones sueltas, se propone de recrear una narración en imágenes visuales y sonoras coherentes con el tejido narrativo de la obra adaptada. (Fernando Fernán-Gómez, *Desde la última fila. Cien años de cine*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, pág.138)

estos objetos, irrelevantes a primera vista (el parabién bordado a mano, la muñeca vieja, la maleta colocada sobre el armario, los maceteros) que remiten a la pobreza acostumbrada, el espacio habitado por gente humilde que esfuerza darle un aspecto un poco más acogedor, más burgués, barnizarlo un poco según su mentalidad pancista y cursi. Fernán-Gómez casi nunca rechaza la profundidad de campo siguiendo fiel al “realismo fotográfico” que abre dentro de los encuadres las perspectivas que visualizan numerosas puertas y dinteles que separan cada uno de los pequeños espacios del apartamento y agudizan la impresión de la estrechez y congestión en pocos metros cuadrados que se convierten de pronto en el escenario de estallidos de pasiones, de odio e intransigencia, de violencia más baja y brutal. La iluminación que prefiere las fuentes naturales de la luz, además de crear el efecto “realista”, añade el efecto de contraste entre sol y sombra, espacios abiertos a la luz del día y al sol, y cerrados en penumbra sofocante.

Los encuadres casi siempre rechazan la frontalidad, prefiriendo las composiciones laterales, oblicuas y picadas como si esta incomodidad visual se debiera a la falta de espacio en las células pequeñas que son los cuartos en el estrecho apartamento. Los personajes atraviesan los encuadres a menudo en diagonal con escorzos incómodos como, por ejemplo, en las escenas de conflictos familiares, topándose y contorneando las mesas, las sillas que surgen por el camino, con una frustración y violencia del animal enjaulado.

También el director recurre al efecto de oposición y contraste que contrapone la extrema pobreza del apartamento de la hermana mayor (Elo – Lina Canalejas), infelizmente casada con el maltrabaja de Faustino, con los cachivaches y trapos amontonados por los rincones, con la ostentación del pisito moderno y bien amueblado de Luisita que optó por vida ligera. El contraste y la oposición es uno de los efectos más preferidos por el director. Sugerido por la misma naturaleza conflictiva del trama: la colisión entre dos hermanas – signos opuestos que circunstancialmente se cambian de roles, partido en mayor parte del material que contiene la novela, este recurso se utiliza en todos niveles de la narración cinematográfica. Puede decirse que no hay elemento que no tenga su contraparte antagónica: la iluminación que da cambios bruscos de sol a sombra, banda sonora – del bullido de la calle al silencio de los interiores, en posiciones de la cámara que dan imágenes en picado y contrapicado, los *zooms* hacia ade-

lante y *travelling* en retroceso, secuencias largas aunque a menudo con intercalación de los planos cortos, y planos-relámpago (23 planos en 35 segundos cuando Luisita corre escaleras arriba para ser readmitida en su familia), hasta en los elementos formales que se convierten en simbólicos que son las subidas y bajadas por las escaleras que remiten al ascenso social de Luisita y descenso vital de Elo, las riñas entre hermanas en los umbrales que separan el espacio soleado de la terraza del interior sombreado del apartamento.

Acaso un añadido más acertado y expresivo de Fernán-Gómez es el que coloca el apartamento de Elo en el sótano en oposición al último piso donde había vivido con sus padres.

El espacio, el verdadero protagonista en la película, pasa al primer plano en la construcción del relato, lo que el crítico Santos Zunzunegui denominó “organización de la topología del relato.”¹¹ Pues, las ventanas abiertas de la casa paternal en lo alto contrastan con las ventanas con rejas del sótano de Elo, simbolizando primeras el deseo de liberación y otras la cadena perpetua de la vida miserable y a la vez presagiando el vuelo mortal de Elo desde el balcón de sus padres y el encarcelamiento de Faustino por el robo.

La rapidez de sucesión de algunos planos y detenimiento en otras secuencias, los escorzos incómodos y cambios contrastantes de iluminación crean el propio estilo de Fernán-Gómez, su propia estética, que ateniéndose al realismo fotográfico, utiliza todas las posibilidades técnicas para crear un relato frustrante, inquietante, violento, que él mismo determinó como “realismo rabioso”, de un artista indignado por la realidad y deseoso de despertar e irritar al supuesto espectador.¹²

Un relato violento con resolución temporal lineal en la primera parte hasta el flash-back de la escena de concurso de belleza; el que se desarrolla en espiral entre las peleas en ambas familias: entre las hermanas en casa de los padres y entre Elo y Faustino sin cambiar radicalmente la situación, sino marcando el grado

¹¹ Santos Zunzunegui, “Vida corta, querer escaso. Los felices 60 según Fernando Fernán Gómez” en *Paisajes de la forma*, Madrid, Cátedra, Colección Signo e imagen, 1994, pág. 28.

¹² Las ideas sobre “el relato violento” expone de manera muy convincente José Luis Castro de Paz en su libro *Fernando Fernán-Gómez* (aún en prensa y consultado en manuscrito), refiriéndose a su vez al trabajo de Julio Pérez Perucha, “Pero... ¿hacia donde?”, en VV.AA., *Acerca del melodrama*, Valencia, Generalitat Valenciana/Coselleria de Cultura, Educación i Ciencia, 1987, págs. 32-37.

de degradación de esta situación; el desarrollo lineal de la acción en el episodio del robo, el discurso finaliza para volver al punto de partida: el último enfrentamiento que resulta mortal para una de las hermanas con Faustino ausente (primera vez se había ido con los hinchas sin avisar la familia y al final – encerrado en el calabozo). La madre cansada y resignada que mira arriba al balcón de su casa al comienzo del relato y la madre horrorizada que mira abajo desde el balcón los restos de su hija mayor que se ha tirado del balcón.

El espacio, tan importante en la película, revela al final toda su capacidad configurativa en la organización del relato. Se trata tanto del espacio visual como sonoro. La primera imagen con que arranca la película que es el salpicadero del coche con la música sobrepuesta de la rumba, es la misma imagen con la misma rumba que pone punto final al relato fílmico. Sólo al ver la última imagen el espectador se da cuenta que es el mismo coche sobre el cual se arrojó la protagonista, el coche de su hermana millonaria, la única y la última protesta de la mujer acorralada, su único gesto no tanto de valentía como de desesperación. Todo el relato toma forma de un enorme *flash-back* como lo ha definido Santos Zunzunegui en su brillante artículo dedicado a *El mundo sigue* de Fernando Fernán-Gómez.¹³

El funcionamiento contextual de los espacios tanto visuales como sonoros en la película revela la importancia de **los elementos repetitivos** esparcidos por el texto de la novela y que entraron en el texto cinematográfico de la manera organizada según la voluntad del autor lo que hace destacar su rol en la construcción del propio relato de Fernán-Gómez.

Así, los temas cruciales del dinero, de la privación o falta de libertad, del odio y de la violencia, del vicio, de la fatalidad, de la muerte, presentes en ambos textos, tienen su representación narrativa diferente en el discurso literario y en el discurso fílmico, dadas las posibilidades expresivas de naturaleza distinta: escritura y visualidad. Sin embargo, muchos elementos aparecidos en la novela, a veces sin gran importancia a primera vista, son cautelosamente retomados y maravillosamente desarrollados

¹³ Santos Zunzunegui, "Vida corta, querer escaso. Los felices 60 según Fernando Fernán Gómez" en *Paisajes de la forma*, Madrid, Cátedra, Colección Signo e imagen, 1994, pág. 34.

por el director para adquirir más relevancia dramática, espectacularidad y fuerza expresiva.

Por ejemplo, el tema de escaleras anunciada en la novela como metáfora de Gólgota para la sufrida madre, se retoma en la película como constancia formal repetitiva que introduce las significaciones adicionales y da espesor al cuerpo narrativo: Luisita corre escaleras arriba para ser readmitida en el seno de la familia (aceptación de su modo de vivir por la familia y reconocimiento de su triunfo vital), Faustino corre acosado por el miedo de ser atrapado después del crimen cometido (triunfo temporal y vergonzoso con el dinero robado en el bolsillo), en la escalera se produce la escena de riña matrimonial entre Elo y Faustino que escapa de nuevo de la casa y de sus responsabilidades (engañosa vía de libertad), en la escalera el joven don Andrés secretamente enamorado encuentra a Elo adolescente dando lugar a la escena romántica envuelta en la niebla del tierno y doloroso recuerdo (lugar común donde se detiene el tiempo) y que hace eco, al mismo tiempo subrayando el contraste, con la escena inicial del galanteo brutal de un vecino joven con una adolescente. Además de repetición formal de los trayectos ascendentes y descendentes de los héroes tanto literales como metafóricos, introducen la intensidad y dan el ritmo a la narración cinematográfica, una vez acelerado, frenético y otra vez lentificado, frenado, como si se congelase el discurrir del tiempo. La banda sonora reproduce el taconeo de los zapatos elegantes de Luisita al ritmo del cambio de las imágenes de su infancia o pisoteo de huida de Faustino saltando los peldaños. Contrasta con el silencio íntimo del recuerdo de don Andrés y con el lento y mesurado chancleteo de doña Eloísa por las escaleras.

También las ventanas y las puertas, los elementos menores, espacios diminutos, simbolizando en la novela el ansia de liberación, fuga o simple alivio, ("Fue hacia el balcón y lo abrió de par en par. Penetraron cien cortantes cuchillos, pero a la madre le supieron a gloria." (153), se trabajan en la película con mayor atención. El complemento de rejas – un elemento más que deprimente, fatídico, aparece una y otra vez a lo largo de la película, sobre la ventana del sótano donde viven Elo y Faustino, en la cabecera de su cama matrimonial, rimando con los numerosas imágenes de barrotes de pasamanos en las escaleras que echan sombra multiplicándose, proyectándose en la imagen de Faustino que cae exhausto atrapado entre las barandillas en lo más alto

de la escalera o tratando frenéticamente abrir la ventana atascada del almacén del bar.

Y al final, la música, casi ausente en la novela y que es una parte indispensable para toda película –cumpliendo la banda sonora la función diegética o extradiegética–, que es la rumba de White en *El mundo sigue*, se hace infaliblemente diegética asociándose directamente con los temas cruciales: el dinero, el vicio, la muerte, la fatalidad. La misma rumba que inaugura y finaliza la narración asociándose con la muerte de Elo, acompaña a Luisita cuando trama el engaño de falso embarazo para sacar el dinero de su amante, suena al conocer Faustino que ha acertado la quiniela de catorce resultados y al final, cuando Luisita casada con un millonario se desplaza en su lujoso coche a visitar a sus padres para darle a las narices a todo el barrio su triunfo vital. La misma música da un acorde final al discurso fílmico que culmina con el inesperado para la triunfadora, pero inevitable fracaso. La rumba festiva sigue y cierra la estructura espacio-temporal circular de la película como se cierra el círculo vicioso de dinero-vicio-fatalidad-muerte.

Por muy peculiar y moderno que pareciese el estilo de la novela de Zunzunegui (dinamismo, vivacidad, ausencia de largas descripciones, lenguaje coloquial moderno, metáforas escuetas), puede inscribirse en la rica tradición realista de la literatura clásica española. Reacio a toda corriente puesta en moda en la época de resurrección de la novela española, el novelista sigue fiel a los grandes maestros de las épocas precedentes. Pero lo más significativo es que lleva el grado de objetivismo como el observador y crítico exterior a lo máximo. Se distancia de la fauna humana y de los hechos descritos todo lo que le sea posible. La novela está escrita definitivamente, en el sentido literal y figurativo, **en tercera persona**. Los hechos y las situaciones pasadas por el filtro de la conciencia de los personajes de las que el narrador se distancia poniéndose los prismáticos irónicos, no cambian en nada el equilibrio entre *saber* y *contar* lo que da origen a la focalización novelesca que en el caso de la novela *El mundo sigue* es, por lo general, la *focalización externa*. Es decir, el *punto de vista* del autor queda invariable desde su posición elevada y crítica, como no cambia el lugar fuera de la narración desde donde él observa y estudia a sus personajes y acontecimientos que narra.

El *punto de vista* de Fernán-Gómez demuestra mayor implicación respecto a lo narrado, es más interiorista si cabe. Recogiendo

el límite realista de la novela, el mismo realizador admitía que su enfoque partía de “un sarcasmo un tanto interiorizado”.¹⁴

En mi película el tono crispado es una elección mía, no se trata de nada involuntario. Creo haber leído libros y haber visto cuadros, y no digamos haber oído músicas, desde Schönberg para acá, desagradables, desagradabilísimos, y en pintura tenemos a Goya (...) o “La familia de Pascual Duarte, de Cela, donde no hay una página que esté escrita para agradar a nadie.”¹⁵

El trabajo selectivo sobre los encuadres, *zooms* rápidos, planos laterales y oblicuos, cambios bruscos de planos, montaje rápido y secuencias lentificadas, toda esta radicalidad visual de alta complejidad narrativa da lugar a un relato hiriente, en nada complaciente para el espectador.

Pero sobre todo la presencia invisible, sin instancias identificadoras, pero no obstante muy tangible del autor hasta en los encuadres que convierte el ojo de la cámara en su propio ojo imponiendo al espectador su propio ángulo de vista, crean lo que podemos llamar la manera peculiar de narrar de Fernán-Gómez. Se destacan las funciones valorativas y restrictivas del *punto de vista* del autor fílmico que impone la cámara cinematográfica en general y en peculiar se refuerza en el trabajo de Fernán-Gómez. Los elementos técnicos y formales en *El mundo sigue* movilizan activamente la función cognitiva, esta correlación entre *saber, contar y ver* que en su resolución fílmica, ateniéndose por lo general a las leyes del realismo cinematográfico, en conjunto con el manejo autoritario autoral que desemboca en el ya mencionado anteriormente “realismo rabioso” de la película, implica el *punto de vista* del narrador fílmico además de crear su propia estética.

El realismo que me hubiese gustado cultivar, no un realismo absoluto, sino siempre tocado por el humor y el esperpento, es el de *La vida por delante*, *El mundo sigue* y *El extraño viaje*. (...). He

¹⁴ Enrique Brasó, *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez*, Madrid, Espasa, 2002, pág.130.

¹⁵ “Nickelodeón entrevista a Fernando Fernán-Gómez” en Nickelodeón n° 9 (invierno, 1997), pág.66, citado del manuscrito de José Luis Castro de Paz *Fernando Fernán-Gómez*.

intentado que todas (...) tuviesen un punto de vista crítico, una especie de queja hacia los poderes.¹⁶

Y aunque el autor fílmico marca desde el principio y guarda a lo largo de la película su mirada distante, con la cámara en elevación o en posición lateral, sin grandes protestas y enardecedoras propuestas, construyendo su discurso con implacabilidad del observador externo, a pesar de su distanciadora resolución formal, a la salida tenemos un relato quejoso y desesperado, frustración compartida, un drama cotidiano humano dolorosamente vivido por el narrador.

Estrategia de la enunciación que no configura el enunciado –tal y como ocurre en la novela– como lo ya dado y acerca de lo cual el narrador se limitará a levantar un acta notarial, sino como un resultado de una operación de *elección* significada en esos zooms que irrefutablemente señalan la omnipotencia de un cineasta capaz de buscar a sus personajes entre una anónima multitud, para señalarlos con el dedo inapelable del destino. El enunciador ya no es, por tanto, ese *lugar vacío* de tantos relatos. Al contrario se reconoce a sí mismo y se muestra al lector como un *Deus ex Machina*, principio y fin de la ficción, encarnación del destino y dispensador del azar. Y no hace falta que su presencia se manifieste más allá de esas marcas de la enunciación que proliferan a lo largo del relato, sin necesidad de encarnar en ningún delegado. El film, pues, hablará siempre en primera persona de manera explícita...¹⁷

Lo que define Santos Zunzunegui como relato **en primera persona**, se refiere evidentemente a la óptica un tanto diferente aplicada por Fernán-Gómez a la realidad descrita que sobrepasa los límites de distinción formal para toda narración dada en tercera o primera persona. Formalmente hecho en tercera persona

¹⁶ “Entrevista a Fernando Fernán-Gómez. TVE ofrece un ciclo sobre su obra cinematográfica” (20 de febrero de 1982) (Colección recortes de prensa. Filmoteca española). Citado del manuscrito de José Luis Castro de Paz *Fernando Fernán-Gómez*.

¹⁷ Santos Zunzunegui, “Violencia de la escritura. Escritura de la violencia: El mundo sigue” en VV.AA., *Fernando Fernán-Gómez, acteur, réalisateur et écrivain espagnol*, Bordeaux, Actes du Colloque International sur Fernando Fernán-Gómez, 1985, págs. 84-85 (citado del manuscrito de José Luis Castro de Paz *Fernando Fernán-Gómez*)

con técnicas narrativas aplicables para un discurso objetivo, con la elevación de su mirada, el relato de Fernán-Gómez resulta ser “tan angustiosamente “partícipe” como distanciado, tan quejoso como implacable.”¹⁸

Siendo el rasgo característico de la obra de Zunzunegui el objetivismo y aparente imparcialidad, su relato no deja de dar crítica más aguda de la sociedad española emergente al consumismo después de la guerra fratricida. Y aunque el novelista se declara políticamente involucrado para alertar la sociedad contra la degradación:

El novelista no sólo debe ser el centinela más fiel de la conciencia de su tiempo y abordar la problemática de su tiempo..., sino que debe ser notario de su época y dar fe honesta de lo que intuye, ve y oye. El novelista no será auténtico si no es político, en el sentido de querer lo mejor para su patria, justa y desinteresadamente.¹⁹

(Juan Antonio de Zunzunegui, 1964),

el notario que levanta el acta no puede tomar ninguna partida, ni ponerse en el sitio de las personas implicadas. Lo que se ve en su obra literaria, es que la honestidad, intuición y maestría del escritor va más allá de las propuestas públicamente declaradas y ornadas con ironía y distanciamiento.

Fernán-Gómez es mucho más modesto en cuanto a sus proposiciones artísticas.

He procurado en las películas que he dirigido y en las que he tenido, más o menos, autoridad sobre el guión, que los personajes no fueran rectilíneos. Esto tiene la desventaja de que no quedan claros para el espectador, lo que le produce cierta incomodidad. (...)

Con esta evidente incomodidad pretendo que los personajes de la película produzcan en el espectador las mismas, o parecidas, dudas que le producen las personas que conoce en la que llamamos vida real.²⁰

¹⁸ José Luis Castro de Paz *Fernando Fernán-Gómez* (citado del manuscrito)

¹⁹ Miguel Signes: “Entrevista a Zunzunegui” en *Primera Página de Alicante*, 30 de marzo de 1968 (citado de la Introducción de Pilar García Madrazo a *La vida como es* de Juan Antonio de Zunzunegui, Madrid, Clásicos Castalia, 2000, pág. 26.

²⁰ Fernando Fernán-Gómez, “Las adaptaciones literarias en mi experiencia profesional”, *Desde la última fila. Cien años de cine*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, pág. 136.

Pero lo que no puede evitar u ocultar, es su postura de complicidad y cariño, visión desde dentro de esta así llamada realidad que le ha tocado vivir.

Esta actitud, esta óptica, este punto de vista que impone la narración en primera persona es la tercera más significativa transformación realizada por Fernán-Gómez respecto a la fuente literaria. Por lo visto, estando completamente de acuerdo con la propuesta no tanto “política” como artística del autor de la novela, eligiendo la obra del escritor con fama de gafe y antiguo falangista para llevarla al cine, Fernán-Gómez, sin embargo, introdujo lo que probablemente le iba madurando en el interior cuando se había propuesto adaptar *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela.²¹ El proyecto no pudo realizarse por no haber podido superar las trabas de la censura aún en el estadio de escritura del guión, como no pudo llegar a adaptar, por diferentes razones técnicas y económicas, otra novela de Zunzunegui *La vida como es* después de su publicación en 1954 y que se considera una de las mejores y emblemáticas obras del escritor vasco. Mientras que *El mundo sigue*, aunque con restricciones, vio la luz para ser olvidada casi en seguida después de su aparición.

En *El mundo sigue* “la rabia toma forma” según la expresión de José Luis Castro de Paz²² contra lo que representa la sociedad y sus actores: la violencia, la insolidaridad, el egoísmo colectivo, el odio, la impotencia, el engaño y autoengaño, la mezquindad y la perversión, admitiendo, a diferencia del autor novelístico, aunque con gran dosis de sarcasmo y autoironía, ser parte y pertenecer a esta sociedad.

Nunca había sido ni revolucionario, ni gran luchador, incluso decía que se consideraba perfectamente integrado en aquella sociedad franquista en la que había vivido casi cuarenta años.²³ Es

²¹ Diego Galán y Fernando Lara, “Fernando Fernán-Gómez: Seriamente frívolo”, en *18 españoles de posguerra*, Barcelona, Planeta, 1973, pág. 24

²² José Luis Castro de Paz, *Fernando Fernán-Gómez* (consultado en manuscrito)

²³ En su entrevista a Diego Galán y Fernando Lara, tocando el tema de la censura en la que nunca quiso echar todas las culpas y acusar de todos males que tuvo con algunas de sus obras, Fernán-Gómez señaló entretanto: “Hablando de prohibiciones: una de las pocas películas que he rechazado en mi carrera motivó un hecho curioso. Me la ofrecieron en Barcelona y se trataba de una cosa claramente anticomunista. A mí no me pareció bien hacer esto y lo rechacé. Poco después, el guión fue prohibido por la censura. O sea, que me vi perfectamente integrado...” (Diego Galán y Fernando Lara, “Fernando Fernán-Gómez: Seriamente frívolo”, en *18 españoles de posguerra*, Barcelona, Planeta, 1973, pág. 24

verdad también que, sin levantar grandes protestas, el cineasta se sentía completamente de acuerdo con las corrientes que fueran contra el Régimen, porque el Régimen moldeaba las costumbres que según el artista eran lo más importante del país, más importante que la política²⁴. Decía que se sentía no apolítico, sino antipolítico, porque la política no era otra cosa que confabulación de los financieros con los políticos para explotar y reprimir.²⁵ Y todo sistema que beneficia a unos en perjuicio de otros, puede y debe ser criticada. En la fuente literaria el cineasta vio la crítica reveladora con toda honestidad y perspicacia intuitiva incluida por Zunzunegui en su novela. Pero a diferencia del autor literario, Fernán-Gómez se muestra menos acusador con sus personajes y más con el sistema de costumbres, cuyas víctimas caen los protagonistas. A pesar de todo, muestra siempre su gran amor y solidaridad con los perdedores, lo que puede ser distinguido como uno de los rasgos característicos de Fernán-Gómez.

A pesar de su labor fructífera y reconocida como actor del cine y del teatro, también como director teatral, su trabajo de director de cine es el que más decepciones le ha traído.

Por una parte, no he podido tener ni la libertad, ni los medios, ni las ofertas suficientes para hacer un cine en el que yo pudiera ser sincero; y por otro, noto que el cine de consumo tampoco me requiere, cosa que también me cabrea.²⁶

Haciendo *El mundo sigue* tenía intención, hablando en términos del mismo Fernán-Gómez, de hacer una película honesta, buena adaptación de una buena novela. *El mundo sigue* de Fernán-Gómez presenta lo que Santos Zunzunegui definió como un modelo ejemplar de “teoría de adaptación en el estado práctico”.²⁷ Sacó lo más esencial, más importante sin alterar la idea, ni el tema, ni la tesis básica de la obra, conservando incluso los elementos más significativos de la narración.

Por otra parte, se revelan **tres momentos claves** que diferencian dos relatos, el literario y el cinematográfico, dándole forma peculiar estética, reorientando el mensaje principal y configurando

²⁴ Diego Galán, Antonio Llorens, *Fernando Fernán-Gómez*, Valencia, Fundació Municipal de Cine y Fernando Torres, 1984, pág. 12

²⁵ Id., pág.29

²⁶ Diego Galán y Fernando Lara, “Fernando Fernán-Gómez: Seriamente frívolo”, en *18 españoles de posguerra*, Barcelona, Planeta, 1973, pág. 25.

²⁷ Paisajes de la forma, pág. 27

la estructura narrativa: en la tesis principal que pasa del mensaje moral al mensaje social, de aquí la variación en los puntos de vista (novelístico – en tercera persona con la máxima distancia, y el fílmico – más implicado que hace hablar del relato realizado en primera persona), y en la estructura espacio-temporal: lineal de la novela y circular de la película. Estas tres transformaciones basadas y derivadas de la visión propia del cineasta, de su experiencia artística y preocupaciones humanas, encontraron su realización en los procedimientos cinematográficos particulares, entre los cuales se destacan el trabajo contextual con los espacios, visuales y sonoros; utilización de la música como elemento conductor y constitutivo; saturación del espacio profílmico con los elementos simbólicos y metafóricos que cruzan el relato. En el proceso de transformación participaron igualmente la selección y acentuación de las escenas enteras y algunos elementos de la novela; conmutación de los roles dramáticos de los personajes principales; atenuación y hasta la eliminación del componente religioso del texto. Pero acaso la más importante aportación de Fernando Fernán-Gómez es la estética violenta, turbia, multifuncional y polisemántica del discurso que hace hablar del relato tanto rabioso como “especie de queja”, tanto sarcástico como compasivo, tanto realista y a menudo puramente naturalista como subjetivo y modernista, que resiste a ser afiliado inequívocamente a ningún género o corriente existente en el momento de realización de la película.

Analizando y comparando dos textos, novelístico y fílmico, podemos ver muchísimos puntos de convergencia entre dos artistas que se proponen dar un retrato más fiel, más honesto, más adecuado de la sociedad española de los años de paz y elección del camino después de la guerra devastadora, sin ser ni uno ni otro partidarios de una ideología o postura política concreta. De perfiles artísticos diferentes, son dos personalidades distintas, y por tanto se diferencian en el ángulo de la mirada, en el grado de compenetración con la realidad que describen, dando dos enfoques, dos puntos de vista sobre los “felices sesenta” cuando se fermentaban ideas nuevas y se trazaban los caminos del desarrollo próximo y más lejano de la sociedad española.

Diciembre 2009

FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA de la película *El mundo sigue*

Título: *El mundo sigue* (España, 1963)

Dirección: *Fernando Fernán-Gómez*

Producción: *Juan Estelrich para ADA Films*

Duración: *124 minutos*

Guión: *Fernando Fernán-Gómez, basado en la novela homónima de Juan Antonio de Zunzunegui*

Fotografía: *Emilio Foriscot*

Foto-fija: *Juana Blarnes*

Música: *Daniel W.White*

Montaje: *Rosa G.Salgado*

Decoración: *Francisco Canet*

Realizador de decorados: *LEGA-MICHELENA*

Ambientación: *Manuel Mampaso*

Ingeniero de sonido: *Enrique Molinero*

Sonorización: *Estudios Exa*

Maquillaje: *Rosa G.Salgado*

Sastrería: *Peris*

Vestidos para Gemma Cuervo (Luisita): *Vargas Ochagavia*

Joyas: *Joyería Cartago*

Intérpretes principales:

Luisita: *Gemma Cuervo*

Elo: *Lina Canalejas*

Faustino: *Fernando Fernán-Gómez*

Doña Eloísa: *Milagros Leal*

Don Agapito: *Francisco Pierrá*

Don Andrés: *Agustín González*

Con participación de:

José Morales, Fernando Guillén, José Calvo, Jacinto San Emeterio, José María Caffarell, Joaquín Pamplona, Cayetano Torregrosa, María Luisa Ponte, Ana María Noe, Antonio Escribano, Pilar Bardem, Enrique Soto, Marisa Paredes, Julia Delgado Caro, Manuel Soriano, Agustín Zaragoza, Mari Carmen Ruiz, Joaquín Burgos, Teresa Gisbert, Antonio Paul, Rafael Calvo Revilla, Rosa Luisa Gorostegui, Petisa Rosales, José María Albeniz, José Santamaría, Ángel Cabezas, Julia Pachelo, Alfonso de Córdoba, Milagros Guijarro, Ricardo Lillo.

BIBLIOGRAFÍA

- CARBONELL BASSET, DELFÍN, *La novelística de Juan Antonio de Zunzunegui*, Madrid, Ediciones "Dos continentes", 1965.
- CARBONELL BASSET, DELFÍN, *Unas notas sobre el estilo de J.A.de Zunzunegui*", Cuadernos hispanoamericanos, Revista mensual de Cultura Hispánica, 1966, págs. 140-152.
- CARMONA, RAMÓN, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra, Tercera edición, 1991.
- CASETTI, FRANCESCO y CHIO, FEDERICO DI, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 2007.
- CASTRO DE PAZ, JOSÉ LUIS, *Fernando Fernán-Gómez*, Madrid, Cátedra, Colección Signo e imagen/Cineastas, 2010.
- DELIBES, MIGUEL, *España 1936-1950: Muerte y resurrección de la novela*, Barcelona, Destino, 2004.
- FERNÁN-GÓMEZ, FERNANDO, *Desde la última fila*, Espasa Calpe, Madrid, 1995.
- FERNÁN-GÓMEZ, FERNANDO, *El tiempo amarillo*, Debate, Madrid, 1990.
- GALÁN, DIEGO y LARA, FERNANDO, *18 españoles de posguerra*, Planeta, Barcelona, 1973.
- GALÁN, DIEGO y LLORENS, ANTONIO, *Fernando Fernán Gómez*, Fundació Municipal de Cine y Fernando Torres, Valencia, 1984.
- GARCÍA MADRAZO, PILAR, Edición, introducción y notas para la novela *La vida como es* de J.A.de Zunzunegui, Madrid, Clásicos Castalia, 2000.
- GAUDREAU, ANDRÉ y JOST, FRANCOIS, *El relato cinematográfico, Cine y narratología*, traducción de Nuria Pujol, 1ª edición, Barcelona, Paidós Ibérica, 1995.
- ILIE, PAUL, "Zunzunegui y la nueva moral española." *Cuadernos americanos* (México City), 16:1, 1957, págs. 217-234.
- LLINÁS, FRANCISCO, "Todo está en venta", en Jesús Angulo y Francisco Llinás, eds., *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*, San Sebastián, Patronato Municipal de Cultura, 1993.
- NEGRÓ ACEDO, LUIS, *Discurso literario y discurso político del franquismo*, Foca, Madrid, 2008.
- SÁNCHEZ NORIEGA, JOSÉ LUIS. *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós, 2000.
- TORREIRO, CASIMIRO, "¿Una dictadura liberal? (1962-1969)", en *Historia del cine español*, Director de la colección: Jenaro Talens, Madrid, Cátedra, 5ª edición, 2005.
- TORRENTE BALLESTER, GONZALO, *Juan Antonio de Zunzunegui y Loredó (1900-1982)*, Boletín de la Real Academia Española, año LXXI, tomo LXIV, enero-agosto 1982, Cuadernos CCXXXI-CCXXXII.

- TRANCHE, RAFAEL R, Crítica en monografía *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Julio Pérez Perucha (ed.), Madrid, Cátedra, Filmoteca Española, 1997, págs. 531-533.
- ZUNZUNEGUI, JUAN ANTONIO DE, *El mundo sigue*, Barcelona, Editorial Noguer, 1960.
- ZUNZUNEGUI, SANTOS, *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*, Barcelona, Paidós Sesión Continua, 2005.
- ZUNZUNEGUI, SANTOS, *Paisajes de la forma*, Cátedra, Signo e imagen, Madrid, 1994.

