

LOS CICLOS PERDIDOS

Robert March Tortajada
Universitat de València
Rosa Sanmartín Pérez
Universitat de València

RESUMEN: El presente texto pretende hacer un recorrido histórico por una de las etapas más crueles del siglo pasado: la guerra civil española, a través de la obra de Fernando Fernán Gómez, *Las bicicletas son para el verano*. Allí observaremos cómo los personajes niegan el hecho histórico en sí, llamándolo «eso», obviando una realidad palpable que queda alejada de la cotidiana vida que ellos viven «dentro de» sus casas. Con todo la realidad se impone y los protagonistas de este drama tendrán que asumir un pasaje de la historia para la que no estaban preparados y que llevo consigo la muerte, el hambre, la tortura, la pérdida de dignidad y, lo que es peor, la ilusión.

PALABRAS CLAVE: Fernando Fernán Gómez. *Las bicicletas son para el verano*. Guerra civil española

ABSTRACT: The following text tries to look around through one of the most cruel historical period of the last century: The Spanish Civil War. The text focuses on *Las bicicletas son para el verano* written by Fernando Fernán-Gómez. On the one hand, the play reflects how characters try to survive while they do not want to refer to the word war. In fact, they substitute this word by «that» (it). In this sense, they avoid a reality that is close to their everyday life and to the way characters live and behave inside their houses. However, at the end, reality imposes itself and characters assume the war in which, as we can imagine, they are not prepared. Finally, the Spanish Civil War brought them to death, to hunger and to the loss of dignity and, the worst thing of all, to the loss of illusion.

KEY WORDS: Fernando Fernán Gómez. *Las bicicletas son para el verano*. The Spanish Civil War.

Pero, ¿has estudiado física roja
o física nacional?

L*as bicicletas son para el verano*. Premio Lope de Vega 1977. Una historia sobre la pérdida de una ilusión, sobre la pérdida de la juventud robada. En parte, una historia biográfico-política en la que el cómico Fernán-Gómez recrea una ficción, unas anécdotas y una experiencia que, a la fuerza, nos trasladan al paisaje hambriento y de locura de la Guerra Civil. Un viaje hacia el horror, hacia el sonido de las bombas, una ida hacia el abatimiento en el que una familia experimenta el drama de su propia tragedia; un microcosmos costumbrista que, por una parte, resitúa, digamos, la batalla en la extraescena, en la *realidad* para, por otra, tornarla presente bajo el escenario de la fragilidad. Un espacio en el que sus seres no saben si habrá *vida por delante*, ni *alrededor*. Ahora bien, *Las*

bicicletas es una obra también con espacio para la memoria, para el recuerdo, para la rememoración. Y además, para un guiño al anarquismo al que Fernán-Gómez nos tiene acostumbrados. Una mirada que quiere apartarse de la teatralidad de la política y de sus recortes de libertades y que, aquí, a lo largo de la trama dramática, no cesa de cedernos las huellas de la configuración de su personalidad, de lo propio; esas historias que son las de los demás y que, en *Las bicicletas*, son las de su mirada. Como señala Barrera Benítez:

Un anhelo inconsciente de recrear su imagen en el pasado como no lo fue realmente, pues si los datos, las anécdotas, los hechos de la obra coinciden con los de su vida, no ocurre lo mismo con la familia que recrea, que en nada, aparentemente, se parece a la que él tuvo (sin padre, sin hermanos, sin la madre en casa). [...] Y es que el texto rezuma autobiografismo no solo porque recuerda una experiencia vital para la nación que el propio autor ha vivido en primera persona durante la adolescencia, sino porque sin abusar de la privacidad Fernando Fernán-Gómez coloca lo más íntimo en el mismo centro de la obra, cuyo eje bien pudiera ser la conversación con un padre que nunca tuvo, cuadro VII.¹

Una obra donde el contexto de lo bélico y, sobre todo, el del hambre serán para Fernán-Gómez el campo temático de éstas *Las bicicletas*; un mundo creativo contagiado y contaminado por la vivencia. De este modo, por lo que se refiere a la estructura, a la contextualización temporal de la primera parte, hemos de señalar que la obra transcurre en 1936 hasta el final del cuadro VII. En cambio, en la segunda parte, la acción se sitúa entre enero de 1937 y abril de 1939, remarcándose así el tiempo de la *victoria*, como remite Haro Tecglen, el verano que no llega con bicicleta, objeto como veremos ausente y, como mucho, para cedido a un futuro incierto de trabajo sin placer.²

Terminada la guerra, vino el paro, empecé de nuevo la profesión, esta vez como meritorio sin sueldo. Volví a ser actor que cobraba. Volví a quedarme parado. [...] Mi necesidad irreprimible, urgente de «colocarme», de triunfar, de ser alguien, me elevaban muy por encima de la realidad y me impedían comprender por qué algunos de los actores de compañía se indignaban, protestaban y conspiraban para quitarme aquellos papeles.³

Aspectos todos ellos que, por la necesidad de sobrevivir, influenciarán su literatura dramática y, como sabemos, una lucha de la que el multifacético Fernán-Gómez empezó sus andanzas como actor. Vocación por la encarnación. Cómico por naturaleza como ha afirmado en alguna ocasión; pasión en aquel tiempo, el de *Las bicicletas*, y que mantuvo en secreto Fernán-Gómez tanto a su madre como a su abuela. Pues éstas, por conocedoras del asunto, eran deseosas de que el niño Fernando se dedicase a otra cosa. Una, que con la hija ya había bastante, y la otra, que le deseaba algo mejor que vivir de lo que ya conocía: la constante incertidumbre.

Entre los ensayos, el estudio de los papeles, lo que intentaba escribir en casa, la lectura de tebeos y novelas, tenía absolutamente abandonados los estudios. En secreto, ya había decidido ser actor. Lo guardaba en secreto, porque veía claramente que mi madre prefería que me dedicase a cualquier otra profesión menos insegura y más prestigiosa: médico, abogado...

1. BARRERA BENÍTEZ, Manuel, *La literatura dramática de Fernando Fernán-Gómez*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2008, pp. 106-107.

2. FERNÁN-GÓMEZ, Fernando, *Las bicicletas son para el verano*, Madrid, Austral, 2006, p. 15. Siempre que citemos ejemplos extraídos de la pieza teatral remitiremos a esta edición.

3. FERNÁN-GÓMEZ, Fernando, *El actor y los demás*, Barcelona, Editorial Laia, 1987, p. 15.

Mi abuela, en cambio, opinaba que aquello eran zarandajas, que mi madre no ganaba dinero suficiente para darme una carrera, sobre todo por la frecuencia de las paradas, en las que había que empeñar los mantones de Manila y las escasas y modestas joyas, y que yo debía elegir un oficio limpio: cajista de imprenta, ebanista...⁴

Ahora bien, con la actuación, llegó pronto el billete de cinco pesetas que, por consenso familiar, se guardó por ser el primer sueldo, aunque en poco tiempo nadie supo de ese capital. Por otra parte, no hay que olvidar que el dictador abolió el valor del dinero de la zona republicana, con lo que a la gente se le complicaron aún más los problemas. Con Franco, la madre de Fernán-Gómez, Doña Carola, «la Rubia», alumna de la Guerrero, quemó, entre libros y folletos, los carnés de la CNT, pues de nada valían en un país que tenía a los fascistas como dueños.

El escaso dinero que había en España estaba en muy pocas manos. No debe olvidarse que recién terminada la guerra Franco anuló el valor de la mayor parte del dinero que estuvo en circulación en la zona republicana, con lo cual infinidad de españoles se encontraron con que el dinero que habían reservado para hacer frente a la nueva situación se había transformado en cromos repetidos de una colección imaginaria.⁵

Y además:

Durante los tres años de Guerra se prohibió el trabajo gratuito. De eso se habla en *Las bicicletas son para el verano*. Me acuerdo de que cobraba un duro cuando aún estaba de meritorio. Pero entrar en el teatro sigue siendo fácil. Al que quiera colocarse de último, de comparsa, le resulta facilísimo. Lo difícil es conseguir un trabajo seguido que le permita alimentarse durante todo el año.⁶

Sin embargo, antes de adentrarnos en la obra y en sus paralelismos con la *realidad*, valdría la pena prestar atención al proceso creativo y a la noción que por género entiende el autor, puntos cruciales para aproximarse a la poética de Fernán-Gómez y, especialmente, en *Las bicicletas son para el verano*.

F.F.G.: Yo había pensado antes de todas formas menos teatro. Primero pensé en un libro, luego quizás que sería más adecuado para una película, pero no lo veía de una manera clara. Como televisión sí lo vi claro, lo hablamos, no prosperó, pero ya tenía unos folios, diez o doce no más, cuando decidí hacerlo en teatro.

4. *Op. cit.*, p. 323.

5. FERNÁN-GÓMEZ, Fernando, *El Tiempo amarillo*, Barcelona, Ed. Península, 2006, p. 462. En *Las bicicletas*, en una de las intervenciones de DON LUIS, encontraríamos un ejemplo claro de tal anulación: Pues eso... Que las ocho mil pesetas... Los billetes de cincuenta y los de cien y los de quinientas... Los he llevado, he ido a una ventanilla, los he entregado, según ordenaban en la prensa, y son estampitas... (Se rebusca en los bolsillos y saca un papelito.) Esto me han dado. (Fernán-Gómez, Fernando, *Las bicicletas son para el verano*, ed. cit. p. 207).

6. ANGULO, Jesús y LLINÁS, Francisco, «Entrevista» en ANGULO, Jesús y FRANCISCO LLINÁS (eds.), *Fernán-Gómez, Fernando, El hombre que quiso ser Jackie Cooper*, San Sebastián, Patronato Municipal de Cultura, 1993, p. 212. Esta es la correspondencia trasladada en *Las bicicletas*: MANOLITA: No, papá; si no sé cantar. Antes se empezaba de meritoria sin sueldo. Pero ahora, de comparsa con un duro, porque han prohibido trabajar gratis. Ahora es fácil colocarse porque, como es verano, muchas compañías están fuera y, en Madrid casi no hay cómicos. Don Luis: Ni teatros. Están todos cerrados. Has elegido un buen momento.

J.T.: El título es particularmente afortunado, como demuestran los juegos continuos que se hacen con él para la publicidad de la película, o simplemente para referirse a ti, a la obra... ¿Lo pusiste desde el principio?

F.F.G.: El título de trabajo que tenía era LA CASA DE LOS SANTOS, que es la casa donde yo vivía, y que abajo estaba el taller del santero, del escultor, pero también tenía tienda, y había dos escaparates muy grandes donde había siempre imágenes policromadas, por eso se la conocía en el barrio como «la casa de los santos». Luego cuando iba como por la mitad, recogí eso que en principio no era más que una frase: «las bicicletas son para el verano». Estoy muy contento de ese título, porque es bonito en sí, responde, mucho a la obra y carga a la bicicleta de un sentido que en principio no tenía.⁷

Caminos que, como vemos, surgen de viejas ideas donde, como señala Haro Tecglen con respecto a la obra de Fernán-Gómez, el autor «se enamora de sus temas y los repite, los varía, los cambia vagamente de recipiente para que tomen distinta forma,»⁸ y quizás, de acuerdo con Bettetini, otra reescritura a partir de nuestra lectura que, al fin y al cabo, apuntaría, en este caso, a una poética concebida diez años atrás.⁹

La idea de la obra arranca diez años antes. Pero empezó a trabajar en la versión definitiva en 1974-75 motivado por aquellos ánimos (el accésit al Lope de Vega), aunque anteriormente lo había presentado como proyecto meramente hablado a televisión. Porque primero pensó en que fuera una novela, luego una película; pero no lo tenía claro. Como televisión sí que lo vio

7. TEBAR, Juan, *Fernando Fernán Gómez, escritor, (diálogo en tres actos)*, Madrid, De palabra, 1984, p.121. Televisión no quiso comprometerse con el producto, pues consideraba que era demasiado temprano para tratar temas que tratasen la Guerra Civil. TEBAR, Juan, *Fernando Fernán Gómez, escritor, (diálogo en tres actos)*, Madrid, De palabra, 1984, p. 112.

8. FERNÁN-GÓMEZ, Fernando, *Los invasores de palacio*, Madrid, Teatrohomenaje, 2000, pp. 13-14.

9. Desde esta misma línea, sobre la creación de la novela de *El viaje a ninguna parte*, Fernán-Gómez explica:

Las ideas, por pequeñas que fueran, capaces de transformarse en películas, en obras teatrales, en novelas o en un personaje, una situación, un gag, siempre me surgen cuando no tienen un acomodo inmediato, no cuando las busco. Es una de las razones de que algunos de mis trabajos, que otro profesional hubiera despachado en un mes y quizá con mejor resultado, a mí me hayan llevado años. Cuando alguien me pide un argumento, un tema, una idea, como quiera que se llame, tengo que rebuscar entre otras cosas que se me han ocurrido casi siempre muchos años antes. Ésta puede ser una de las razones de que mi producción nunca haya estado a la moda.

Vid. Cristina ROS BERENGUER, *Fernando Fernán-Gómez, autor*, Tesis doctoral, Universidad de Alicante, Facultad de Filosofía y Letras, 1996, p. 266.

Ejemplo de ello es también *El mar y el tiempo* que, como el caso de *El viaje a ninguna parte* o *Las bicicletas*, ha pasado también a ser novela y película. Sobre este caso, en *El Tiempo amarillo*, escribe Fernán-Gómez: «Cuando recibí la oferta, rebusqué en viejas carpetas, porque sabía que, así de repente, no se me iba a ocurrir nada nuevo.» (FERNÁN-GÓMEZ, Fernando, *El Tiempo amarillo*, Barcelona, Península, 2006, p. 642). Además, sobre *El mar y el tiempo*, en una conversación con Enrique Brasó, Fernán-Gómez declara:

Digamos que la idea previa, el tema, era muy antiguo. Lo tenía pensado hacía mucho tiempo. Y es que se podía hacer algo, una novela, una obra de teatro o una película, que enfrentase la situación de los exiliados españoles con la de los que, siendo también opuestos al régimen, se habían quedado en España [...] Lo que sí tenía pensado desde que se me ocurriera era el título: *El mar y el tiempo*. No sabía si sería el título definitivo, pero sí era lo que me orientaba a mí para saber cuál era el núcleo. El mar la distancia y el tiempo que había pasado, mucho más largo de lo que se imaginaban sobre todo los exiliados.

BRASÓ, Enrique, *Conversaciones con Fernando Fernán Gómez*, Madrid, Espasa Calpe, 2002, p. 211.

Asimismo, *El mar y el tiempo* y *Mambrú se fue a la guerra*, junto con *Las bicicletas*, tal y como señala Brasó, podrían considerarse como una trilogía, ya que en ellas asistimos a un ambiente similar que, además, retrata, desde la ficción, parte de la historia de España. Ahora bien, con la diferencia de que *Las bicicletas* no se adentra como lo hacen estas o como ocurre en *El viaje a ninguna parte* en los contextos de la posguerra o de la transición. (BRASÓ, Enrique, *op. cit.*, p. 217).

claro, lo habló, pero no prosperó. Ya tenía diez o doce folios cuando se decidió a hacerlo en teatro. Año y medio con algún lapso para acabar de escribirla.¹⁰

De este modo, leer sería «reescribir un texto en un *lugar* que no se plantea fuera del (ni junto al) texto, sino que se plantea como *la pregunta en torno a de qué cosa sea síntoma del texto*». Además, siguiendo a Barthes, Gianfranco Bettetini, nos remite incluso a la «relectura» como a la «única vía de que el texto se salve de la repetición, porque lo multiplica en su calidad de diverso y de plural.»¹¹ En relación a esta concepción de lectura y relectura, Haro Tecglen, en el caso del prólogo a la pieza teatral de Fernán-Gómez *Los invasores de palacio*, reflexiona sobre el teatro, el cine y el sueño y también sobre la capacidad creadora que posee el lector. El crítico nos dice:

Soy como todos los lectores, algo de autor, de actor y de director de escena. Al leer montamos la obra, o la ponemos en escena, que de ambas formas se dice ahora y ninguna es leal a ese trabajo, ni siquiera al idioma; luego cuando la vemos en un escenario, no coincide en nada con lo que hemos visto por dentro. No faltaba más. Lo nuestro es inmaterial, una materia de sueños; de la facultad maravillosa de soñar se decía antes que era teatro, como se decía de tantas otras cosas: ahora se dice que es cine. Es igual; el cine es un teatro. A medida que la técnica se va añadiendo al teatro, éste se va aproximando al cine; a medida que el cine se va liberando de unas primeras obligaciones que le convertían en arte diferente se aproxima al teatro.¹²

Estaríamos hablando de ese estímulo al que remite Ros Berenguer al indagar en la obra de Fernán-Gómez y, especialmente, en el proceso de creación que participaría, además, tanto de la creación como incluso del recuerdo, equilibrio no solo para la escritura, de la que «el autor sustenta así un juego constante con el lector/espectador, un juego pues en el que, por su carácter de recuerdo, juegan los acontecimientos con el saber del receptor, es decir, una evocación a la que aquí se le suma una «traslación en el tiempo de los personajes, no propia de las obras de realismo social.»¹³ En fin, la conformación de una literatura, de una existencia en la que el autor hace también de sí mismo un personaje al que, como añade Ros Berenguer, el público se afana en desvelar, en intuir más allá del propio autor.¹⁴ Y hacia esta perspectiva, en *Las Bicicletas*, nos acercáramos para ver y leer con la voz de LUISITO:

LUÍS: ... ¿Y novelas de guerra has leído? Yo tengo una estupenda.

PABLO: ¿Cómo se llama?

LUÍS: *El tanque número 13*. Si quieres, te la presto.

PABLO: A mí no me gusta leer novelas. El cine, sí. En el cine lo ves todo. En cambio, en las novelas no ves nada. Todo tienes que imaginártelo.

LUÍS: Pero es como si lo estuvieras viendo.

10. BARRERA BENÍTEZ, Manuel, *op. cit.*, p.100. Asimismo, desde esta misma perspectiva Fernán Gómez confiesa a Tébar lo siguiente: «La idea de la obra arranca diez años antes, pero en fin, prescindiendo de esta prehistoria, desde que me puse hasta que la acabé, año y medio. Con lapsus claro... Hay un dato: Creo que escribiéndola para el Premio, la tuve que presentar al año siguiente de la convocatoria prevista... Cuando empecé a escribir, nunca pude imaginar que fuera a tardar año y medio. Yo siempre creí que se tarda en escribir una obra de teatro, por la dimensión que tiene, y haciéndola con cuidado, en un mes, dos meses...» (TÉBAR, Juan, *Fernando Fernán Gómez, escritor, (diálogo en tres actos)*, Madrid, De palabra, 1984, p.123).

11. BETTETINI, Gianfranco, *Producción significativa y puesta en escena*, Barcelona, Colección Punto y Línea, 1977, pp. 130-131.

12. FERNÁN-GÓMEZ, Fernando, *Los invasores de palacio*, ed. cit., p. 14.

13. *Op. cit.* pp. 33-34.

14. ROS BERENGUER, Cristina, *Fernando Fernán-Gómez, autor*, Tesis doctoral, Universidad de Alicante, Facultad de Filosofía y Letras, 1996, pp. 508-509.

PABLO: ¡Qué va! Y, además, son mucho más largas. En el cine en una hora pasan la mar de cosas. Coges una novela, y en una semana no la acabas. Son un tostonazo.

LUÍS: Pues yo en una novela larga, de las que tiene mi padre, tardo dos días. Bueno, ahora en verano, que no hay colegio. Y me pasa lo contrario que a ti: lo veo todo. Lo mismo que en el cine.¹⁵

De hecho, cabe insistir que en Fernán-Gómez, y en esta obra, la supremacía recae sobre el texto.¹⁶ Un amor completo a la palabra, al idioma como apunta Barrera Benítez al tratar la literatura dramática de nuestro autor; palabra que se vuelve «vehículo de comunicación» en la medida en la que ha estado escrita para ser encarnada, para ser dicha y escuchada; vehículo de libertad¹⁷ e incluso de un lujo con el que, desde una suma de hilos indisociables al ser, se presenta la intención dramaturgica.

Hacer del idioma un vehículo de comunicación de su propio mundo mental, considerando necesaria la oración directa, la frase rápida, la búsqueda de la palabra apropiada, en diálogos y soliloquios capaces de reflejar realmente el habla. Y ciertamente, conforme avanza la escritura dramática de Fernán-Gómez, veremos cómo su lenguaje se vuelve cada vez más eficaz, más efectivo, más apropiado. Y lo hace combinando lo hablado y lo escrito ya desde los inicios; evitando el empleo de palabras rebuscadas; utilizando las conocidas del área lingüística pertinente, convirtiendo la locución en todo un símbolo de un efectivo compromiso realista.¹⁸

Por otra parte, cabría hallar el vínculo existente entre esas ficciones y aquello que de la realidad contienen, al menos, por lo que se refiere a la *perspectiva* y experiencia de lo literario y vital desde la que el actor aborda la consecución de la obra y la configuración de su espacio: su forma de ver el Arte. La mezcla genérica como la naturalidad buscada a la hora de confeccionar una dosis de realidad, es decir, la «selección de unos momentos sobre otros en cuanto a su intensidad o a sus propiedades de comunicación, ni siquiera por adición, sino por exclusión.»¹⁹ O la vida sin guión de la que, al tratar el proceso creativo, Fernán-Gómez muestra una tendencia a evitar toda posible planificación, decantándose en un principio por un modelo sin orden preestablecido para, más tarde, adentrarse a configurar una novela, una pieza teatral, un poema o incluso un guión cinematográfico, es decir, dejar quizás, que sea la obra, en tanto que creación, la que sugiera el género. Un género con el que el autor trata de asimilar aquellos posibles potenciales y acaecimientos de la vida real, en este caso, los tres años de guerra, pero, también, el guión no escrito de las contradicciones y las

15. *Op. cit.*, p. 49.

16. Nótese que en *Las bicicletas*, Fernán-Gómez no ha actuado personalmente como director ni como actor, es solamente autor, y lo hace a la manera clásica: un texto enteramente construido, con su «dramaturgia». (*Op. cit.*, pp. 39-41).

17. En el caso de la filmografía del actor, tal libertad, en opinión de Vidal Estévez, estaría «desarrollada tanto en base a opciones propias como a compromisos más o menos acertados, encuentros imprevistos, deseos contradictorios, necesidades imperiosas, sentimientos en pugna o ideas en combate.» VIDAL ESTÉVEZ, M., «El cuerpo de un actor», en Jesús ANGULO y Francisco LLINÁS (eds.), *Fernando Fernán-Gómez, El hombre que quiso ser Jackie Cooper*, San Sebastián, Patronato Municipal de Cultura, 1993, p. 78. Y además, la libertad como lujo: F.F.G.: Pues... procuraría aplicar lo que siempre me ha gustado a mí aplicar en la vida, y que es, dentro de una zona muy limitada, llegar a una gran variedad: o sea, si he escrito LAS BICICLETAS... y eso es lo que se llama un éxito, ahora en, en vez de escribir otra obra, escribiría un libro de poemas, o cuentos, o una novela de cuatrocientas páginas. O sea, lo invertiría en variar. En defender sobre todo mi libertad.» (TÉBAR, Juan, *op. cit.*, p.77.)

18. BARRERA BENÍTEZ, Manuel, *op. cit.*, pp. 56 y 324.

19. FERNÁN-GÓMEZ, Fernando, «Como la vida misma», *El País semanal*, 10-12-89 en ANGULO, Jesús y LLINÁS, Francisco, ed. cit., p.190.

casualidades de lo cotidiano como realidad,²⁰ partiendo así de la «abstracción de su propia vida.» Abstracción, pero de un Fernán-Gómez actor que escribe, como hemos dicho, «a partir del recuerdo y sobre el recuerdo, desmintiendo y mintiéndose como el cómico interpreta a sus personajes.»²¹ Y también, como apunta Brasó, hacia ese juego que remite a la tertulia donde el todo acontece para «buscar la contradicción en la contracción, jugar con el sofisma, crear con la paradoja.»²² De ahí que Ríos Carratalá, al estudiar la escritura, lo autobiográfico y las memorias de *El tiempo amarillo*, nos habla de una poética en la que:

Si la «ficción» no funciona la «realidad» apenas interesa. Es decir, si no hay una voluntad creativa y estilística que asuma el inevitable componente de ficción que implica escribir sobre uno mismo, la supuesta sinceridad y el verismo de lo relatado quedan anclados en una declaración de intenciones sin resultados efectivos de cara al lector.²³

Esta reflexión sobre la hibridación de géneros puede hacerse extensible, por ejemplo, a *El viaje a ninguna parte*, al menos de acuerdo al trimembre escritura-vida-imaginación, es decir, la creatividad de la que nos habla Ríos Carratalá (o tal vez recreatividad). Punto pues referencial para aproximarnos a la obra de un autor, a su lectura; y además, a una concepción de mundo-mundos partícipes de la imaginación en unas *Las bicicletas* bajo la experiencia de lo biográfico. Asimismo, en referencia ahora a las memorias, Ros Berenguer comenta lo siguiente:

Consideradas un subgénero de la literatura íntima, las memorias estarían, de hecho, más acorde con su propia concepción del mundo, con el relativismo y el perspectivismo con que Fernán-Gómez analiza la realidad –tan alejado del puro egocentrismo– que con lo que Romera Castillo ha definido como la absoluta introspección subjetivista de la autobiografía. En las memorias, las circunstancias y el azar se erigen también en impulsos del destino y de la vida del hombre, contribuyendo a una visión escéptica y desengañada de la realidad.²⁴

De este modo, tal creatividad, junto con la hibridación de géneros, jugará un papel importante en la obra de Fernán-Gómez. Obra que, como hemos dicho, el actor concibe como una vía para alcanzar esa mezcla esencial entre vida, ficción y verdad en el arte; un ejercicio natural desde donde se parte para llegar llegar, incluso, «a una verdadera ‘contaminación’ como característica fundamental del trabajo creativo.»²⁵ Un género desde esa ausencia de planificación (o ausencia como esquema) en el que, el actor, al escribir, «aspira a la singularidad.»²⁶ Un proceso de escritura del que Fernán-Gómez afirma no empezar casi nunca por el principio y, como si tratase de encarnar a un personaje, hacerlo por la parte mejor asimilada, por lo que le resulta más fácil.

20. Una religión de los géneros de la que el mismo Fernán-Gómez opina: «¿y si la razón está del lado contrario? ¿Y si la unidad debe estar dada por el modo de ver la realidad, la vida cotidiana?» Además: «Muy difícil este asunto de las clasificaciones. Se utiliza para orientar al público y también para suspender a los chicos en los exámenes, pero, en realidad, no se sabe qué utilidad concreta y definitiva puede tener.»

21. FERNÁN-GÓMEZ, Fernando: *Desde la última fila: cien años de cine*, Madrid, Espasa-Calpe, 1995, p. 154 y p. 157, respectivamente.

22. ROS BERENGUER, Cristina, *Op. cit.*, p. 506.

23. BRASÓ, Enrique, *Op. cit.*, p. 14.

24. RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio, «Más cómicos ante el espejo», en José ROMERA CASTILLO (ed.), *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX, Actas del XII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica literaria, Teatral y Nuevas tecnologías, Madrid, 26-28 de junio 2002*, Madrid, Visor Libros-UNED, 2003, p. 196.

25. ROS BERENGUER, Cristina, *Op. cit.*, p. 504.

26. ROS BERENGUER, Cristina, *Op. cit.*, p. 300.

27. TÉBAR, Juan, *Op. cit.*, p. 133.

Cuando empiezo a escribir una novela, un guión o una obra teatral, no sé cuál de las tres cosas va a ser. Empiezo a escribir y conforme avanzo veo si es mejor para novela que para guión, y entonces prescindo de lo anterior y escribo para lo último que se me ocurre: si es novela, guión y si es guión, novela [...] Empiezo por lo que mejor me sé y luego lo voy rellenando por detrás o por delante.²⁷

Asimismo, Fernán-Gómez, antipolítico, no apolítico, tal y como le declara a Diego Galán en una ocasión, concibe la política como «una gran confabulación de los financieros con los políticos, para explotarnos y reprimirnos.»²⁸ Por otra parte, en sus memorias, *El tiempo amarillo*, y en relación al parejo Individuo-Estado, el actor opina:

Que el Estado sojuzgue al individuo me parece un delito; que el hombre abandone al hombre, también me lo parece. [...] Creía yo que era necesaria una profunda reforma moral que no cimentase la educación de las personas en el egoísmo despiadado y en la familia concebida como comando de agresión; una reforma que enseñase al hombre, al niño, a prescindir de la atemorizadora obligación de colocar en el sitio privilegiado de su corazón los sanguinarios conceptos de religión y patria.²⁹

Haro Tecglen pensaba que esa vena ácrata le venía a Fernando de aquellos días de aprendizaje en la escuela de Teatro de la CNT. Escuela en donde Fernán-Gómez, después de la recitación en rengloneo que un marista le enseñó sobre el detenerse un poquito después de cada renglón, pasó a estudiar declamación con Carmen Seco. De ella aprendió la técnica del naturalismo y la interpretación de Antoine-Stanislawski. Fernán-Gómez, contestando a Haro Tecglen, decía poseer tal vena ácrata incluso de antes del teatro:

Quizá esta tendencia de ir en contra, expresémoslo así, es posible que me venga de mi abuela. Y de lecturas de infancia, de eso que hablamos tantas veces de los folletines que yo leía. Tampoco se puede decir que *Los miserables* de Víctor Hugo sea una obra anarquista, pero sí noto que me dio como un sentido de rebeldía que luego no he visto nunca, a lo largo de mi vida, compensado por una explicación más larga, más coherente, que tenga más rigor por parte de, digamos, los otros. Mi acracia puede consistir solamente en no ver clara ninguna de las otras propuestas. [...] Por eso me sigo reafirmando en esta idea, o pre-idea, o en este pálpito, en que noto como un interés enorme en los en los que rigen este mundo para que la única experiencia que no se lleve a cabo sea ésta, la ácrata; por tener un mínimo de confianza en algo lo tengo en ésta, porque es la menos experimentada, y noto yo un interés más decidido y más

27. BRASÓ, Enrique, *Op. cit.*, pp. 266-267.

28. GALÁN Diego y Antonio LLORENS, *Fernán-Gómez, Fernando*, ed. cit., p. 29. Además, para Fernán-Gómez, «el sentimiento más acusado que tengo respecto de la política, no, respecto de los políticos, es como si ejercieran, quizá por una paranoia mía, una agresión constante al individuo, o sea, como si no hubiera sistema político que no pudiera apoyarse más que en coartar las libertades del individuo, fuera el sistema que fuera.» TEBAR, Juan, *Op. cit.*, p.47.

29. FERNÁN-GÓMEZ, Fernando, *El Tiempo amarillo*, ed. cit., p. 574.

organizado en que no se experimente. O sea, eso que se llama el abanico de posibilidades, excluye esto en cualquier país, en cualquier época, en cualquier circunstancia.»³⁰

Ahora bien, regresando a *Las bicicletas*, el inicio del drama corresponde a una apuesta por la imaginación. LUISITO en compañía de Pablo andan por la ciudad universitaria. Ahora bien, como hemos anotado anteriormente, no sólo andan, sino que juegan jugando a vivir la guerra, sobre todo LUISITO que no cesa de dibujar/pensar el espacio como el lugar real de la novela, un sitio de batalla tan *improbable* como imposible para Pablo.

LUÍS: Es igual. Yo, ahora mismo, me acuerdo de *El tanque número 13* y puedo ver aquí los combates.

PABLO: ¿Aquí?

LUÍS: Sí, esto podría ser un buen campo de batalla. En aquel bosquecillo está emboscada la infantería. Por la explanada avanzan los tanques. Los tanques y la infantería son alemanes. Y allí, en aquella casa que están construyendo, se han parapetado los franceses.

PABLO: Aquello va a ser el Hospital Clínico.

LUÍS: Ya, ya lo sé.

PABLO: También habría nidos de ametralladoras.

LUÍS: Sí, aquí, donde estamos nosotros. Un nido de ametralladoras de los franceses (*Gatean hasta la elevación por la que se han dejado caer. Imitan las ametralladoras.*) Ta-ta-ta-ta.

[...]

PABLO: Pues porque para una guerra hace falta mucho campo o el desierto, como en Abisinia, para hacer trincheras. Y aquí no se puede porque estamos en Madrid, en una ciudad. En las ciudades no puede haber batallas.³¹

En ésta, se nos introduce como un juego imaginario que *desaparece* en la ficción para ser recordada, evocada por el espectador. En primer lugar, el actor, Fernán-Gómez rememora³² como necesidad para los protagonistas, para ellos, y para un público cómplice en tanto que «conoce» y toma parte en la Historia. Una audiencia que, por extensión, intuye la trama a la que remite el relato: la realidad de destrucción y bombas del 36, la sublevación de los militares, la muerte de Calvo Sotelo... Una

30. FERNÁN-GÓMEZ, Fernando, *Los invasores de palacio*, ed. cit., pp. 11-12. A continuación incluimos un breve extracto contenido en el mismo libro, pues pensamos que es de especial interés al hilo de lo que venimos hablando y de acuerdo también con la configuración de la visión de Fernán-Gómez y su reflexión:

Hay muchas posibilidades de que el estilo de vida anarquista no sea viable, Y quizás unas pocas de que sí lo sea. Pero de cualquier modo, no podemos comprobarlo. No hay país ni región ni esquina perdida en la Tierra en la que se esté llevando a cabo el experimento. Y cuando en algún perdido rincón un grupo de locos se atrevió a probar, fueron exterminados a sangre y fuego. Y la sangre y el fuego vinieron tanto de la derecha como de la izquierda. (p. 38).

31. *Op. cit.*, pp. 49-51.

32. El recuerdo, el acto de recordar es tratado por Fernán-Gómez como necesidad, como rememoración. No cabe olvidar la etimología de la palabra recordar: acercar de nuevo al corazón. Perspectiva a la que queremos acercarnos de acuerdo con la de Juarroz cuando habla de poesía, es decir, una «persecución imposible, una búsqueda del revés de las cosas, un amoroso exorcismo de la nada.» (*Poesía y realidad*, Valencia, Pre-textos, 1992. p. 39). Un Fernán-Gómez que hace del recuerdo la base de su obra de autor y, cómo no, de sus memorias, de las que el recordar se aborda tanto «como inspiración, como parte del proceso creativo, como conformación del personaje o como conciencia del tiempo y lo vivido» (ROS BERENGUER, Cristina, *Op. cit.*, p. 375). Una memoria de la que el actor recuerda, además, en tanto que entretenimiento. Y ahí está, de nuevo, por ejemplo, el paralelismo (y la distancia) con *El viaje a ninguna parte*, pues si bien en ésta, con su «hay que recordar», nos traslada el saber de los personajes, es decir, el recordar de Galván y su terapia, en *Las bicicletas*, en cambio, el recuerdo estaría dispuesto, como se puede imaginar, para el hacer del espectador, la sutura con la que hilvanar la historia e, incluso, soportar el dolor. Y, por qué no, también la soledad.

guerra palpable que, como realidad, como palabra, aparece innominada,³³ que pasa a decirse *esto*: una neutralidad al límite de su imposibilidad. O como apunta Gutiérrez Carbajo, el espacio en el que Fernán-Gómez construye el telón de fondo:

Su pretensión no era construir una tragedia ni un drama sino «algo sencillo cotidiano, en el que las situaciones límite, si existían, no lo parecieran». Intentaba que la tensión no estuviera nunca cerca de las candilejas sino en el telón de fondo de la Historia.³⁴

Un telón por el que los personajes pasean (sin bicicleta) por su cotidianidad. La ingenuidad y la inocencia de la infancia frente a la dureza de la madurez. Un espacio hostil que es el del sonido de la guerra. Pero también el lugar de las apariencias, el de la costumbre con la que no quieren conformarse: el deseo implícito del fin de la guerra en contraste con la rutina de sus vidas.

PEDRO: Se han cargado a Calvo Sotelo. Anoche. (*Por el periódico.*) Aquí no viene, pero ya lo sabe todo el mundo.

DOÑA ANTONIA: (*Interrumpiéndole.*) Déjate ahora de esas cosas. Pues menudo disgusto tenemos aquí.

PEDRO: ¿Qué ha pasado?

DOÑA ANTONIA: Algo horrible, Pedrito, horrible.

PEDRO: ¿Más horrible que eso?

DOÑA ANTONIA: Tu hermano se ha hecho novio de la vecina. Y ella le ha pagado metiéndose a artista.³⁵

Además, a tal espacio de desencanto se le suma, inseparablemente, un mundo para la metateatralidad, para el simulacro en el que los personajes «disimulan con discreción sus acciones, fingen escandalizarse, insinúan en broma gestos que no llegan a producir, se encogen falsamente de hombros para aparentar indiferencia, o se dejan caer artificialmente para cortar una conversación.»³⁶ Un espacio, al fin y al cabo, que quiere afanarse y moverse por encontrar/habitar el lugar de la luz. En la acotación del primer cuadro se nos marca la iluminación como símbolo de posibilidades, es decir, como una huella de distinción entre las vecinas:

Espacioso comedor en casa de doña Dolores. Es una casa modesta, pero muy cuidada y, se podría decir, adornada. No es la casa de un obrero, sino la de alguien que se cree de la clase media. Entra muy buena luz por dos balcones, que dan a una calle ancha. Es verano y hace mucho calor.³⁷

No me extraña, porque lo digo siempre. En el patio da la luz de diez a once, y se acabó. Luego ya lo sabe usted: un túnel. Cada vez que entro aquí, en su casa, me da

33. «Pero a la guerra no se la llamaba la guerra, aunque ya lo era. No se la llamaba de ningún otro modo, nadie quería saber lo que estaba sucediendo. Se la llamaba esto simplemente». FERNÁN-GÓMEZ, Fernando, *Las bicicletas son para el verano*, Gutiérrez Carbajo, Francisco (ed.), Madrid, Cátedra, 2010, p.35.

34. *Op. cit.*, p.41, recogido en Fernando Fernán-Gómez, «Prehistoria de Las bicicletas...», vv.AA., 6 Dramaturgos españoles del xx, cit., p. 109.

35. *Op. cit.*, p. 82.

36. BARRERA BENÍTEZ, Manuel, *Op. cit.*, p. 260.

37. *Op. cit.* p. 53.

una envidia... (Se levanta y va hacia uno de los dos balcones.) Estos balcones a la calle...³⁸

Pero no solo la luz, sino, como hemos dicho anteriormente, un escenario de hambre como una crueldad más de la guerra. Crueldad que Fernán-Gómez no podía obviar en una obra como ésta, *Las bicicletas*. Ejemplo de esto es el episodio de las lentejas que, a pesar de la ironía, no deja ni de ser uno de los más duros del drama, ni de presentarnos la evidencia de la gana.

DOÑA DOLORES: (A MANOLITA y a LUIS) Veréis, hijos, ahora que no está Julio... Y perdóname, Manolita... No sé si habréis notado que hoy casi no había lentejas.

LUIS: A mí sí me ha parecido que había pocas, pero no me ha chocado: cada vez hay menos.

DON LUIS: Pero hace meses que la ración que dan con la cartilla es la misma. Y tu madre pone en la cacerola la misma cantidad. Y, como tú acabas de decir, en la sopera cada vez hay menos.

LUIS: ¡Ah!

MANOLITA: ¿Y qué quieres decir, mamá? ¿Qué quieres decir con eso de que no está Julio?

DOÑA DOLORES: Que como su madre entra y sale constantemente de casa, yo no sé si la pobre mujer, que está, como todos, muerta de hambre, de vez en cuando mete la cuchara en la cacerola.

MANOLITA: Mamá...

DOÑA DOLORES: Hija, el hambre... Pero en fin, yo lo único que quería era preguntaros. Preguntaros a todos, porque la verdad es que las lentejas desaparecen.

DON LUIS: Decid de verdad lo que creáis sin miedo alguno, porque a mí no me importa nada soltarle a la pelma cuatro frescas.

MANOLITA: Pero, papá, tendríamos que estar seguros.

DON LUIS: Yo creo que seguros estamos. Porque la única que entra aquí es ella. Y ya está bien que la sentemos a la mesa todos los días...

MANOLITA: Pero aporta lo de su cartilla.

DOÑA DOLORES: No faltaba más-

DON LUIS: Pero nosotros tenemos lo de las cartillas y lo de los suministros de Luisito y yo lo de la oficina. (A Manolita.) Tú al mediodía comes con los vales que te han dado en el teatro...

MANOLITA: Sí.

DON LUIS: Por eso digo que la pelma se beneficia, y si encima mete la cuchara en la cacerola...

LUIS: Mamá... yo, uno o dos días, al volver del trabajo, he ido a la cocina... Tenía hambre que, en lo que tú ponías la mesa, me he comido una cucharada de lentejas... Pero una cucharada pequeña...

DON LUIS: ¡Ah! ¿Eras tú?

DOÑA DOLORES: ¿Por qué no lo habías dicho, Luis?

LUIS: Pero sólo uno o dos días, y una cucharada pequeña. No creí que se echara de menos.

DOÑA DOLORES: Tiene razón Luis. Una sola cucharada no puede notarse. No puede ser eso.

DON LUIS: (A DOÑA DOLORES) Y tú, al probar las lentejas, cuando las estás haciendo, ¿no te tomas otra cucharada?

38. *Op. cit.*, p. 57.

DOÑA DOLORES: ¿Eso que tiene que ver? Tú mismo lo has dicho: tengo que probarlas... Y lo hago con una cucharadita de las de café.

DON LUIS: Claro, como ésas ya no sirven para nada...

(MANOLITA ha empezado a llorar.)

DOÑA DOLORES: ¿Qué te pasa Manolita?

MANOLITA: (*Entre sollozos.*) Soy yo, soy yo. No le echéis la culpa a esa infeliz. Soy yo... Todos los días, antes de irme a comer... voy a la cocina y me como una o dos cucharadas... Sólo una o dos..., pero nunca creí que se notase... No lo hago por mí, os lo juro, no lo hago por mí, lo hago por este hijo. Tú lo sabes, mamá, estoy seca, estoy seca...

DOÑA DOLORES: (Ha ido junto a ella, la abraza). ¡Hija, Manolita!

MANOLITA: Y el otro día, en el restorán donde comemos con los vales, le robé el pan al que comía a mi lado... Y era un compañero, un compañero... Menuda bronca se armó entre el camarero y él.

DOÑA DOLORES: ¡Hija, mía, hija, mía!

DON LUIS: (*Dándose golpes de pecho.*) Me culpa, mea culpa, mea culpa...

(*Los demás le miran.*)

DON LUIS: Como soy el ser más inteligente de esta casa, prerrogativa de mi sexo y de mi edad, hace tiempo comprendí que una cucharada de lentejas menos entre seis platos no podía perjudicar a nadie. Y que recayendo sobre mí la mayor parte de las responsabilidades de este hogar, tenía perfecto derecho a esta sobrealimentación. Así, desde hace aproximadamente un mes, ya sea lo que haya en la cacerola: lentejas, garbanzos mondos y lironidos, arroz con chirlas o agua con sospechas de bacalao, yo, con la disculpa de ir a hacer mis necesidades, me meto en la cocina, invisible y fugaz como Arsenio Lupin, y me tomo una cucharada.³⁹

Pero, si en *Las bicicletas* Fernán Gómez deja constancia de esa falta de comida para las familias no afectas al régimen, también lo hace en su autobiografía *El Tiempo amarillo*:

Durante la guerra, los dos platos más comunes entre la población civil madrileña fueron el arroz con chirlas y las lentejas sin nada.⁴⁰

El hambre se veía se oía a nuestro alrededor, aunque nadie fuera capaz entonces de imaginar a qué niveles podían elevarla- para los demás, no para ellos- el general Franco y sus secuaces durante casi veinte años.⁴¹

Ficción autobiográfica que nos describe el hambre como una de las facetas más crueles de la guerra civil española. Asimismo, como indica Manuel Aznar, durante los días que siguieron al golpe de Estado del general Franco, toda la población madrileña se aprovisionó de alimentos, aunque, eso sí, nadie creyó que la guerra pudiera tener tal larga duración, tal eternidad. En la obra que estamos analizando, se puede observar cómo la familia de Doña Dolores, se burla de la cantidad de aprovisionamiento que ha hecho Manolita. No obstante, cuando solo habían pasado unos días del alzamiento, los alimentos empezaron a escasear y el pánico hizo a la gente acabar con los suministros a los que se podía hacer frente en aquellos años. Lo cierto es que la guerra duró mucho, demasiado; y las familias, las que más aprovisionaron y las que no, empezaron a sufrir el hambre

39. *Op. cit.*, pp. 186-189.

40. FERNÁN-GÓMEZ, Fernando, *El Tiempo amarillo*, ed. cit., p.390.

41. *Op. cit.*, p.326.

en sus carnes. Y así lo vemos en *Las bicicletas son para el verano*, con una cruel peculiaridad con el hambre como nexo, como unión entre partes. De hecho, en la primera, este parece no tener lugar, que no pueda suceder para los personajes. En cambio, en la segunda parte, éste se ha hecho presa de ellos. Que se acabe, piden sus personajes. Pero nadie sabe cuándo terminará, nadie sabe cuánta hambre más se habrá de pasar. Un escenario del que los personajes, aún con resignación, terminan casi, digamos, acostumbrándose. De este modo, como apunta López García, el espacio termina por delimitar la reinterpretación de lo vivido, una cotidianidad, en este caso, «como plataforma desde la que alcanzar la concienciación de lo histórico.»⁴² Luisito, por ejemplo, desea que la guerra no se hubiera desencadenado, pues así, podría haber conseguido su bicicleta y pasear con su «chica.» Ofrecerle sus poemas. Una realidad literaria truncada. Una renuncia a la pasión de la escritura donde despierta, con el *esto*, la vida para el sobrevivir, solo llena de inseguridad. De pobreza. Una pasión literaria sustituida por la dedicación a la familia. Además, la posibilidad de que Don Luis vaya a parar a un campo de concentración, posiciona al hijo en el Luís-cabeza de familia, con lo que sus aspiraciones poéticas, ficticias, como ya le ocurriera a su padre, quedan para la imaginación y el recuerdo. O para la frustración. Ahora bien, una realidad de la que Fernán-Gómez nos traslada también al terreno de la defensa y la ética; un abrazo a la figura del antihéroe, en esencia, al ser fracasado que, en este caso, termina por acabar con todo idealismo. En comparación con el autor, la mente de LUISITO, enamorado de los libros, su deseo erótico y su afición a escribir poesía, su necesidad de amar, el «aprender a sentir el amor» de las primeras escenas, quedará relegado a un segundo plano en la medida en la que la obra y guerra avanzan de la mano.

JT: Y escribir poesía para las chicas que te gustaban, ¿lo hacías como Luisito, tu personaje de *Las bicicletas*...?

FFG (a Tébar): No, no. Recitar sí, pero a las chicas... bueno creo que hice unas coplas como de cuatro rengloncitos, pero nunca debía dárselas... las poesías que si llegué a escribir eran políticas, cantos, pero no de guerra, sino cantos contra la guerra, poesías anarquistas... E una época en que revise todos mis viejos papeles, y luego los rompí, no encontré nada de eso que tuviera una cierta entidad, que sirviera para algo, ni siquiera que estuviera bien medido ni bien rimado.⁴³

De ese modo, el amor y también el amor a la palabra, junto con la inocencia, se ven cada vez más y más suprimidos frente a la realidad de una guerra que cierra las puertas a toda otra realidad. Y amor decíamos, simpatía que se destaca (se rescata) en el Fernán-Gómez incansable⁴⁴ defensor del perdedor. Figura, además, de la que aprende de sus fracasos.

Estimaba y sigo estimando que hay que hacer de todo; en mi vida de actor siempre he aceptado todas las ofertas de trabajo, porque vivía de ello, veía desligado mi trabajo de mi personalidad

42. LÓPEZ GARCÍA, José Ramón, «Los veranos perdidos de Fernando Fernán Gómez» en AZNAR SOLER, Manuel, *Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995)*, Barcelona, CITEC, 1996, p.105.

43. TÉBAR, Juan, *Op. cit.*, p. 21.

44. Sobre el trabajo de Fernando Fernán-Gómez, el éxito, el triunfo o el fracaso, incluimos el siguiente fragmento de Llinás en el que se nos describe ese ser polifacético que es Fernán-Gómez: «Un personaje que afirma que su deseo es triunfar y conseguir una holgura económica, al tiempo que se empeña en proyectos suicidas y en financiar películas insensatas que sólo pueden conducir la ruina. Un personaje que defiende la holganza al tiempo que ha interpretado más de ciento cincuenta películas, ha dirigido veintitrés, ha hecho teatro y televisión, como director o como intérprete, ha escrito numerosos libros y publicado centenares de artículos. Un personaje que parece encontrarse a gusto contradiciéndose, que parece buscar el reconocimiento, al tiempo que, cuando señala elogiosamente algún aspecto de muchas de sus películas, se limita a observar que aquél no le pertenece, que el mérito es del guionista. Un autor, en suma, que no se reivindica en todo momento como tal.» (LLINÁS, Francisco «Todo está en venta», *Op. cit.*, p. 140.

humana, como individuo y de lo que pudiera pensar. [...] Me sentía completamente de acuerdo con las corrientes que iban contra el Régimen y, sobre todo, contra las costumbres, que siempre me parecen lo más importante, más que la política, del país.⁴⁵

Creador para nosotros de poéticas bajo las máscaras desde las que se desenmascara y desde las que, con sus trabajos, Fernán-Gómez ofrece su visión acompañada de un no parar quieto, tal vez, para no ser olvidado mientras se vista de otros; pues como apunta Camus, «el actor es el viajero del tiempo.»⁴⁶ Y asimismo, quizás resida ahí la ética en Fernán-Gómez, en ser actor, autor, escritor, dramaturgo, ser otro para salir de la sombra, de las situaciones difíciles; una ética que consiste en adaptarse a la situación, sobrevivir a toda costa, como intentan hacer muchos de sus personajes. Y aún así, aún a pesar de su constancia en las diversas facetas que ha cultivado, siente Fernán-Gómez que parece no existir una completa garantía para la figura del actor, al menos, por lo que a la espera del siguiente trabajo se refiere. Razón esta, además, por la que parece aferrarse a la duda como base fundamental del pensamiento, o como una vía para explicarse la vida; hecho que, por otra parte, conecta su sentido con la defensa por la libertad, con la decisión de Manolita y la permisibilidad del padre. Asimismo, tanto el personaje de Manolita como la discusión familiar parecen ser, en opinión de Haro Tecglen, la reproducción «consciente o inconsciente» de la defensa de la figura del cómico, que a través de Don Luís, se hace presente la resonancia a la madre de Fernando, a Carola Fernán-Gómez.⁴⁷

DON LUÍS: Claro que es un trabajo... Y no están los tiempos para andar por ahí tocándose las narices... la profesión de cómico es una profesión como otra cualquiera.

DOÑA DOLORES: Si, eso sí. Hinestrosa. Aquel amigo de tu padre, era un hombre muy tratable, y era cómico.

DON LUÍS: Como otra cualquiera: está llena de golfos, de vagos, de borrachos, de jugadores de maricas, de putas... Y supongo que de gente corriente y de pobres desgraciados, como cualquier otra. Además, yo quería escribir obras de teatro, ¿no te acuerdas?

DOÑA DOLORES: Si.

DON LUÍS: Y si las hubiera escrito, las habrían tenido que hacer los cómicos. Entonces, ¿cómo no voy a querer que haya cómicos? (Se va exaltado) ¿Y por qué no voy a querer que se metan a cómicas las hijas de los demás, pero no mi hija? ¿Con qué derecho?⁴⁸

El caso del actor, una labor con la que sitúa y equipara Fernán-Gómez su arte al acontecer de la vida y a su no previsibilidad. Y además, como comenta Ros Berenguer «para Fernán-Gómez, la vida, antes que política es individuo, y los problemas que lo acechan como tal, ya sean existenciales o puramente pecuniarios, pueblan las páginas de sus obras, son los protagonistas de sus historias».⁴⁹

Esa especie de defensa, de referencia al mundo de los cómicos, creo que surge en mí como una defensa al ataque persistente que la sociedad ha tenido habitualmente contra esa profesión. Al decir habitualmente no me refiero a los tiempos actuales, sino a tiempos remotísimos. Por las razones que sean, y que resultaría muy prolijo enumerar, siempre ha sido una profesión mal

45. ZUNZUNEGUI, Santos, «Fernando Fernán-Gómez: Un cineasta en la sombra» en *Fernando Fernán-Gómez, Acteur, relisateur et écrivain espagnol*, ed. cit., p. 14.

46. CAMUS, Albert, *El mito de Sísifo*, Madrid, Alianza Editorial, 2006, p. 104.

47. *Op. cit.*, pp. 26-27.

48. *Op. cit.* p.108.

49. ROS BERENGUER, Cristina, *Op. cit.*, p. 180.

vista, mal considerada, incluso prohibida, perseguida por la ley y penada con la cárcel y con otros castigos. Creo que en mí, el hecho de defender esto es como utilizar esta defensa para atacar a la otra sociedad. Entiendo yo que la sociedad nuestra, la sociedad de los cómicos, ha vivido siempre en lo moral, en las relaciones de convivencia, de una manera, más pura y libre que el resto de la sociedad y que por esto el resto de la sociedad ha tenido una envidia que ha contribuido a marginar.⁵⁰

Dejando de lado tal defensa, aunque sin apartarnos demasiado de los personajes, nos adentramos, de hecho, a profundizar sobre ellos. Como se puede deducir a estas alturas, en Fernán-Gómez, la relación autor-personaje no es unívoca, sino multifocal, construyendo, como apunta Barrera Benítez, unos caracteres oxímoron⁵¹. Una relación que, como bien señala Ros Berenguer, abarca no sólo lo autobiográfico, sino su propia visión del mundo, eso sí, estableciendo la mayoría de las veces, una distancia entre el narrador y el autor, es decir, una «libre convención autobiográfica.»⁵² *Las bicicletas* aparece pues como ejemplo de información personal dosificada en los personajes, en *sus* voces. De este modo, y de acuerdo a las declaraciones del autor sobre la obra misma, podríamos realizar el paralelismo entre la doble identificación con el padre y el hijo. Por un lado, el acercamiento a LUISITO en tanto que comparte, en entre otras cosas, una edad aproximada con la real de Fernán-Gómez durante la Guerra Civil y, por otro lado, una mirada pragmática hacia a la figura del padre que no tuvo y que, como el del caso de la ficción, hubiera podido ser.

J.T.: Tú sabes que se ha hablado mucho del posible porcentaje autobiográfico que hay en esa obra, y la gente identifica al hijo contigo.

F.F.G.: Es el único que coincide en edad conmigo en aquella época, aunque no en algunos de sus actos. Pero sí en cómo observa a los demás personajes...

J.T.: Yo veo, sin embargo, que te encuentras posiblemente mucho más cerca del personaje del padre, que además es el que mejor te ha salido, quizá por eso mismo.

F.F.G.: Bueno, mi intención era que el personaje del padre fuera el que más se pareciese a cómo podría haber sido yo con su edad, con ese empleo y esa familia...⁵³

Estas dobles identificaciones, se tornan, como vemos, fusión en la ficción. De hecho, en la última escena tropezamos con una culminación en la que padre e hijo se unen compartiendo el mismo

50. ANGULO, Jesús y Francisco LLINÁS, *Op. cit.*, pp. 204-205.

51. BARRERA BENÍTEZ, Manuel, *Op. cit.*, p. 295.

52. ROS BERENGUER, Cristina, *Op. cit.*, pp. 281-282. Un ejemplo clarificador de tal distancia identificadora la encontraríamos en el personaje del cómico Galván en *El viaje a ninguna parte*.

53. TÉBAR, Juan, *Op. cit.*, p. 43.

cigarrillo. El último. Una imbricación adherida a la crueldad de la guerra a la que ambos (y el resto de protagonistas) se ven sometidos sin culpa.⁵⁴

Teatro o metateatro que vemos representado desde el juego de guerra al que, en las primeras escenas, juega Luisito con Pablo y que, al final, pasa a convertirse en la guerra como la situación de costumbre; si bien es cierto que en esos primeros momentos ninguno de ellos conoce el alcance. Nadie podía imaginar la crueldad ni dureza a la que iban a ser sometidos. Pero la cotidianeidad con la que Fernán-Gómez nos retrata la historia de estos personajes parece disimular la irrealidad de esa guerra a la que juega Luisito. De hecho, los niños se sorprenden de que en África se haya declarado la guerra. El 12 de julio de 1936, unos días antes del alzamiento del general Franco, se ubica la siguiente acción:

DON LUIS: Bueno, pues a su hijo, dieciocho años, le han atado a un árbol, han hecho una hoguera debajo y le han quemado las piernas hasta las rodillas. En el hospital está.

DOÑA DOLORES: ¡Dios santo! ¿Y quiénes han sido?

DON LUIS: ¡Yo qué sé! Los comunistas, dicen. Y ahí lo tienes, en primera página: ayer, cuando salía de su casa, han asesinado a tiros a un guardia.

DOÑA DOLORES: Pero ¿quién, Dios mío, quién?

DON LUIS: Los de Falange, parece. Anda dame el vaso.⁵⁵

Este tipo de noticias enmarcan la cotidianeidad con la que se nos presenta la obra. La bicicleta es invisible al espectador, pero envuelve toda la narración: desde el momento en que Luisito soñara con ella, para pasear con su «chica», hasta el momento en que su padre le dice que se la comprará para ir trabajar. Horrible realidad de la posguerra donde las ilusiones y los sueños se quedan truncados por culpa de las represalias. La «bicicleta» enfrenta dos realidades bien distintas. Al principio, no llegará para el verano ni para festejar con la chica, porque Luis ha suspendido; ahora se convierte en objeto palpable, pero no para la distracción y el disfrute, sino para el trabajo, para «aterrizar» en una realidad lejana a la deseada por el protagonista.

LUIS: Pues digo yo que lo mismo es que si apruebo me compras la bicicleta, que si me compras la bicicleta, apruebo.

DON LUIS: La Lógica sí la has aprobado, ¿verdad?

LUIS: Sí claro, ya lo sabes.

[...]

LUIS: ¿Cuándo me la compras?

DON LUIS: Pues... no sé...

54. En este punto, pensamos que es interesante, al menos brevemente, establecer un nexo de unión, de contacto, entre Fernán-Gómez y Gabino Diego. De esta manera, a su vez, a través del testimonio actoral, nos introducimos, más adentro, en *Las bicicletas y El viaje a ninguna parte*: «La primera vez que le vi fue en la fiesta que se celebró para anunciar el comienzo del rodaje de *Las bicicletas son para el verano*. Estuve todo el rato escondiéndome de él, pues tenía miedo de que no le pareciera el intérprete adecuado para su personaje, y se lo dijese al director, Jaime Chávarri. Con los nervios que tenía yo por ser mi primera película, y además, acordándome de que Chávarri me eligió entre doscientos aspirantes, pero conseguí terminar la fiesta sin que me viera Fernando. Poco después, fue él quien me eligió a mí, entre otros candidatos, para *El viaje a ninguna parte*, y lo cierto es que en el rodaje lo pasé fatal, porque Fernando estuvo durísimo conmigo. Me gritaba, me reñía, hasta extremos de auténtica crueldad. Pero ahora se lo agradezco, porque gracias a eso el personaje salió bordado, y yo aprendí muchísimo. Me vino de maravilla, y quiero recalcar esto, que con Fernando Fernán-Gómez he aprendido más que con cualquier otro director, por tópico que suene decirlo. Y que continua siendo, desde el punto de vista sentimental, la película que prefiero entre todas las que he hecho. Y desde entonces he vuelto a trabajar con Fernando siempre que él me lo ha pedido, con muchísimo gusto e independientemente de las condiciones.» AGUILAR, Carlos, «Fernando Fernán-Gómez. Un retrato robot» en ANGULO, Jesús y LLINÁS Francisco, ed. cit., p.158. Por otro lado, tal y como apunta Barrera Benítez, Fernán-Gómez se sintió traicionado por la puesta en escena desarrollada en el caso de la película, ya que su propuesta de acción en la obra teatral se desenvolvía prácticamente en el interior de la casa. (*Op. cit.*, p.103).

55. FERNÁN-GÓMEZ, Fernando, *Op. cit.*, p. 64.

LUIS: ¿Mañana por la mañana?

DOÑA DOLORES: ¿Qué dices?

MANOLITA: ¡Huy, qué prisas!

DON LUIS: Pero hijo... Yo trabajo a las mismas horas que están abiertas las tiendas. Habrá que esperar a ver si en las próximas elecciones cambian los horarios...⁵⁶

Esa ilusión de Luisito rima con una sexualidad a punto de estallar, pero que todavía se recubre con la última inocencia, esa que se perderá en el instante justo en que estalle la guerra civil. Pero antes, Fernando Fernán-Gómez nos narra el amor inocente de dos adolescentes:

CHARITO. Es muy bonita. Qué bien escribes. Eres el que mejor escribe de quinto

LUIS: ¿Te gusta de verdad?

CHARITO: Sí de verdad. Y me gusta mucho que la hayas escrito para mí.

LUIS: ¿Te la quieres llevar?

CHARITO: Claro...⁵⁷

No solo la bicicleta nos enmarca el momento de la narración, también otros elementos, como la radio sitúan la acción en un marco temporal. Ésta es el objeto que muestra la realidad exterior a la que parece no pertenecen los personajes del drama: enfrenta la realidad individual de nuestros protagonistas con la colectiva de un momento histórico al pertenecen. Tal y como explica Gutiérrez Carbajo:

Tanto en los escenarios presentes como en los aludidos, lo que se vive es la interrupción de la convivencia pacífica, que es lo que imprime fuerza dramática a la obra. Esa ruptura, esa brecha que rompe la normalidad de la vida diaria es la que el autor ha sabido presentar con contención, con mesura y con una gran verdad. El dramaturgo no pone ante nuestros ojos una espectacular escena bélica sino las repercusiones de la guerra en un microcosmos integrado por seres frágiles, indefensos, dueños tan sólo de un destino incierto.⁵⁸

Esa realidad exterior es la que pretenden eludir los protagonistas, pero no pueden obviarla, pues la radio les recuerda, cada vez más insistentemente, que se ha declarado la guerra:

(17/18 de julio de 1936) Luis. Calla, mamá, calla. Dan noticias.

LOCUTOR DE RADIO: ...una parte del Ejército de Marruecos se ha levantado en armas contra la República. Nadie, absolutamente nadie, se ha sumado en la Península a este empeño...

(Ha sonado el ruido de la puerta. Llega DON LUIS. DOÑA DOLORES se abalanza a él.)

DON LUIS: ¿Qué? ¿Ya lo sabéis?

(Sigue hablando, en un segundo plano, el Locutor de la Radio.)

[...]

DON LUIS: ¿El marquesito? Ha querido preguntarle lo que hacíamos, pero no se le encuentra. Parece que se han sublevado en Zaragoza, en Oviedo y en La Coruña.

PABLO: ¿En La Coruña también?

56. *Op. cit.*, p. 69.

57. *Op. cit.*, p. 76.

58. FERNÁN-GÓMEZ, Fernando, *Las bicicletas son para el verano*, Gutiérrez Carbajo, Francisco (ed.), Madrid, Cátedra, 2010, p.80.

Manolita. La radio acaba de decir que en la Península no ha pasado nada.

DON LUIS: Bueno, todo son rumores.⁵⁹

Lo que en un principio parece una guerra alejada de España y del Madrid castizo en el que conviven los protagonistas de *Las bicicletas son para el verano*, se convierte en palpable. La guerra civil estalla y la radio es el elemento anexo al «saber» de los protagonistas: la información de los acontecimientos que van acaeciendo.

LOCUTOR DE RADIO: ... Los intelectuales antifascistas del mundo entero han lanzado una convocatoria pidiendo solidaridad con el pueblo español, próximamente tendrá lugar una asamblea...⁶⁰

El cerco de Madrid hizo que el Gobierno de la República tuviera que ser trasladado a Valencia:

LOCUTOR DE RADIO: una medida de gran oportunidad el establecimiento del Gobierno en Valencia. [...]

LOCUTOR DE RADIO: ... han sido ya designados los miembros que constituirán la Junta de Defensa. El cargo de presidente de dicha Junta ha recaído en el general Miaja. Dentro de unos minutos dirigirá la palabra al pueblo de Madrid Dolores Ibárruri, la *Pasionaria*.⁶¹

Esta plasmación de hechos históricos, con especial hincapié al hecho republicano, culmina con la figura de Anselmo, un miliciano anarquista del que podríamos relacionar con el pensamiento ácrata de Fernán-Gómez.

ANSELMO: Natural. Ya habrá tiempo, cuando la sociedad libertaria esté en marcha, de trabajar lo menos posible, que ése es el ideal.

MANOLITA: ¿Ah, sí?

ANSELMO: Anda ésta, pues claro. Primero a crear riqueza; y luego, a disfrutarla. Que trabajen las máquinas. Los sindicatos lo van a industrializar todo. La jornada de trabajo, cada vez más corta; y la gente, al campo, al cine o a donde sea, a divertirse con los críos... Amor libre, señor, amor libre... Libertad en todo: en el trabajo, en el amor, en vivir donde te salga de los cojones... ¿Que te gusta Madrid? Pues Madrid. ¿Que te gusta la montaña? Pues a la montaña.

LUIS: ¿Y al que le guste irse al extranjero?

ANSELMO. Pues al extranjero. ¿Qué coño importa eso? ¡Las fronteras a tomar por el culo! ¿Tú crees que el ejemplo de España no va a cundir? Claro que va a cundir: la sociedad libertaria será una sociedad internacional y cada trabajador trabajará donde le apetezca. Y en lo otro, ya te digo, Manolita, se acabó esa vergüenza que habéis pasado siempre las mujeres. Os acostáis con el que os guste.

[...]

Siempre hay un roto para un descosido. Pero, ya os digo, nada de eso de los hombres y las mujeres es pecado. Se acabó el pecado, joder. Únicamente hay que respetar, eso sí, el mutuo acuerdo entre la pareja. Que uno se quiere largar, pues se larga. Pero nada de cargarse a la chica a navajazos. Cada uno a su aire. Y en la propiedad, ni tuyo ni mío. Los mismos trabajadores

59. *Op. cit.*, pp. 92-93.

60. *Op. cit.*, p. 129.

61. *Op. cit.*, pp. 129-130.

organizan la distribución de los frutos del trabajo, y ya está. Y la educación, igual para todos, eso por descontado. Tendrás todos los libros que quieras, Luis, para que sigas con tu manía. Y para que enseñes a los demás trabajadores, que ahí está la madre del cordero.⁶²

Remitiendo de nuevo al espacio, la imagen anarquista aparece en ese «dentro de», al igual que la cotidianeidad a la que nos veníamos refiriendo, que representa el «dentro» de la obra, el mantenerse «al margen de» esa realidad histórica que asola el «afuera». Toda la obra transcurre «dentro de» (la casa de don Luis y doña Antonia) frente al «fuera de», que representa la guerra, el «eso» que decíamos contra el que los personajes, desde «dentro, han de luchar. El máximo exponente de esa diferencia entre el dentro y el fuera, se nos muestra con el sonido de los bombardeos, momento en el cual ambas realidades se sobreponen. Confluyen.

LUIS: No, ésas no... Oye, a ti ¿cuál es el autor que más te gusta?

DON LUIS: Máximo Gorki.

(Suena la explosión de un obús, cercana. Inmediatamente, otras dos muy seguidas.)

DON LUIS: Ya estamos.

(Fuerte tiroteo, muy continuado. Disparos de fusil, tableteo de ametralladoras, explosiones de granadas.)

DON LUIS: Qué barbaridad. Parece que están en esta misma calle.

LUIS: Ya hace días que están muy cerca.

DON LUIS: Sí, en la Casa de Campo, en la Universitaria.⁶³

También en *La silla de Fernando* habla el autor de esas bombas. De cómo éstas caían y cómo los actores se las arreglaban para, por ejemplo, interpretar el último acto un poco más deprisa y así, de ese modo, poder llegar a tiempo al metro:

Los nacionales establecieron una **costumbre**, no sé cómo podríamos calificarla ahora, de bombardear justo a la salida de los teatros durante diez, veinte minutos, cuando el público tenía que ir del teatro al metro, porque no había otro medio de comunicación. Casi todos los días se sabía que a esa hora había un bombardeo en la ciudad, por lo cual se daba la circunstancia chistosa, un poco a lo Lubitsch, de que los actores habíamos el último acto un poco más deprisa, a ver si el público podía llegar al metro antes de que comenzara el bombardeo. Porque lo que no se consiguió es que se suspendiera la vida de Madrid, que la gente dejara de ir al teatro porque caían bombas.⁶⁴

No solo esta anécdota dolorosa nos ha dejado narrada Fernán-Gómez. También en *Impresiones y depresiones* dice el autor:

(Noviembre del 36): Hace frío ya no juegan los chicos en la calle. Balas perdidas rompen de pronto los cristales de las casas. La nuestra está de cara al frente de batalla, no lejos de él. Mi madre debe salir a la calle todas las tardes para ir en el metro al centro de Madrid, a trabajar en el teatro; también mi tío, que ahora tiene un cargo sindical importante. Los dos llegan por la noche, a la hora de la cena, con noticias recientes, que no se parecen a las que vienen en los periódicos. Sobre las calles estallan las balas de obuses bombas de aviación.

62. *Op. cit.*, pp. 152-153.

63. *Op. cit.*, p. 135.

64. ANGULO, Jesús y LLINÁS, Francisco, «Entrevista» en ANGULO, Jesús y FRANCISCO LLINÁS, ed. cit., pp. 210-212.

Cuando el bombardeo es continuado nos refugiamos en el sótano de la casa. Suelo bajar el libro de Química para seguir estudiando, porque esto tiene trazas de acabarse pronto y habrá exámenes en enero. Otras veces bajo una novela. En el sótano están las hijas de los caseros y también María, nuestra criada, y la mujer de un vecino, guapa y mal envuelta en una bata. Mi abuela no baja al refugio; dice que le da igual morir de un bombazo que asfixiada bajo tierra. Nosotros también nos hemos hecho a la idea de que muera de una forma o de otra. Tiene que morir porque es vieja, pero mi tío, mi madre, la criada y yo no debemos morir, sería injusto. Y corremos, escaleras abajo, hacia el sótano. Todos tenemos miedo y hambre.⁶⁵

Miedo y hambre al que los fascistas sometieron a los ciudadanos y, aquí, en la ficción, se presenta, a nuestro juicio, uno de los pasajes más dramáticos del drama. En él, Don Luis quiere convencer y autoconvencerse de que todo pasará rápidamente:

DON LUIS: Pero yo le he fundado a él. No te preocupes, mujer, te lo cuento porque tengo que contártelo, pero todo se arreglará. No van a dejar que media España se muera de hambre.

Pero sí dejaron que se murieran de hambre, llegando esta escasez a formar parte de la vida diaria de los personajes, como también lo fueron las bombas. Los sonidos de las bombas cayendo sobre Madrid contrastan con la rutinaria vida de los personajes, hasta el punto de hacerse cotidianas, de acostumbrarse a ese ruido sin temor a lo que ocurrirá después:

DOÑA MARIA LUISA: Cierra la puerta Maluli.

MALULI: ¿Qué, mamá?

DOÑA MARIA LUISA: Que cierres la puerta, hija.

MALULI: Sí, mamá. (*Va a cerrar*)

DON AMBROSIO: Aún quedan muchos por bajar.

LAURA: Pero si ya no baja casi nadie.

VECINO: Claro; antes, cuando esto empezó, bajaban casi todos, pero ahora ya no.

DOÑA DOLORES: Se han acostumbrado.

DON LUIS: **La gente se acostumbra** a todo.⁶⁶

Es el momento, asimismo, en el que no existe bando ni bandera. Todos huyen por el miedo. La oscuridad que había hecho su aparición en el cuadro V, cuando una bala entra en casa de don Luis y pone en evidencia la importancia de la guerra, y la oscuridad a la que ésta va a someter la vida de los personajes, se hará más evidente en el momento en el que los protagonistas bajan al sótano. Pero también a este constante bombardeo se acostumbran los personajes y claro ejemplo de ello es la anterior afirmación de Don Luis: «La gente se acostumbra a todo.»

Toda esta oscuridad del sótano y de la casa –pasaje de las persianas bajadas– contrasta claramente con la luminosidad del cuadro I. Este contraste es similar de la vida de los protagonistas. Al principio todo es luz y proyectos esperanzadores que se truncan en oscuridad, en una pérdida de inocencia, en un enfrentarse a una realidad que no desean y que no hubieran creído jamás. Y un claro ejemplo lo tenemos en nuestro protagonista LUIS, uno de los *alters ego* del autor; quien intentó con *Las bicicletas son para el verano*, retratar la vida cotidiana de unas familias del Madrid durante la guerra civil española. Un retrato que no busca de héroes o protagonistas históricos, sino de personajes sencillos que son el verdadero retrato de una época en la que España quedó convulsionada.

65. FERNÁN-GÓMEZ, Fernando, *Impresiones y depresiones*, Barcelona, 1987, pp. 26-27.

66. *Op. cit.*, p. 170.

Bibliografía

- AMELL, Samuel, «Historia y memoria en la autobiografía española actual: la obra memorialística de Fernando Fernán-Gómez» en José ROMERA CASTILLO (ed.), *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX, Actas del XII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica literaria, Teatral y Nuevas tecnologías, Madrid, 26-28 de junio 2002*, Madrid, Visor Libros-UNED, 2003, pp.119-129.
- ANGULO, Jesús y FRANCISCO LLINÁS, *Fernán-Gómez, Fernando, El hombre que quiso ser Jackie Cooper*, Edición a cargo de Jesús Angulo y Francisco Llinás, San Sebastián, 2004.
- AUGÉ, Marc, *El viaje imposible, El Turismo y sus imágenes*, Barcelona, Ed. Gedisa, 1998.
- AZCONA, Rafael, *El anacoreta*, Prólogo de Fernando Fernán Gómez, Madrid, Ed. Sednay, 1979, pp. 9-21.
- BARRERA BENÍTEZ, Manuel, *La literatura dramática de Fernando Fernán-Gómez*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2008.
- BETTETINI, Gianfranco, *Producción significativa y puesta en escena*, Barcelona, Colección Punto y Línea, 1977.
- BRASÓ, Enrique, *Conversaciones con Fernando Fernán Gómez*, Madrid, Ed. Espasa, 2002.
- CABAL, Fermín, «El diálogo en el cine, el teatro y la televisión» en José ROMERA CASTILLO, (ed.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Casa de América, *Actas del XI Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica literaria, Teatral y Nuevas tecnologías, Madrid, 27-29 de junio, 2004*, Madrid, Visor Libros-UNED, 2002, pp. 171-178.
- CAMUS, Albert, *El mito de Sísifo*, Madrid, Alianza Editorial, 2006.
- CORTES IBÁÑEZ, Emilia, «El mundo del teatro desde dentro (algunas claves): L. Escobar, F. Fernán-Gómez y A. Marsillach» en José ROMERA CASTILLO, (ed.), *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX, Actas del XII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica literaria, Teatral y Nuevas tecnologías, Madrid, 26-28 de junio, 2002*, Madrid, Visor Libros-UNED, 2003, pp.421-436.
- FERNÁN-GÓMEZ, Fernando, *El Tiempo amarillo*, Barcelona, Ed. Península, 2006.
- , *Las bicicletas son para el verano*, Madrid, Austral Teatro, 2006.
- , «El cine como vehículo de la literatura», *Anales: anuario del Centro de la Universidad Nacional Educación a Distancia de Barbastro*, núm.12-13, 1995-2000, pp. 359-368.
- , *Puro Teatro y algo más*, Barcelona, Alba Editorial, 2002.
- , *El canto es vuelo*, Madrid, Visor, 2002.
- , *El viaje a ninguna parte*, ed. Juan Antonio Ríos Carratalá, Madrid, Cátedra, 2002.
- , *El viaje a ninguna parte*, Prólogo de José Luís Alonso de Santos, Madrid, Biblioteca el Mundo, 2001.
- , *Los invasores de palacio*, Madrid, Teatrohomenaje, 2000,
- , *Aventura de la palabra en el siglo XX*, Real Academia Española, Madrid, 2000.
- , *Desde la última fila: cien años de cine*, Madrid, Espasa-Calpe, 1995.
- , *El arte de desear*, Madrid, Temas de Hoy, 1992.
- , *Impresiones y depresiones*, Barcelona, Planeta, 1987.
- , *El actor y los demás*, Barcelona, Editorial Laia, 1987.
- , *El viaje a ninguna parte*, Prólogo de Francisco Umbral, Madrid, Debate, 1987.
- GALÁN, Diego, *La Buena Memoria de Fernando Fernán-Gómez y Eduardo Haro Tecglen*, Madrid, Alfaguara, 1997.
- GALÁN, Diego y ANTONIO LLORENS, *Fernán Gómez, Fernando*, Valencia, Fundación Municipal de cine y Fernando Torres, 1984.
- GONZÁLEZ MAESTRO, Jesús, *El mito de la interpretación*, Madrid, Iberoamericana Verbuert, 2004, pp. 13-56.
- HERRERO, Fernando, «Fernando Fernán-Gómez: Un discurso global» en *Fernando Fernán-Gómez, Acteur, relisateur et écrivain espagnol*, Bourdeaux, Institut d'Etudes Iberiques et Ibero-americanes de l'Université de Bordeaux, 1985, pp. 21-34.
- HIDALGO, Manuel, *Fernando Fernán-Gómez*, Huelva, Festival Internacional de Cine, 1981.
- JUARROZ, Roberto, *Poesía y realidad*, Valencia, Pre-textos, 1992.

- LARA, Fernando y Diego GALÁN, «Fernando Fernán-Gómez un camino hacia la destrucción», *Triunfo*, núm. 431, 1970, pp. 26-29.
- LLINÁS, Francisco, «Mirar a cámara» en *Fernando Fernán-Gómez, Acteur, relisateur et écrivain espagnol*, Bourdeaux, Institut d'Etudes Iberiques et Ibero-americanes de l'Université de Bordeaux, 1985, pp. 43-52.
- LÓPEZ GARCÍA, José Ramón, «Los veranos perdidos de Fernando Fernán Gómez» en Manuel AZNAR SOLER, *Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995)*, Barcelona, CITEC, 1996, pp.103-110.
- MAQUEDA CUENCA, Eugenio, «Teatro, adaptación cinematográfica y reescritura» en José ROMERA CASTILLO (ed.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Casa de América, *Actas del XI Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica literaria, Teatral y Nuevas tecnologías, Madrid, 27-29 de junio, 2001*, Madrid, Visor libros-UNED, pp. 399-406.
- MARTÍN, Mariano, «Las bicicletas son para el verano, un caso de teatro cinematográfico» en *Fernando Fernán-Gómez, Acteur, relisateur et écrivain espagnol*, Bourdeaux, Institut d'Etudes Iberiques et Ibero-americanes de l'Université de Bordeaux, 1985, pp. 91-103.
- MONCHO AGUIRRE, Juan de Mata, «La dirección de actores en el cine de Fernando Fernán-Gómez» en *Fernando Fernán-Gómez, Acteur, relisateur et écrivain espagnol*, Bourdeaux, Institut d'Etudes Iberiques et Ibero-americanes de l'Université de Bordeaux, 1985, pp. 53-61.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio, *La vida por delante*, Madrid, Alfaguara, 2002, pp. 24-26.
- PEREIRA ZAZO, Oscar, «Visiones del desencanto: nostalgia y melancolía en el cine de Fernando Fernán-Gómez y José Luís Garcí», *Espéctaculo. Revista de Estudios Literarios*, Madrid, Universidad Complutense, núm. 28, 2004.
- PÉREZ PERUCHA, Julio, «Fernando Fernán-Gómez y el cine español de los años cincuenta» en *Fernando Fernán-Gómez, Acteur, relisateur et écrivain espagnol*, Bourdeaux, Institut d'Etudes Iberiques et Ibero-americanes de l'Université de Bordeaux, 1985, pp. 35-42.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio, «Más cómicos ante el espejo» en José ROMERA CASTILLO, *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX. Actas del XII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica literaria, Teatral y Nuevas tecnologías, Madrid, 26-28 de junio 2002*, Madrid, Visor libros-UNED, 2003, pp.187-199.
- , «La actividad como guionistas de los autores teatrales...» en José ROMERA CASTILLO (ed.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Casa de América. *Actas del XI Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica literaria, Teatral y Nuevas tecnologías, Madrid, UNED, 27-29 de junio 2001*, Madrid, Visor Libros-UNED, 2002, pp. 123-134.
- , *Cómicos ante el espejo. Los actores españoles y la autobiografía*, Alicante, Servicio de publicaciones de la Universidad de Alicante, 2001, pp. 177-186.
- , «Los autores y la memoria», *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, Alicante, Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos núm. 4, 1999, pp. 43-46.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, «Memoria de las memorias: el teatro clásico y los actores españoles» en José María DIEZ BORQUE y José ALCALÁ-ZAMORA (Coord.), *Congreso internacional. Proyección y significados del Teatro Clásico español*, Madrid, SEACEX, 2004, p. 319-370.
- , «El actor y las técnicas de la interpretación» en Javier HUERTA CALVO, *Historia del Teatro Español I*, Madrid, Editorial Gredos, 2003, pp. 655-676.
- ROS BERENQUER, Cristina, «Autor, Director e individuo: El Fernán-Gómez más desconocido», *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, Alicante, Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, núm. 4, 1999, pp. 47-56.
- , *Fernando Fernán-Gómez, autor*, Tesis doctoral, Universidad de Alicante, Facultad de Filosofía y Letras, 1996
- SEGUIN, Jean-Claude, «Fernando Fernán-Gómez: Un acteur au service du renouveau du cinema espagnol» en *Fernando Fernán-Gómez, Acteur, relisateur et écrivain espagnol*, Bourdeaux, Institut d'Etudes Iberiques et Ibero-americanes de l'Université de Bordeaux, 1985, pp. 105-121.

TÉBAR, Juan, *Fernando Fernán Gómez, escritor, (diálogo en tres actos)*, Madrid, De palabra, 1984.

URRUTIA, Jorge, *El teatro como sistema*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

—, *La verdad convenida, Literatura y comunicación*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.

—, *Imago litterae, Semiótica y crítica*, Sevilla, Alfar, 1984.

ZUNZUNEGUI, Santos, «Fernando Fernán-Gómez: Un cineasta en la sombra» y «Violencia de la escritura, escritura de la violencia: El mundo sigue» en *Fernando Fernán-Gómez, Acteur, relisateur et écrivain espagnol*, Bourdeaux, Institut d'Etudes Iberiques et Ibero-americaines de l'Université de Bordeaux, 1985, pp. 11-20 y 81-89.