

FERNANDO FERNÁN GÓMEZ

El vendedor de naranjas

Con un epílogo de
AGUILAR y CABRERIZO

I

ERA UNA OFICINA PEQUEÑA, de esas que ahora abundan tanto por la Gran Vía y sus alrededores. Estaba a medio amueblar, con los clásicos muebles para oficina, y en el vestíbulo había una mesita redonda y un banco de estilo colonial. Sobre la mesa, varios ejemplares atrasados de *Primer plano*, y la guía de teléfonos. Adornaba una de las paredes una fotografía, no muy grande, de su santidad Pío XII, clavada, pensé que provisionalmente, con unas tachuelas.

Me hicieron esperar muy poco. La muchacha que me había abierto la puerta, después de comunicar a sus jefes la noticia de mi llegada, me pasó a la segunda habitación del local. Caracterizaba a este como oficina cinematográfica ese papel fijado a la pared que llaman los profesionales «plan de trabajo». Eché un vistazo al membrete y leí el título de la película: *La voz íntima*. No me alcanzó la vista para distinguir el nombre del director ni el de la casa productora, que suelen figurar en la parte superior a derecha e izquierda.

—Perdonen ustedes, ¿me he retrasado?

—No hay nada que perdonar. Llega usted a tiempo, señor Lafuente.

El que se había dirigido a mí era un señor cuyo rostro no me traía ningún recuerdo. Cuando me llaman para un trabajo de cine, como estoy empezando, procuro repasar en la memoria todos los rostros vistos en la prensa con motivo de cócteles y estrenos, pero esos rostros son muy escasos y repetidos. Me conozco ya de memoria el de Cesáreo González, el del director de Arte y Cine y el del dueño de un bar de la calle de Serrano, pero, en cambio, los de

los señores profesionales con los que empiezo a codearme no los he visto nunca. Cuando me dicen sus nombres, sí que me suenan.

—Como no nos hemos tropezado nunca por ahí, me presentaré yo mismo: Avelino Miró, jefe de producción de Pumicas Films.

—Sí, creo haber oído hablar de usted.

—Es posible; llevo ya mucho tiempo dándole a esto de las películas. Bueno, le presento aquí al señor Castro y al señor Puche, los productores, y, aunque supongo que no hará falta presentación, Ortega, el director.

Ortega, que me alargaba cordialmente la mano, era un hombre recio, oscuro de piel, con expresión de mal humor y al que Jung, en sus *Tipos psicológicos*, al primer golpe de vista habría clasificado como introvertido.

Nos sentamos allí mismo. Sacaron de un armarito archivador una botella de jerez y unas copas, y fuimos hablando tranquilamente de nuestro asunto mientras la secretaria copiaba a máquina unas hojas de un guion y Ortega se retiraba de vez en cuando para contestar a alguna llamada telefónica.

Aquellos señores requerían mi colaboración literaria para perfeccionar el guion de *La voz íntima*. Ortega, el director, era quien me había descubierto.

—Yo considero que la literatura cinematográfica es algo juvenil. No me parece mal que se adapten a veces obras consagradas... Bueno, consagradas..., ya me entiende.

Y me sonreía con una torva complicidad, como si hubiéramos charlado ya muchas noches respecto a nuestros puntos de vista sobre esta cuestión.

—No me parece mal..., pero por muchos valores literarios que tenga la obra, siempre hacen falta unos hombres con sentido cinematográfico que le den «eso» que le falta, y que es lo importante. «Eso», ya me comprende.

Y volvía a mirarme, con la cabeza agachada y las cejas fruncidas.

—¿Y quién puede dárselo? Un escritor joven, que traiga ideas nuevas, que no esté pegado a la rutina de los Benavente, los Baroja, los Galdós...

—Pensamos antes en otros guionistas —agregó el jefe de producción—. A Molinó le entusiasmó el tema.

—Pero —rectificó con cierta acritud Ortega— es el eterno Molinó... Lleva ya más de siete años haciendo guiones; le han dado el premio del Sindicato de este año, y el del año pasado, y el del año 49... Ha intervenido en el guion de *Locura de amor* y en el de *Bienvenido, míster Marshall* y en el de *Marcelino, pan y vino*. ¡Ya es mucho Molinó! La gente empieza a cansarse. También me dieron el nombre de Joaquín Plaza... Ese chico no está mal, tiene ritmo, pero no construye. Y para obra mal construida, ya tenemos el original.

La risa de Ortega esta vez fue sarcástica. Los señores Puche y Castro le miraron un momento con una expresión que yo calificaría de precavida.

—¿Usted conoce la obra original? —me preguntó el jefe de producción.

—Sí..., vamos..., por el título —respondí.

—¿No la ha leído? —se atrevió a preguntar el señor Puche.

—Me parece que la leí de chico, durante un veraneo; pero no recuerdo, no estoy seguro. La que sí leí fue *La desesperada aventura*.

—Bueno, esto es otra cosa —afirmó Castro, con un ademán ponderativo.

—Ya, ya supongo.

—No crean, no crean —rectificó Ortega—; *La desesperada aventura* es quizá de lo mejor de la obra de Hilario Casas.

—Yo siempre preferiré *La voz íntima* —insistió el señor Castro—. Tiene más, tiene más...

Y juntaba los dedos de la mano derecha.

—Pero tiene menos misterio —decidió Ortega.

Se repantigó en el sillón, miró un poco hacia la ventana, y añadió:

—En la obra de Hilario Casas podemos advertir dos vertientes claramente delimitadas. Escritor de finales de siglo, tiene gran parte de su obra todas las características de una cosa que acaba, que finiquita, que concluye; pero por lo mismo, por ser también, como todos los escritores de finales de siglo, escritor de principios de siglo, hay una gran parte de su obra llena de aliento, de savia, de cosa nueva...

El señor Puche daba unas órdenes en voz baja a la secretaria. El jefe de producción se había ido un momento al cuarto de baño, para lo que pidió perdón por señas, alzando humorísticamente los dedos, y Castro seguía pendiente de las palabras de Ortega, para ver cuándo terminaban y empezar a hablar él.

—Pero no es misterio lo que buscamos.

—No, claro. Buscamos un guion, un buen guion.

—No, en eso no estoy de acuerdo —interrumpió Miró, que regresaba del baño—. Eso ya lo tenemos. El guion es bueno, solo necesita unos toques.

—Necesita estar acabado —insistió Ortega.

—No seas cabezota, Ortega. Ya estamos en eso al cabo de la calle. Necesita estar acabado, y para estar acabado le faltan solo unos toques.

—Bueno —concedió el director sombríamente, dejando por imposible a Miró—. El caso es que usted, señor Lafuente, va a ser el encargado de darle esos toques.

—Yo, antes de atreverme, de saber si soy capaz de hacer lo que ustedes quieren, necesito leer la obra.

—Se la enviaremos —dijo Miró.

—No es necesario, yo la compraré esta tarde.

—También necesitará el guion.

—¿Quién lo ha hecho?

—Este primer tratamiento lo hizo Agustín Soldevila.

—¿,El director?

—Sí, es que al principio iba a dirigir él la película —me informó el señor Castro.

—Pero no nos gustó la adaptación que hizo —añadió el señor Puche.

—Entonces —concluyó el jefe de producción—, le compramos la adaptación y contratamos a Ortega para dirigir la película.

—Yo lo vi desde el principio de otra manera —explicó el director—. Era un poco ridícula la historia. Elemental, mejor dicho. En síntesis, la cosa es que un muchacho y una muchacha se quieren, pero el muchacho es muy aficionado a los toros, como mero espectador, no se asuste, esto no es un folclore, y el padre de la chica, como buen asturiano, aborrece la fiesta nacional. Por lo visto, según afirma Hilario Casas, a los asturianos nunca les han gustado los toros, allá él. Y esto es causa de que el matrimonio sea imposible, hasta que, por azar, el padre de la chica se enriquece con un negocio taurino y todo se soluciona. El asunto es ligero, agradable, simpático... Se presta a una buena ambientación, a un buen ritmo... Pero le faltaban peripecias y un clímax. Yo pensé reforzarlo con la idea de que un hermano del padre hubiera muerto corneado y esto le hubiera creado un complejo al padre. Algo de tipo psicoanalítico, ¿comprende?, las impresiones de infancia, el subconsciente... Con un poco de Eugenio Noel, ¿eh?

Y volvió a sonreírme torvamente, con picardía de viejo compadre literario.

—Esto reforzaba la línea argumental. Pero seguía siendo pobre el diálogo.

—Se lo encargamos a Muñoz-Ribeiro.

—¿Ah, sí? —pregunté con admiración. Digan lo que digan yo siento una gran admiración por Muñoz-Ribeiro. Se le está dejando en nuestro ambiente literario un poco aislado, y yo creo que ese aislamiento le honra. Es uno de nuestros escritores más finos y más independientes. Pero me sorprendía que un hombre ya consa-

grado, traducido, con su sillón en la Academia, hubiese accedido a dialogar el argumento de Hilario Casas.

—Es un gran amigo mío —explicó el señor Puche—, por eso aceptó. En parte está obligado a mí. Le ayudé mucho cuando la guerra.

—Pero resulta que Muñoz-Ribeiro, como buen gallego, opina que los asturianos son ridículos, y los diálogos de lo del complejo del padre de la chica y todo eso, nos los escribió en chungu. Hubo que pagarle, como es natural...

—Yo mismo le llevé el cheque —dijo el señor Puche.

—Pero hemos tenido que prescindir de casi todo —prosiguió Ortega—. Luego le encargamos los diálogos a Lizárraga, que después del estreno de la comedia esa, *Margarita no volverá*, parece que es nuestro mejor dialoguista. Tuvo el guion cerca de un mes y nos mandó al cabo de ese tiempo unas notas diciendo que le parecía mejor que el padre de la chica se negase al matrimonio por no tener porvenir el muchacho en la carrera de Medicina; entonces, el muchacho se marchaba a la guerra de Filipinas y volvía de allí hecho un gran cirujano, pero tarde: la chica se había casado con un político. Al político le pegaban un tiro los anarquistas. Entonces, el joven médico le opera. Clímax final: ¿le mata, no le mata? Y, al final, le salva. Renunciación, y el chico se vuelve a Filipinas. A mí no me parecía mal. Pero la familia, los herederos de Hilario Casas se opusieron porque se apartaba demasiado del original. Entonces se lo dimos a Vicente Ruiz López, ese muchacho que ganó el segundo premio de guiones del año pasado, para que entre los dos argumentos hiciera uno nuevo. Y lo hizo. Y le quedó bien. Pero como se dio cuenta de que era nuevo, se lo vendió a Cifesa y ya lo están rodando. Y, en fin, que hemos acabado por donde debíamos haber empezado: hemos hecho el guion aquí, entre todos nosotros.

—Sí, señor, sí —dijo el señor Puche.

—Yo escribí algo cuando era más joven —se justificó el señor Castro.

—Hasta yo he puesto algo, que de escribir no sé nada —redondeó Miró. Y se reía.

Pero usted tiene que darle los toques. A mí no me gusta alguien que sea muy conocido, porque tiene ideas propias. Y las ideas propias en cine..., ¿eh? Hay que tener espíritu de equipo. Yo he leído de usted una novela corta que publicó en Ateneo; además, he visto esa película malísima de Alonso, *El viaducto*. Está hecha con dos perras gordas, pero en el asunto hay algo. Y, en fin, creo que ya está hablado todo. Ahora falta que usted acepte.

—Y la cuestión económica —dijo Miró.

—Ah, eso ya no es cosa mía. Eso es cosa de ustedes.

Y, como despidiéndose de mí, Ortega sonrió, más torvo aún que antes.

—Lo de don Arturo.

No me fijé bien, de momento, en quién había hablado. Pero la frase se volvió a repetir:

—Lo de don Arturo.

Era el señor Castro quien decía esto con tono de advertencia. Había sacado un cuadernito del bolsillo y miraba en él unas anotaciones.

—Es verdad, lo de don Arturo... —dijo Ortega con fastidio.

Y se volvió a sentar.

Nos servimos un poco más de jerez. La mecanógrafa estaba ya recogiendo la mesa. El cambio de ruido en el patio nos advertía de que debían de ser las dos.

—Don Arturo es el cura del pueblo. No se sabe por qué a Hilario Casas se le ocurrió insinuar que estaba medio enamorado, aunque sufriendo grandes tormentos por ello, de una muchacha del lugar. Esto en la acción es secundario y, como usted comprenderá, no lo vamos a poner en la película. Habrá que hacer que don Arturo esté enamorado de esa chica, pero que no sea cura.

—No creo que resulte difícil —dije yo, que tenía ya ganas de dar facilidades, para pasar a hablar del asunto económico.

—Pero no nos conviene que la película se quede sin un sacerdote.

—Más adelante sabrá usted por qué —me dijo muy serio el señor Castro.

—Y, entonces, como el tendero del pueblo es un hombre muy bonachón y no se enamora de nadie, hemos pensado convertirle en sacerdote. Con esto se pierde lo de que pueda dar comestibles a fiado a los pobres, pero, en fin, se puede buscar cualquier otra cosa.

—Les puede dar estampitas —insinuó Miró.

—Es algo más complicada la cosa de lo que creía —insinué.

—Es fundamental que lo haga usted, señor Lafuente —me dijo el señor Castro—. El papel del nuevo sacerdote debe tener, además, bastante importancia, ¿comprende? Y perdone que yo le haga esta sugerencia... Ya sé que no es lo mío...

—Aquí todos debemos aportar ideas —terció Puche.

—Yo tengo mi negocio, y de eso que me pregunten lo que quieran. En esto otro comprendo que soy un ignorante. Pero si alguna vez ofendo o meto la pata, no lo hago con ninguna mala intención. Usted, señor Lafuente, aún no me conoce. Pero aquí, Miró y Puche, y el mismo Ortega, saben que yo soy un hombre claro, franco, sencillo, pero incapaz de meterme en el terreno de los demás ni de molestar. En fin, usted me conocerá y sé que dirá: Castro es una buena persona. Nunca le he pedido más a la vida.

Con esto la conversación se hizo más general. Todos empezamos a decir que en el ambiente cinematográfico había muy malas personas, pero que podía encontrarse siempre, hasta en un penal, un grupo de hombres honestos. Había entre nosotros cinco casi camaradería, y después de la última copita de jerez todos nos marchamos hablando muy alto. La mecanógrafa bebió también su copita. Bajábamos por la escalera. Hablábamos a un tiempo. Miró me apartó algo de los otros y me dijo al oído una cifra. A mí las cifras que pagan por esto de escribir siempre me han parecido buenas. Miró me adelantó unos escalones y dijo al oído de Puche:

—Hecho.

Puche dijo al oído de Castro:

—Ya está.

Delante de nosotros bajaba la secretaria. Al descender los escalones, quedaba gracioso el movimiento de sus caderas. Llevaba una blusita blanca, almidonada, con caladitos. Y una falda muy ceñida, verde. El sonido agudo de los tacones de la secretaria destacaba sobre la voz de Ortega, que decía no sé qué del matiz y de los contrastes.

Castro se detuvo. Me esperaba. Cuando llegué a su altura, me tendió la mano.

—No sé si será cierto que hay mal ambiente en esto del cine. No lo conozco, y yo nunca hablo de lo que no conozco. No se debe juzgar a la ligera. Pero nosotros somos gente nueva y aquí no encontrará usted ese ambiente. Aquí va a encontrar usted auténtica formalidad. Venimos de otro mundo, ¿me comprende?

Y con un tono de voz que acusaba una transición demasiado brusca, añadió de forma ligera y trivial:

—Yo siempre me he dedicado a la naranja, ¿sabe usted?

ERA SIMPÁTICO aquel señor Castro. Me cayó bien desde el primer momento. A pesar de haberse dedicado siempre a la naranja, era hombre de algunas lecturas. No hay que decir que a Blasco Ibáñez se *le* conocía de arriba abajo. Según me contó, años atrás había subvencionado a un grupo de jóvenes poetas de Valencia para que fundasen una de aquellas revistas literarias de vida efímera. Allá en su pueblo decían que estaba loco. Pero no era nada de eso. Era, sencillamente que le gustaba el arte. Tenía un hijo de siete años que pintaba muy bien a la acuarela. Y si se mudaban a Madrid —no podía hacerlo por no abandonar la naranja—, su chica pequeña —cuatro

EPÍLOGO

El vendedor de naranjas
y otros relatos de cine y picaresca
(y perdón por la redundancia)

AGUILAR y CABRERIZO

ACTOR, GUIONISTA, DIRECTOR, CONTERTULIO en el Café Gijón, noctámbulo en el Riscal, habitual de cabarets y salas de fiesta, jaranero en ventas de cante flamenco hasta el amanecer... Lo más sorprendente es que Fernando Fernán Gómez todavía encontrara tiempo para meterse a escritor, pero lo hizo, y además de manera prolífica. Siempre se escudó en lo incógnita que resultaba para él esta ocupación —«Es como una vocación paralela y que no tiene ninguna relación con el medio en el que yo me he criado»—,¹ pero en realidad era una afición temprana, despertada cuando siendo apenas un niño leyera las aventuras de Tarzán, las novelas de piratas de Salgari, los folletines por entregas de Eugène Sue y Xavier de Montépin y las intrigas criminales del detective Sexton Blake. O, más directamente, cuando siendo adolescente, bajo las bombas del Madrid asediado, se perdiera por insistencia de su abuela entre las páginas de *Los miserables* de Victor Hugo, el libro con el que, según

1 Jesús Angulo y Francisco Llinás: *Fernando Fernán Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*. San Sebastián: Ayuntamiento de San Sebastián / Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 1993, pág. 204.

señalaría de sí mismo hablando en tercera persona, «se le abrían las puertas de la realidad, de la más dolorosa realidad, cerradas o entornadas durante la infancia. [...] Aquel folletín en el que los personajes le parecían seres de carne verdadera y de sufrimientos cotidianos, materias con las que nunca había pensado que se pudieran hacer novelas».²

Cuando Juan Tébar publica en 1984 la conversación *Fernando Fernán Gómez, escritor (diálogo en tres actos)*, fuerza la inclusión en el texto de sus libretos cinematográficos, en un intento por censar todas las ocasiones en las que el polifacético actor se ha sentado ante la máquina de escribir. Un ramillete de artículos periodísticos, un poemario y una comedia breve editada por el propio autor en una revista especializada son el único preludeo a *El vendedor de naranjas*, primer esfuerzo novelístico publicado en 1961 y pórtico de lo que aún estaba por venir. Porque los volúmenes que escribirá Fernán Gómez serán unos cuantos, contarán en muchas ocasiones con el respeto de la crítica y el favor del público, e incluso dos de ellos, *Las bicicletas son para el verano* y *El viaje a ninguna parte*, alcanzarán el parnaso de los clásicos de la literatura española. Son a día de hoy las dos piezas más conocidas de una producción numerosa y de pasmosa variedad en la que se mezclan sin prejuicio alguno textos humorísticos, novelas históricas, relatos costumbristas de ecos galdosianos, retratos de su ciudad, Madrid, poesía, comedias, revisiones de la novela picaresca y de la mitología quijotiana, cuentos, artículos periodísticos, anecdotarios, escritos autobiográficos y narraciones de todo tipo. Gran parte de ellos, además, multiplicarán sus vidas al mutar con facilidad en un continuo proceso de autofagocitación: *Las bicicletas son para el verano* es una exitosa obra teatral que terminará llevándose al cine; *El mar y el tiempo* nace como serial

2 Fernando Fernán Gómez: *Nosotros, los mayores*. Madrid: Temas de Hoy, 1999, pág. 56.

radiofónico y terminará convertida en película; hubo un proyecto de adaptar *La Puerta del Sol* que naufragó en el último momento; *El viaje a ninguna parte* cumplirá el recorrido más extenso con sucesivas reencarnaciones en la radio, en las pantallas cinematográficas y en formato novela. Algunas de sus obras son también revisiones de viejos proyectos anhelados: *El ascensor de los borrachos* no es sino una reelaboración y exposición de antecedentes de la obra teatral *Los invasores del palacio*; su eterna aspiración de trasladar a otros terrenos la literatura picaresca devendrá serie de televisión bajo el nombre de *El pícaro* (1974) y, décadas más tarde, obra teatral e incluso adaptación cinematográfica que quebrantos de salud solo le permitieron realizar a medias.

Todos estos intentos cumplen con una norma: el haberse articulado en el umbral del siglo XXI. Fernán Gómez siempre recordó haber leído de niño que un sabio alemán había marcado en el final de la quinta década de vida el momento idóneo para que la experiencia acumulada fuera merecedora de ser plasmada por escrito, y, como en un espejo retardado, al superar los sesenta y cinco años, el cómico optó por una vida más retirada que le permitiera disponer de tiempo para escribir. Y entiéndase lo relativo del adjetivo «retirada»: el retiro, en el caso de Fernán Gómez, fue solo parcial y siguió dedicándose con energía a proyectos teatrales y cinematográficos que le proporcionaron un reconocimiento como no recordaba desde los ya lejanos tiempos de *Balarrasa* (José Antonio Nieves Conde, 1951), cuando se encontró con esa tan anhelada como detestada circunstancia para un actor de que gente anónima con quien se cruzaba por la calle lo interpelara por el nombre de su personaje. Pero si bien es cierto que el resonante éxito de *Las bicicletas son para el verano* y las sucesivas versiones de *El viaje a ninguna parte* le pusieron en la senda de la edición continuada, también lo es que muchas décadas atrás, aunque solo fuera tímidamente, Fernán Gómez ya había tenido un conato de carrera literaria. Una producción que la falta de fortuna y reconocimiento terminó de-