

## Las gafas del diablo: concepciones, adaptaciones e irradiaciones del humor de Wenceslao Fernández Flórez\*

Héctor Paz Otero – Universidade de Santiago de Compostela –

hectorpazotero@gmail.com

Fernando Gómez Beceiro – Universidade de Santiago de Compostela –

fgbeceiro@gmail.com

**Resumen:** Considerado por los fundadores de *La Codorniz* —en la que colabora desde el primer número y en cuyas páginas llegará a tener su propia sección— como uno de los tres grandes maestros del humorismo español, junto a Julio Camba y Ramón Gómez de la Serna, Wenceslao Fernández Flórez aportó, desde el atril de sus textos literarios y periodísticos, una particular visión del humor que, en buena medida, acabaría por encontrar acomodo entre el cine español de la posguerra, bien por vía directa de sus adaptaciones, bien por irradiación transversal en comedias que no surgen de su obra escrita, pero que en cambio sí comparten “un modo de ver las cosas” próximo a ese humor galaico del que hace gala el escritor coruñés.

Allá por el año 1945, en su discurso de ingreso en la Real Academia de la Lengua, titulado “El humor en la literatura española”, Fernández Flórez, con calculada ambigüedad, definía el humor como una posición ante la vida, desde la cual poder contemplar los gestos desafortunados de las personas a través de *Las gafas del diablo*. Mediante esos anteojos, el autor nos sitúa en un emplazamiento privilegiado desde el cual podemos contemplar el espectáculo de una sociedad injusta, atrasada y maniatada por unos convencionalismos que, a través de la ironía, la caricatura o la parodia, magnifican su propia mezquindad. Las distintas transposiciones cinematográficas de su obra, con mayor o menor acierto, recopilan y transforman en imágenes algunas de las concepciones del humor “fernandezflorezco” que, en cierto modo, mantienen un diálogo con otras manifestaciones escénicas y literarias como pueden ser el sainete, el astracán, el esperpento o el humor absurdo y vanguardista practicado desde los años veinte en las revistas ilustradas, en el teatro y en la novela.

**Palabras clave:** literatura, cine, humor, Fernández Flórez, comedia.

## 1. Introducción

No sabemos si tendrá que ver con el carácter indeciso que el tópico atribuye a los pobladores gallegos, pero lo cierto es que el autor coruñés Wenceslao Fernández Flórez hizo, como apuntó Eduardo Haro Tecglen<sup>1</sup>, de la paradoja un método. Un escritor capaz de dar vida en *El secreto de Barba Azul* (1923) a un personaje como el general Mikrí, un militar “experto en retiradas”, ya nos muestra de antemano su capacidad para convivir con la paradoja y usarla como instrumento narrativo. No sólo su mundo ficcional subsiste en la ambivalencia, sino que también su trayectoria vital transita por sendas fluctuantes, como el personaje de *La procesión de los días*.

“—Según, mi querido señor Alvarellos, según... Tengo varias. A principios de mes soy monárquico, derechista, conservador; el día diez me hago liberal; hacia el veinte, me trueco en socialista y suspiro por el reparto. Días antes de terminar el mes, abjuro de estos ideales y comprendo que no hay salvación sino en el anarquismo práctico”<sup>2</sup>.

Dos importantes estudios de su obra dan cuenta de esta peculiaridad: *Wenceslao Fernández Flórez: el conservador subversivo* de Fernando Díaz-Plaja y *Wenceslao Fernández Flórez. Reivindicación de la paradoja* de María Luisa Varela. Al fin y al cabo la paradoja consiste en situar sobre un lienzo elementos opuestos de un mismo asunto, de tal forma que el receptor pueda captar, simultáneamente, en un único visionado y sin modificar su puesto de observación, tanto el derecho como el envés, como una mirada poliédrica propia de la vanguardia cubista.

## 2. El humor en la literatura española

El 14 de mayo de 1945, en su discurso de ingreso en la Real Academia Española, *El humor en la literatura española*, Fernández Flórez volvía a hacer

---

<sup>1</sup> Eduardo Haro Tecglen, “La paradoja como método”, *El País*, 11-2-1985.

<sup>2</sup> Wenceslao Fernández Flórez, *La procesión de los días. Obras completas. Tomo I*, Madrid, Ed Aguilar. 1958, págs. 122-123.

uso de la paradoja para intentar delimitar, en la medida de lo posible, una definición más o menos aproximada al escurridizo concepto del humor al compararlo con “la sonrisa de la desilusión”<sup>3</sup>. A partir de este primer punto de anclaje podemos llegar a la figura de Antonio Casal, actor que dio vida a tres personajes emanados de la pluma de Fernández Flórez en películas dirigidas por Rafael Gil, las llamadas comedias humanas: *El hombre que se quiso matar* (1942), *Huella de luz* (1942), *Camarote de lujo* (1957). Antonio Casal poseía un semblante completamente fernández-florezco, capaz de encarnar con su rostro esa disputa entre la sonrisa y el lamento que, en palabras de Santos Zunzunegui, “lo convierten en perfecto estereotipo del “hombre de la calle”: el gesto serio, esa boca cerrada que acentúa la mandíbula prominente y, muy especialmente, esos ojos permanentemente acuosos, de mirada lánguida que buscan la complicidad tierna del espectador (y de la espectadora)”<sup>4</sup>. Retrato que, a su vez, se amolda sin fricción a la idea de humor que merodea la mente del escritor gallego. El humor tiene la elegancia de no gritar nunca, y también la de no prorrumpir en ayes. Pone siempre un velo ante su dolor. Miráis su ojos, y están húmedos; pero, mientras, sonrían sus labios<sup>5</sup>.

Parece como si Antonio Casal naciese para representar obras de Fernández Flórez, y una vez que la temática del escritor pierde vigencia en la cinematografía nacional, su protagonismo se resiente.

“De hecho, si el periodo más relevante de la carrera de Casal se extiende – como veremos – de 1942 a 1948, es en esos mismos años cuando se ruedan las siete adaptaciones cinematográficas de Fernández Flórez que conocerá el cine español de la década, reduciéndose a tres en los años cincuenta y a sólo dos en el siguiente decenio”<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> Wenceslao Fernández Flórez, *El humor en la literatura española. Obras completas. Tomo V*, Madrid, Ed. Aguilar, 1958, pág. 985.

<sup>4</sup> Santos Zunzunegui, “El hombre sin atributos”, en En José Luis Castro de Paz (coord.). *Antonio Casal, comicidad y melancolía*. Ourense: 2º Festival internacional de cine independiente de Ourense, 1997, pág. 45.

<sup>5</sup> Wenceslao Fernández Flórez, *Op. cit.*, pág. 992.

<sup>6</sup> José Luis Castro de Paz. “Antonio Casal, comicidad y melancolía”. En José Luis Castro de Paz. *Op. cit.*, pág. 20.

Pero las paradojas en la definición del humor no quedan aquí. En su discurso de la Real Academia de la Lengua, mantiene que “el humor puede no ser solemne, pero es serio”<sup>7</sup>, en la línea de lo expresado en el primer número de *La Codorniz*, el 8 de junio de 1941, revista dirigida por Miguel Mihura<sup>8</sup> en la que convergen y se materializan buena parte de los esquemas formales y los rasgos semánticos del “Humor nuevo”<sup>9</sup>. Entre las veinticuatro páginas del número que inauguraba el semanario, el lector podía encontrar un artículo firmado por Wenceslao Fernández Flórez: “En busca de una reputación”, donde reivindicaba su condición de escritor serio frente a aquellas etiquetas, a su juicio desacertadas, que lo encasillaban en la sección de autores divertidos.

### 3. La ironía

En su teoría sobre el humor, que parece aunar ingredientes contradictorios, se forja la ironía, “que tiene el ojo en serio y el otro en guiños, mientras espolea el enjambre de sus avispas de oro”<sup>10</sup>. Muchas de las obras más representativas del escritor gallego se construyen a partir de los postulados de la ironía, cuya particularidad procede de los tres elementos narrativos que entran en juego: el autor implícito, el narrador y el lector implícito. Para ilustrarlo, nada mejor que algún pasaje de una de sus más célebres novelas, *El malvado Carabel* (1931), concretamente aquel que relata la jornada deportiva organizada por los directivos de la empresa Aznar y Bofarull. A pesar de que los treinta y ocho empleados hubiesen preferido permanecer en su lecho un día no laboral, el narrador cree que el evento organizado por los patronos ofrece “al mundo una enternecedora demostración

---

<sup>7</sup> Wenceslao Fernández Flórez, *Op. cit.*, pág. 986.

<sup>8</sup> Miguel Mihura fue el primer director de *La Codorniz*, desde su fundación en 1941 hasta 1944, año en el que Álvaro de Laiglesia toma el relevo.

<sup>9</sup> Denominación bautizada por la revista madrileña *Gutiérrez* (1927-1935) para referirse a este tipo de humor y que luego también se calificaría de «absurdo», «disparatado», «abstracto», «codornicesco» (Cfr. GONZÁLEZ-GRANO DE ORO, 2004). El autor establece como trabajo inaugural “El humor nuevo. Elsa López, la rubia fatal y alambriada. (Atroces escenas de la vida de los artistas de circo)” (*Gutiérrez* núm. 40, 3-3-1928: 14-14), de Miguel Mihura, que firma como Miguel Santos, por considerarlo plenamente dentro de este tipo de humor, aunque antes de este relato *Gutiérrez* publicase ya otros trabajos bajo la etiqueta de “El humor nuevo”.

<sup>10</sup> Wenceslao Fernández Flórez, *Op. cit.*, pág. 990.

del paternal cuidado con que la casa fomentaba la salud de sus dependientes”. Los gastos del proyecto, calificado de “complicado e importante” quedan subsanados gracias al “notorio talento de los señores Aznar y Bofarull”, que deciden financiarlo “con un pequeño descuento mensual en todos los sueldos”. En cuanto a la comida, “el criterio de los señores no podía ser más ampliamente generoso, porque nunca se les ocurrió impedir que cada cual llevase aquella que su estómago y sus recursos le permitiesen”. Además, la empresa se encargaba de “facilitar el aire libre, aire libre en grandes cantidades, todo lo que se quisiese consumir”. Incluso, cuando la narración se retrotrae en el tiempo para relatar la época en la que la actividad deportiva consistía en un partido de fútbol en el que el señor Bofarull actuaba de portero, los quince goles que un joven empleado marcó en la portería de su amo sólo pueden ser achacables “a la más caprichosa casualidad y no a la falta de aptitudes del ilustre banquero, porque en los posteriores partidos, ni el citado joven —al que por razones desconocidas se le rebajó el sueldo en aquella misma semana— ni ningún otro de los jugadores volvió a acercar la pelota al lugar donde esperaba el señor Bofarull”<sup>11</sup>. No es necesario ser un agudo descifrador de pretensiones para percatarse de que las palabras del narrador no respondan a la verdad, pero no porque sea precisamente el narrador quien proyecta la ironía, sino que más bien él es una víctima más de esa ironía que proviene del autor implícito, ya que, tal y como están construidas las frases, no tenemos ningún indicio de que el narrador esté haciendo uso de palabras a las cuales les quiere inferir un significado opuesto al significado literal. En realidad, la comunicación de la ironía se produce entre el autor implícito y el lector implícito a expensas del narrador, de resultas de lo cual nos encontramos ante un narrador no fidedigno.

---

<sup>11</sup> Wenceslao Fernández Flórez, *El malvado Carabel*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, pág. 58-60.

“En la «narración no fidedigna», el relato del narrador no concuerda con las suposiciones del lector implícito acerca de las intenciones reales de la historia. La historia socava el discurso. Y sacamos en conclusión, después de una «lectura profunda», entre líneas, que los sucesos y los existentes no pudieron haber sido «así», y por ello sospechamos del narrador. La narración no fidedigna es por tanto una forma irónica”<sup>12</sup>.

Efectivamente, cuando el narrador de *El malvado Carabel* elogia la generosidad, el talento e, incluso, las aptitudes futbolísticas de los señores Aznar y Bofarull, el lector implícito, tras descifrar el contexto real de ambos episodios, descubre la comunicación secreta que se ha establecido con el autor implícito, creador de la ironía que destapa la falta de verosimilitud del narrador. Las lisonjas extremas hacia los poderosos que realiza el narrador sobrepasan la línea de la verosimilitud hasta desembocar, por vía de la hipérbole, en la caricaturización.

“El humor se coge del brazo de la Vida, con una sonrisa un poco melancólica, quizá porque no confía mucho en convencerla. Se coge del brazo de la vida y se esfuerza en llevarla ante su espejo cóncavo o convexo, en el que las más solemnes actitudes se deforman hasta un límite que no pueden conservar su seriedad.

El humor no ignora que la seriedad es el único puntal que sostiene muchas mentiras. Y juega a ser travieso. Mira y hace mirar más allá de la superficie, rompe las cáscaras magníficas, que sabe huecas; da un tirón a la buena capa que encubre el traje malo. Nos representa lo que hay de desaforado y de incongruente en nuestras acciones. A veces lleva su fantasía tan lejos que nos parece que sus personajes no son humanos, sino muñecos creados por él para una farsa arbitraria”<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Seymour Chatman, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, Madrid, Taurus Humanidades, 1990, pág. 250.

<sup>13</sup> Wenceslao Fernández Flórez, *El humor en la literatura española. Obras completas. Tomo V*, Madrid, Ed. Aguilar, 1958, pág. 992.

#### 4. La parodia y el pluriperspectivismo

Sostiene el autor que el humor no se crea, surge automáticamente a partir de un puesto de observación o de una óptica que enfatice ciertos aspectos que pasan desapercibidos con un visionado corriente, lo cual permite poner en primer plano lo que hay de *desaforado* en las acciones de los seres humanos. El término *desaforado*, además de referirse en un sentido literal a una serie de actos desmedidos que, en sí mismos, suponen la materia prima de toda parodia y caricaturización, permite también tirar de un hilo interpretativo que nos conduce hacia todo aquello que se encuentra más allá del foro teatral, es decir, de aquellas partes del escenario que deben ocultarse al público. Entre la parodia y la reflexividad se encuentra el largometraje *Intriga* (Antonio Román, 1943), basada en una obra de Fernández Flórez (*Un cadáver en el comedor*, 1936)<sup>12</sup> y con diálogos de Miguel Mihura, que condensa varias de las características propias del Modelo de Estilización Paródico-Reflexivo<sup>14</sup>. La

---

<sup>14</sup> El Modelo de estilización paródico-reflexivo es uno de los cuatro modelos teóricos — los otros tres son el Modelo de estilización sainetesco-costumbrista, el Modelo de estilización obsesivo-delirante y el Modelo de estilización formalista-pictórico—, establecidos por el historiador José Luis Castro de Paz, que surgen de los peculiares entrecruzamientos de las convenciones más o menos asimiladas del Modo de Representación Institucional con los motivos y las formas culturales propias tal y como se desarrollan singularmente en la década de los cuarenta. “Surgido de la compleja mezcla resultante de la frotación con el cinematógrafo de elementos provenientes del propio sainete, del astracán de Muñoz Seca o de García Álvarez, del humor absurdo y vanguardista practicado desde los años 20 en la revistas ilustradas, en el teatro y en la novela por autores como Miguel Mihura, Antonio de Lara “Tono”, Enrique Jardiel Poncela, José Santugini o el propio Edgar Neville (humoristas de la “Otra generación del 27”), pero también de la zarzuela cómica, las parodias (de obras teatrales serias) y las humoradas generalizadas en el madrileño teatro por horas, de la revista y los espectáculos de variedades, ya durante el periodo mudo y los años republicanos, el Modelo de estilización paródico-reflexivo alcanza su formalización y más intenso desarrollo en la inmediata posguerra coincidiendo significativamente en el tiempo el estreno de algunas de sus piezas más representativas con la aparición de la célebre revista de humor *La codorniz* (1941, dirigida inicialmente por Mihura). Voluntariamente artificioso, farsesco, caracterizado por una excéntrica estilización paródica que recurre de cualquier modo a la puesta en solfa de la verosimilitud aparentemente realista del MRI, vulnera, distanciado y juguetón, todas y cada una de sus normas. Desde el punto de vista narrativo, el desarrollo lineal y causal característico de la narración clásica (aunque no de todo el cine hollywoodiense, sin duda; los hermanos Marx, por ejemplo, también aportan sustanciales gotas a la desternillante salsa resultante que es el MEPR) deja lugar al devenir absurdo y delirante de gags, juegos de palabras y diálogos disparatados y astracanescos, números musicales y/o situaciones paródicas extremas”. José Luis Castro de Paz, “De

novela da comienzo con el descubrimiento de un cadáver de un individuo sin identidad en el comedor de una casa burguesa, propiedad de los Maldonado. De forma inmediata, el inspector Ferrer se hace cargo de la investigación, para la cual solicita la ayuda adicional de Erasmo Téllez, un actor de teatro especializado en la representación de obras de temática policial, actividad que le ha proporcionado un agudo olfato detectivesco. El crimen de la casa de los Maldonado está repleto de puntos oscuros que se complica todavía más con el asesinato del mayordomo, justo cuando estaba a punto de desvelar una información comprometida de la hija del matrimonio. La trama se adentra hacia un laberinto sin salida. Durante las pesquisas, Téllez, el actor con ínfulas de detective, descubre que los miembros de la familia Maldonado se comportan bajo los clichés más tópicos de la burguesía española del primer tercio del siglo XX, sobre todo cuando revelan cierta información sobre sus estancias estivales en la ciudad vasca de Biarritz —destino turístico tradicional de buena parte de la clase alta española del momento—, que describen mediante expresiones extraídas textualmente de la enciclopedia Espasa; pero cuando Téllez les interroga por los tamarindos que pueblan la alameda, aspecto que no recoge el volumen enciclopédico, no recibe más respuesta que el silencio, lo cual le hace llegar a una conclusión: todos los personajes de la novela no son más que unos estereotipos. En efecto, Téllez descubre que no está viviendo en el mundo real, sino que está dentro de un universo ficcional creado por la imaginación de un autor de novelas negras de bajo perfil, que ha esbozado una trama colmada de convencionalismos y que es, además, el culpable de los asesinatos. Al igual que el protagonista de *Niebla* de Unamuno o que los protagonistas de Pirandello que van en busca de un autor, Erasmo Téllez es un personaje literario que adquiere conciencia de su naturaleza ficticia y se rebela contra su creador, representando una voluntad metaliteraria, autoconsciente o autorreflexiva.

El efecto subversivo de *Un cadáver en el comedor* no se circunscribe al quebrantamiento de la diégesis por parte del personaje, sino que se registra

---

miradas y heridas. Hacia la definición de unos Modelos de estilización en el cine español de la posguerra”, *Quintana*, nº12, (2013), págs.. 47-65.

---



también en el discurso, al arremeter contra las convenciones más clásicas de las novelas policíacas, a partir de un posicionamiento burlón y paródico que ha sido santo y seña de Fernández Flórez a lo largo de toda su obra. El espíritu caricaturesco no se hace esperar, y ya desde el arranque del relato, en el primer párrafo, se presenta a los lectores de esta guisa:

“Se oyó decir:

—¡Maldita sea!...

Después, un suspiro.

Andrés Maldonado, inmóvil ante el ascensor, el ceño en borrasca, los brazos caídos, el alma ensombrecida por la desesperación, acaba de leer estas palabras, más terribles que las que Dante concibió para la entrada del infierno:

«No funciona»<sup>15</sup>.

Siendo relevante el uso de la caricatura, erigida sobre la exageración que supone equiparar el infierno de Dante con un ascensor fuera de servicio, lo más significativo de este fragmento reside en el mordaz juego que confecciona en torno a la expectativa, pieza clave en la elaboración de los textos que giran en torno a la intriga. Ante la interjección “¡Maldita sea!”, el lector, que acaba de leer en el encabezamiento de la misma página “Un cadáver en el comedor (novela de policía)”, cree encontrarse ante el descubrimiento de un crimen, hasta que dicha expectativa se esfuma por vía de la parodia. A fin de cuentas, este primer giro humorístico, además de introducirnos en el tono general del relato, nos está anticipando el giro metaliterario y pirandelliano del final que pone de relieve los mecanismos que conforman el proceso de escritura, a partir de planteamientos paródicos.

Por su parte, la película de Antonio Román se explaya en los elementos paródicos convirtiendo en responsable del crimen al director del film, a quien vemos con un giro de cámara con todo su equipo, lo que obliga a detener el rodaje. El vuelco metacinematográfico que efectúa la película en su desenlace,

---

<sup>15</sup> Wenceslao Fernández Flórez, *Un cadáver en el comedor*, Madrid, Editores Reunidos, 1936, pág. 3.

es decir, “esta visibilidad del mundo de la representación, esta moderna y *antitransparente* voluntad de no creerse sus propias ficciones que caracteriza un cierto cine español de los años cuarenta...”<sup>16</sup> certifica el escepticismo que subyace en su propuesta creadora, pero que en este caso se refuerza al introducirse directamente en la diégesis, a través del personaje principal que decide boicotear el rodaje de la película porque considera que el argumento es del todo absurdo e inverosímil y abandona la representación para exclamar abiertamente que no se cree la ficción que él mismo está escenificando.

El “Humor nuevo” emprende una batalla frente al hieratismo de unas costumbres no sólo por su afán de transgredir la solemnidad de las mismas, sino, también, por desplazar el punto de vista frontal de una mirada clásica hacia el *pluriperspectivismo*, hacia una contemplación inversa y polifocal, una observación en escorzo, como la que Miguel Mihura sugirió a través de la imagen de los “tres espejos”<sup>17</sup> de la sastrería que permite ver la trampa a todo, y que encaja con las palabras de Santiago Vilas: “El humorista necesita ver «el derecho y el revés» y todo al mismo tiempo, simultáneamente, como necesita ser en sí mismo y en el objeto con idéntica simultaneidad”<sup>18</sup>, descripción que, a su vez, nos remite a una correspondencia con los postulados del movimiento cubista. Las numerosas referencias visuales a los bastidores cinematográficos con planos que muestran al director, al cámara o a los operarios, incide en la mostración del envés de un objeto artístico.

Un análisis comprometido de los mecanismos empleados por Fernández Flórez desvela una deconstrucción mucho más profunda de la que propone el carácter paródico. La estructura de la novela de intriga parte de una presentación del hecho delictivo rodeado de misterio al que le sucede un examen metódico de las circunstancias del caso, un desfile de sospechosos, un análisis discriminatorio y el descubrimiento final del culpable. En resumidas cuentas, desde su nacimiento, las bases narrativas de la novela negra

---

<sup>16</sup> José Luis Castro de Paz, *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta (1939-1950)*, Santander, Shangrila, 2012, pág. 132.

<sup>17</sup> Miguel Mihura, *Mis memorias*, Madrid, Temas de hoy, 1948, pág. 304.

<sup>18</sup> Santiago Vilas, *El humor y la novela española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1968, pág. 59-60.

fecundan un desarrollo argumental fundado en el racionalismo; sin embargo es precisamente el racionalismo el concepto extinguido en *Un cadáver en el comedor*. Aniquilado el pilar básico de la narrativa policiaca, los convencionalismos que se derivan de su desarrollo argumental van siendo, uno tras otro, abatidos por la visión escéptica del autor. Sin ir más lejos, en el género negro, la resolución del crimen supone la restauración del orden inicial, lo cual implica un retorno a la situación que antecede al descubrimiento del culpable; es decir, existe un orden que se quebranta y que se vuelve a recobrar una vez desvelado el autor de ese quebrantamiento. Pues bien, en el caso que nos atañe, la resolución del crimen de la casa de los Maldonado no sólo no repone ese orden transgredido, sino que lo desmantela por completo, hasta su total desaparición: “Y no quedó nada”<sup>19</sup>. La gran paradoja de *Un cadáver en el comedor* reside en que la resolución supone un asesinato, el de la diégesis, lo cual nos aboca hacia el nihilismo.

*El destino se disculpa* (José Luis Sáenz de Heredia, 1945), encarna también una decidida voluntad autoconsciente, reflexiva, y metacinematográfica. Su fuente literaria, *El fantasma*, resulta un relato breve de composición simple y lineal, sobre el que su autor, Fernández Flórez, opera una compleja transformación destinada a construir un guión con una estructura compleja, donde se exploran las posibilidades autorreflexivas de la narración cinematográfica. Fernández Flórez y Sáenz de Heredia invierten, o más bien subvierten, el proceso tradicional de la transposición y construyen un relato cinematográfico de estructura compleja a partir de un texto literario con escasas concesiones a la innovación narrativa.

Nada más iniciarse el relato fílmico, el espectador se enfrenta con la representación humana de una instancia tan abstracta como el Destino, el cual, mirando fijamente a la cámara, interpela directamente al público sentado en la butaca de la sala cinematográfica. Lo que en la novela era una instancia narrativa apenas representada, en la película se ha convertido en una figura humanizada que dice ser, nada más y nada menos, la encarnación del Destino

---

<sup>19</sup> Wenceslao Fernández Flórez, *Un cadáver en el comedor*, Madrid, Editores Reunidos, 1936, pág. 59.

y que, además, se dispone a relatarnos una fábula que él mismo asegura haber escrito. Desde el primer momento se convoca al espectador a un escenario fantástico donde las figuras metacinematográficas encuentran una forma más versátil para su inserción. El Destino se encuentra humanizado, no sólo por la figura humana que lo encarna, sino también por sus expresiones verbales y gestuales. En un momento dado llega a manifestar lo siguiente: “Permítanme que abra el paraguas porque esta lluvia menudita es muy traidora y no está uno ya para muchas bromas”. De tal modo que se le confiere un halo amable a una figura denostada por generaciones enteras de seres humanos. A continuación, narra la historia que dice haber escrito él mismo, comportándose como un autor omnisciente que maneja la trama a su antojo. En varios momentos, gracias al conocimiento que posee de la historia es capaz de anticipar los acontecimientos —por ejemplo, cuando vaticina que el amor de Ramiro (Rafael Durán) por Elena no era más que un espejismo— y, además, logra introducirse en el inconsciente del protagonista al afirmar que éste se veía en Teófilo (Fernando Fernán-Gómez) tal y como quería ser. Pero la intervención sobre el discurso fílmico más explícita del narrador-destino es el congelado de imagen que detiene la acción para intercalar un comentario y una explicación. El Destino se despide de los espectadores y deja solo al personaje para que sea éste quien decida libremente qué camino ha de tomar. Intenta dar vida al personaje, y para ello le otorga el don de la libertad, del libre albedrío, le concede la posibilidad de llevar a cabo una acción al margen de las directrices de su autor. “Al protagonista de mi fábula aún le queda por vivir un momento decisivo, que he querido que lo viva él sin ayuda de mi fantasía”. Con el fin de certificar que, tanto para lo bueno como para lo malo, es el hombre quien va marcando su propio camino, el Destino se retira antes de que Ramiro cruce la puerta y se encuentre con Valentina, para ceder al personaje la responsabilidad plena de la decisión que habrá de tomar. De forma simbólica el Destino corta los hilos que tutelan los movimientos del protagonista de su fábula y les dota de la libertad que, por ejemplo, ya en su día conquistaron los

célebres personajes de obras tan emblemáticas como *Niebla*<sup>20</sup> y *Seis personajes en busca de un autor*<sup>21</sup>.

## 5. La óptica

Decía Ortega y Gasset que el arte vanguardista era una cuestión de óptica<sup>22</sup>, como le ocurre al humor. Resulta significativo que las obras ensayísticas en las que Fernández Flórez pretende esclarecer los puntos más relevantes que atañen al concepto del humor hagan referencia a una transgresión de la mirada convencional: *Las gafas del diablo* (1918), *El espejo irónico* (1921) —ambos libros serían fusionados en las *Obras completas*— y *Visiones de neurastenia* (1924). En el prólogo de *Las gafas del diablo*, “palabras preliminares”, el autor hacía una matización acerca del tipo de lente que conforman las gafas con las que acometía el análisis de la sociedad española del momento. Contaba la historia de un diablo que prestaba a un hombre unas gafas con la extraña facultad de mostrar las cosas, no como parecen, sino como son, y aquel hombre pudo ver la deslealtad de la amada, la ingratitud del amigo, la justicia del que estimaba veraz, etc., hasta que, cansado, se deshizo de esas gafas horribles. Entonces, un nuevo diablo, conocido entre los campesinos gallegos, le ofrece unas nuevas gafas. Se trata de un diablo con una mirada maliciosa y sonrisa taimada, que se ríe del susto de una rapaza detrás de un valladar, que goza burlándose de las viejas, que sabe la importancia que hay que dar a esta vida: “Un diablo así, manso y apacible, es el que nos ha prestado sus gafas para que a través de ellas miremos unas cuantas cosas habituales y

---

<sup>20</sup> Miguel de Unamuno publicó *Niebla* en 1914. En ella, su protagonista sufre un fracaso amoroso que lo empuja al suicidio, y para ello acude a Miguel de Unamuno de quien ha leído un ensayo sobre el suicidio. Es entonces cuando se percata de que no es una persona real, sino un personaje que pertenece a la imaginación del autor.

<sup>21</sup> Junto a *Cada uno a su manera* (1924) y *Esta noche se representa improvisando* (1921), forma la trilogía del teatro en el teatro. En *Seis personajes en busca de autor* (1921), Luigi Pirandello narra la historia de unos personajes que fueron creados por un autor sin lograr cerrar sus historias y buscan a alguien que quiera poner en escena su drama.

<sup>22</sup> José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Revista de Occidente, 1976.

menudas”<sup>23</sup>, pero que no ha bajado la guardia, que se ampara en el escepticismo porque si alguna vez recibiese proposiciones para comprar un alma, la cogería, la miraría, le daría cien vueltas y concluiría por observar: “Cuando tú me la vendes, algún negocio piensas hacer a mi cuenta. No me conviene”<sup>24</sup>.

Refleja este pasaje tres de los ingredientes ya mencionados que conforman el paradigma de humor modelado por la pluma de Fernández Flórez: la parte bonachona y humana, una mirada que se aleja del hieratismo —“se ríe detrás de un valladar”, “la miraría, le daría mil vueltas”— y el escepticismo, es decir, la desconfianza hacia aquello que pretenden venderle como algo provechoso.

*Visiones de neurastenia*, por su parte, ahonda en la modalidad perceptiva del ser humano, en las posibilidades que se derivan de proyectar una mirada tamizada por un efecto distorsionador de la percepción vulgar.

La neurastenia no es un desequilibrio, sino un estado natural del hombre, durante el cual se aguzan las percepciones y se advierte el mundo tal y como realmente es. Mi tesis afirma que la neurastenia no coloca unas gafas negras ante los ojos humanos, sino que se limita a descabalar de sus narices los lentes rosado (...) Porque la neurastenia —fíjense ustedes bien— es la lucidez de la lógica, es la hipertrofia del sentido crítico. Yo tengo ahora mucho más sentido crítico y enjuicio con más aguda lógica que antes<sup>25</sup>.

Si nos acercamos a *Huella de luz* y a *El hombre que se quiso matar*, dos novelas adaptadas al cine por Rafael Gil, podremos comprobar cuáles son los efectos de esa mirada desplazada hacia una dimensión aventajada con respecto del resto de los mortales a causa de una enfermedad o de una muerte inminente. En *El hombre que se quiso matar* (1929), su protagonista, en el

---

<sup>23</sup> Wenceslao Fernández Flórez, *Las gafas del diablo y El espejo irónico. Obras completas. Tomo I*, Madrid, Aguilar, 1968. pág. 600.

<sup>24</sup> *Ibíd.*

<sup>25</sup> Wenceslao Fernández Flórez, *Visiones de neurastenia. Obras completas. Tomo I*. Madrid, Aguilar, 1968, pág. 928-929.

momento en el que decide suicidarse, agudiza su percepción de la realidad, puesto que se ha situado en una dimensión intermedia entre la vida y la muerte: “Durante cinco días fui un ser superior sólo por haber hecho fría renuncia de mi vida”<sup>26</sup>. Esa superioridad alza al individuo hacia una atalaya desde la cual observar la realidad con una perspectiva elevada, a fin de poder descubrir y ridiculizar ciertas rutinas: “Bergson lo ha dicho ya, al hablarnos de cómo el automatismo, la rigidez mecánica, provocan la hilaridad, porque suscitan la idea del ridículo”<sup>27</sup>. Encaramado a una cima sobrenatural, uno puede desmitificar hasta los acontecimientos más insignes y trascendentales, como “los planetas dando vueltas alrededor del Sol una y otra vez, un siglo y mil siglos, cargados con seres absurdos,...”<sup>28</sup>.

A fin de cuentas, Wenceslao Fernández Flórez no se encontraba tan alejado del esperpento, de esa mirada deformante capaz de escarnecer a los héroes mitológicos mediante su reflejo en un espejo cóncavo, o de observar a los hombres desde arriba, aunque, en el caso del escritor coruñés, siempre “a través de esa lente un poco bondadosa que, si bien muestra la maldad claramente, la recomienda con su burla a la piedad de nuestros corazones”<sup>29</sup>, porque “el humor, si no es tierno ni comprensivo, tampoco es humor”<sup>30</sup>.

---

<sup>26</sup> Wenceslao Fernández Flórez, *El hombre que se quiso matar. Obras completas. Tomo IV*, Madrid, Ed. Aguilar, 1956, pág. 435.

<sup>27</sup> Wenceslao Fernández Flórez, *Visiones de neurastenia. Obras completas Tomo I*, Madrid, Aguilar, 1968, pág. 911.

<sup>28</sup> *Ibíd.*

<sup>29</sup> Wenceslao Fernández Flórez, *El humor en la literatura española. Obras completas. Tomo V*, Madrid, Ed. Aguilar, 1958, pág. 995.

<sup>30</sup> Wenceslao Fernández Flórez, *Op. cit.*, pág. 992.

### Referencias bibliográficas

Castro de Paz, J.L. (coord.)(1997): *Antonio Casal, comicidad y melancolía*. Ourense: 2º Festival internacional de cine independiente de Ourense.

Castro de Paz, J.L. (2012): *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta (1939-1950)*. Santander: Shangrila.

Chatman, S. (1990): *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid: Taurus Humanidades.

Fernández Flórez, W. (1968): *Obras completas. Tomo I*. Madrid: Ed. Aguilar.

Fernández Flórez, W. (1956): *Obras completas. Tomo IV*. Madrid: Ed. Aguilar

Fernández Flórez, W. (1958): *Obras completas. Tomo V*. Madrid: Ed. Aguilar

Fernández Flórez, W. (1978): *El malvado Carabel*. Madrid: Espasa-Calpe.

Fernández Flórez, W. (1936): *Un cadáver en el comedor*. Madrid: Editores Reunidos.

Haro Tecglen, E. (11-2-1985): “La paradoja como método”, *El País*.

Ortega y Gasset, J. (1976): *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Revista de Occidente.

Vilas, S. (1968): *El humor y la novela española contemporánea*. Madrid: Guadarrama.

\* Este trabajo se ha realizado en el ámbito del proyecto de investigación I+D+I “Hacia una reconsideración de la cultura posbélica: análisis de los Modos de Representación en el cine español (1939-1962) a partir de la impronta de Wenceslao Fernández Flórez” (CSO2012-34648). Ministerio de Economía y Competitividad. Gobierno de España.