

## Quijotismo y teatro en *El viaje a ninguna parte*

### Quixotic Influence and Theatre in *Voyage to Nowhere*

Recibido: 28 de octubre de 2011

Aceptado: 15 de marzo de 2012

Patricia Lucas

Consejo Superior de Investigaciones Científicas

[patricialucasalonso@gmail.com](mailto:patricialucasalonso@gmail.com)

#### Resumen

Es bien conocido el interés de Fernando Fernán-Gómez por la literatura del Siglo de Oro. Películas como *Lázaro de Tormes* (2001) o la serie de televisión *El pícaro* (1974) dan buena muestra de ello. Sin embargo, lejos de estas ficciones en las que la inspiración áurea se manifiesta en ambientaciones de época, también es posible encontrar un rastro cervantino, y más concretamente quijotesco, en *El viaje a ninguna parte* (1986). La película, que parte de una radionovela y una novela del mismo autor, cuenta la historia de unos cómicos de la legua que en la posguerra española recorren los caminos de La Mancha. La narración surge a partir de la memoria fragmentada y confusa del protagonista, un actor anciano en cuya mente se une lo real con lo soñado. Esta mezcla de realidad y ficción, la nostalgia por un mundo de caminos castellanos que se acaba, la locura de unos personajes que se inventan una identidad propia y el destino final que comparten ambos protagonistas, nos ofrecen pistas para indagar sobre una posible lectura cervantina.

#### Palabras clave

Cervantes, Fernán-Gómez, cine español, cómicos, memoria.

#### Abstract

It is well known that Fernando Fernán-Gómez had a special interest in Spanish Golden Age literature. His film *Lázaro de Tormes* (2001) or the TV series *El pícaro* (1974) show it. However, far from these fictions inspired in ancient worlds, it is possible to find this literary interest in *Voyage to Nowhere* (1986), a film that can be explored in search for a quixotic influence. This movie, based on a novel and a radio series of the same author, shows the existence of a group of actors wandering through La Mancha after the Spanish Civil War. The story is told from the point of view of the main character. An old actor remembers all that happened in those years. Real facts, dreams and imaginations are jointed together in his damaged memory. This mix of fiction and reality, the creation of a new identity through false memories and, in some way, the quixotic madness, allow us to look for a reading of Cervantes in *Voyage to Nowhere*.

#### Keywords

Cervantes, Fernán-Gómez, Spanish Cinema, comedians, memory.



## 1. Fernando Fernán-Gómez y la literatura del Siglo de Oro

Los homenajes, citas y relecturas del *Quijote* son incontables y no resulta fácil aludir a él sin caer en lugares comunes. En *El viaje a ninguna parte* (Fernán-Gómez, dir., 1986) se consigue la evocación de la historia del hidalgo sin caer en los tópicos visuales que acompañan al personaje. Fernando Fernán-Gómez, que como autor, actor o director, ha frecuentado el mundo del Siglo de Oro, deja asomar en esta película algunos rasgos que nos recuerdan su bagaje literario. No estamos ante una recreación, sino más bien ante un fenómeno de intertextualidad (*vid.* Genette, 1989). Lo que se produce es la presencia de un texto, en este caso narrativo, dentro de otro cinematográfico. Por otra parte, el hecho de que la película tenga como protagonistas a un grupo de actores, hace inevitable la presencia de elementos metaficcionales, evidentes también en la novela cervantina.

Podría resultar paradójico que, a la hora de buscar influencias de la literatura áurea en la filmografía de Fernán-Gómez, miremos hacia *El viaje a ninguna parte*, una película que no habla de pícaros, caballeros andantes ni doncellas en apuros, sino del mundo de los cómicos y del teatro. Dentro de su obra, como autor, actor y director, existen otras narraciones que aluden de una manera mucho más clara y directa a los clásicos del Siglo de Oro, como las novelas *Oro y hambre* (1999) o *Capa y espada* (2001). También la serie de televisión *El pícaro* (Fernán-Gómez, dir., 1974) o el monólogo teatral sobre el mismo tema, llevado a la pantalla con el título *Lázaro de Tormes* (Fernán-Gómez, dir., 2001), parecen indicarnos que algunos de los personajes clásicos de la literatura española rondaron al director de cine durante buena parte de su carrera. Los habitantes de este mundo de ficción aurisecular encontraron en las narraciones de Fernán-Gómez una forma de volver a las tablas, o de probar suerte en la pantalla.

Como actor, Fernando Fernán-Gómez tuvo que ponerse las calzas y recitar versos en más de una ocasión. Lo hizo al dirigirse a sí mismo en la adaptación cinematográfica de la obra de Muñoz Seca *La venganza de don Mendo* (Fernán-Gómez, dir., 1961) o cuando protagonizó, junto a Cantinflas, una versión del clásico cervantino en *Don Quijote cabalga de nuevo* (Gavaldón, dir., 1973). En este caso, son el humor y la farsa los elementos que parecen predominar en el acercamiento a los clásicos. El *Quijote*, interpretado junto a Cantinflas, vendría a reproducir en la actualidad aquellas visiones meramente burlescas del libro que tuvieron algunos de sus contemporáneos, como la del propio Avellaneda.

*El viaje a ninguna parte*, sin embargo, parece otra cosa. Surgió como adaptación cinematográfica de la novela homónima del mismo autor, publicada en 1985.

Una novela que, a su vez, partió de una radionovela grabada y emitida por Radio Nacional en 1983. En su versión cinematográfica, esta historia se hizo merecedora de tres premios Goya: mejor película, mejor director y mejor guión.

Nada tiene que ver esta cinta con las recreaciones cervantinas en las que se muestran ventas y molinos, y menos con aquellas otras adaptaciones en las que se prima el elemento cómico del *Quijote*. Ni la ambientación temporal, ni el tema, ni el tono de la película apuntan hacia el clásico cervantino. El relato cuenta la historia de unos cómicos ambulantes que, en la posguerra española, recorren los caminos castellanos dedicados a un oficio que se acaba. En el mundo que retrata la película, la aparición de nuevas formas de entretenimiento, como el fútbol o el propio cine, está terminando con el teatro rural ambulante. Curiosamente, también supuso el final para el mundo de la ficción radiofónica que vio surgir la primera versión de esta obra. De esta manera, la película podría ponerse en relación con otros títulos que han abordado la vida de los actores en su ocaso, o en momentos de cambio de paradigma interpretativo. Sería el caso *Sunset Boulevard* (Wilder, dir., 1950), *Limelight* (Chaplin, dir., 1952), *La Strada* (Fellini, dir., 1954) o la obra de teatro *Ñaque, o de piojos y actores* (Sanchís Sinisterra, 1998). La película *Pájaros de papel* (Aragón, dir., 2010), también cuenta una historia similar en el marco de la posguerra española, pero con una narrativa de corte más clásico y lineal que la obra de Fernando Fernán-Gómez. Y por último habría que mencionar *The Artist* (Hazanavicius, dir., 2011).

En *El viaje a ninguna parte* hay teatro, pero no hay castillos, calzas, ni caballeros andantes que remitan a Cervantes. Sin embargo, esto no impide que en el relato aparezca más de un rastro de quijotismo. Rastro que elude totalmente la imaginería de jamelgos escuálidos que tan poco parecía gustar a Nabokov (1997), y que salva así al espectador del empacho de molinos que provocan las efemérides conmemorativas de un libro que, en España, a menudo, parece más homenajeado que leído. Merecidamente, la consideración del *Quijote* es tan alta que a veces impone aludir directamente a él; en otras ocasiones, nos conformamos con la imagen del clásico que nos ofrecen los productos derivados. Si fuera por la imagen, difícilmente podríamos hablar de *El viaje a ninguna parte* como de una secuela quijotesca, pero como dice el propio Cervantes en el *Persiles*<sup>1</sup>, a veces la *lección* da más información que la *vista*.

---

<sup>1</sup> «El que lee con atención repara una y muchas veces en lo que va leyendo, y el que mira sin ella no repara en nada y, con esto, excede la lección a la vista» (*Persiles*, III-8) (Cervantes, 1999: 776).

Aparentemente, la vista nos dice poco sobre el clásico cervantino en esta película que habla de los cómicos y del teatro, pero quizá en la lección podamos encontrar alguna otra pista.

## **2. *El viaje a ninguna parte*: la caballería del teatro andante**

Al hacer un breve repaso del argumento de la película, se dejan entrever ya algunas sombras quijotescas, como son la dedicación a un oficio pasado de moda y la vida ambulante que este conlleva. El teatro representado por estos herederos vivos de Lope de Rueda es, como la caballería andante para don Quijote, un mundo heroico que se acaba. El nacimiento de un nuevo género o medio no implica solo una serie de nuevas propuestas formales, sino también una manera de situarse en el tiempo (Ortega y Gasset, 2005). Perteneciente ya a la Edad Moderna, don Quijote añora y representa las hazañas de los héroes medievales. De manera análoga, los protagonistas de *El viaje a ninguna parte* encarnan los últimos restos del teatro ambulante, ligado al mundo rural y preindustrial, justo en el momento en que empiezan a popularizarse en España los entretenimientos de masas propios de la vida urbana. Si en el caso del *Quijote* es una novela la que recoge la idea del fin de la épica, en esta ocasión es una película la narración que da cuenta de las agonías de un tipo de teatro. Las épicas y declamatorias representaciones de esta compañía ambulante se han visto superadas por las novelorías del cine, que permite el susurro, el primer plano, y una mirada más cercana que lleva a la introspección. Fernán-Gómez nos muestra el declive del teatro ambulante empleando como medio narrativo el mismo que está ahogando y acabando con las representaciones de estos cómicos: el cine, que supone un cambio radical para los actores.

En los años veinte la producción cinematográfica buscó en ciertos momentos actores teatrales [...]. En otros momentos proceder del teatro ha sido un *handicap*. Otras veces, el cine y su popularidad han sido el señuelo de gloria que ha tentado y hasta arrastrado a los actores y a la larga, cualquiera de los grandes actores históricos ha solido compaginar la dedicación a las dos artes, como siguen haciéndolo en la actualidad actores como Adolfo Marsillach o Fernando Fernán-Gómez, quienes además son escritores y directores. (Rubio Jiménez, 1999: 120)

Es en este entorno cambiante para los actores, el mismo entorno en el que vivió el propio director, en el que se mueven los protagonistas de la película. Carlos Galván hijo, formado en el teatro, intenta fortuna en el cine con su prima Rosa. Empiezan como extras y parece que él triunfa como actor. Frente a la adaptación al nuevo medio de este grupo de personajes, los representantes de la generación anterior, entre los que

encontramos al padre de Carlos interpretado por el propio Fernán-Gómez, se muestran incapaces de realizar el cambio interpretativo. La falta de adecuación a los nuevos códigos queda perfectamente retratada en el momento en que Galván padre, un cómico de toda la vida, se presenta a un *casting* de cine. Su tono altisonante y declamatorio provoca la ira del maleducado director que, lleno de rabia, pregunta a voz en grito: «Pero ¿de dónde habéis sacado a este monstruo? ¿No puede usted hablar seguidito?». Y el caso es que don Arturo Galván no puede, porque como él mismo dice al terminar el *casting*: «Esto del cine es una mierda, no tiene nada que ver con el teatro».

El nuevo medio audiovisual, que es precisamente en el que se cuenta la historia, es censurado incluso por el director del *casting* que aparece en la película. A pesar del tono ridículo con que Galván padre declama sus frases, la labor de los cómicos ambulantes es retratada con una mezcla de nostalgia y cariño. Se sabe que pertenecen a un género muerto que, a pesar de todo, parece haber hecho pasar muy buenos ratos. No es difícil pensar aquí en la actitud que el propio Cervantes adopta frente al mundo heroico de los libros de caballerías o al propio ejercicio de las armas. Cuando escribe el *Quijote*, ambos mundos ya han acabado para él, anciano y dedicado a la literatura. Pero desde su nueva ocupación les rinde un último homenaje, que encontramos por ejemplo en el famoso discurso sobre las armas y las letras (I-38) (Cervantes, 1999: 273-274).

En *El viaje a ninguna parte*, Fernán-Gómez rinde homenaje al teatro a través del cine. No es difícil relacionar este hecho con las ironías cervantinas que dan origen a la novela moderna. A través de un medio o un género nuevo se presenta lo antiguo y se mira con añoranza el teatro ambulante, en un caso, o la vida andante de las novelas de caballerías en el otro. Además, es posible relacionar los actores de la película, que no en vano se mueven por La Mancha, con tradiciones dramáticas que se remontan a la época de Cervantes. Las raíces de estas compañías de teatro ambulante llegan en efecto hasta el Siglo de Oro. Los Galván, protagonistas de la película, son los últimos herederos de una tradición secular que los enlaza con Lope de Rueda, aunque ellos no lo sepan. En el prólogo a sus obras dramáticas, el propio Cervantes describe así este mundo de actores ambulantes.

En el tiempo deste célebre español [Lope de Rueda], todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal, y se cifraban en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamecí dorado, y en cuatro barbas y cabelleras y cuatro cayados, poco más o menos. [...]. El adorno del teatro era una manta vieja, tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual

estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo. (*Ocho comedias y ocho entremeses*, Prólogo) (Cervantes, 1999: 877)

Cuando los protagonistas de la película llegan a un pueblo para montar su función, descubren que unos estudiantes les han quitado el trabajo representando obras de unos autores supuestamente famosos, pero desconocidos para ellos: «Lope de Rueda, Juan del Encina, Torres Naharro, pero ¿quién coño son estos?, ¿dónde han estrenado estos cabrones?» (Fernán-Gómez, dir., 1986). La tradición viva del teatro ambulante se topa de bruces con su reflejo y reconstrucción por parte del mundo académico, y no se reconoce cuando se mira en ese espejo. A este propósito, curiosamente, Cervantes atribuye a la comedia y sus representantes una función especular: «todos son instrumentos de hacer un gran bien a la república, poniéndonos un espejo a cada paso delante, donde se ven al vivo las acciones de la vida humana» (*Don Quijote*, II-12) (Cervantes, 1999: 352).

Cervantes parece así conceder un lugar de honor al arte dramático. Dentro del *Quijote*, no será esta la única ocasión en que se hable del mundo de los cómicos. El teatro hace acto de aparición en el episodio del retablo de maese Pedro (II-26) (Cervantes, 1999: 390-392) o el encuentro con la carreta de las cortes de la muerte (II-11) (Cervantes, 1999: 349-352). También se recogen en su obra las opiniones desfavorables sobre los cómicos con las que, incluso varios siglos después, tenían que lidiar compañías como la de los Galván.

[...] desde muchacho fui aficionado a la carátula, y en mi mocedad se me iban los ojos tras la farándula. [...]  
 –Quítese a vuestra merced eso de la imaginación –replicó Sancho–, y tome mi consejo, que es que nunca se tome con farsantes, que es gente favorecida. (*Don Quijote*, II-11) (Cervantes, 1999: 351)

No siempre son bien valoradas las gentes dedicadas a la comedia, bien lo saben los Galván. A pesar de ello, Cervantes les atribuye una función de espejo de la vida. Esta idea vendría a ser el reverso de la visión del *mundo como representación teatral*, que desarrollan autores como Calderón, por ejemplo en *El Gran Teatro del Mundo*. Don Quijote establece este mismo símil, precisamente en el capítulo en que se cuenta la aventura con el Caballero de los Espejos.

–Así es verdad –replicó don Quijote–; porque no fuera acertado que los atavíos de la comedia fueran finos, sino fingidos y aparentes, como lo es la misma comedia, con la cual quiero, Sancho, que estés bien, teniéndola en tu gracia, y por el mismo consiguiente a los que las representan y a los que las componen, porque todos son

instrumentos de hacer un gran bien a la república, poniéndonos un espejo a cada paso delante, donde se veen al vivo las acciones de la vida humana, y ninguna comparación hay que más al vivo nos represente lo que somos y lo que habemos de ser como la comedia y los comediantes. (*Don Quijote*, II-12) (Cervantes, 1999: 352)

Esa función de espejo que les atribuía Cervantes a los cómicos pasará a ocupar un lugar privilegiado en la historia de la teoría literaria cuando Stendhal, siglos después, exponga sus ideas sobre la narrativa: «una novela es un espejo que se pasea a lo largo de un camino» (Stendhal, 2007: 13)<sup>2</sup>. Y hablando de caminos, las imágenes que de ellos aparecen en la película son otra pista de ese posible trasfondo cervantino en la obra de Fernán-Gómez (fig. 1).



Figura 1. Por los caminos de La Mancha.

Los Galván, actores de la compañía teatral protagonista, se pasan la vida viajando de un pueblo a otro, son seres andantes en el sentido más literal de la palabra. Fernán-Gómez los retrata en ese medio polvoriento en varios planos de su película. Como don Quijote y Sancho buscando o imaginando aventuras, este grupo de actores vaga por un paisaje de horizontes infinitos llevando un poco de teatro y ficción a aquellos con los que se encuentran. El paisaje manchego, con su llanura y su apariencia áspera, es el marco donde aparecen los cómicos y el hidalgo. La meseta, tanto en la novela de Cervantes como en esta película, coloca al caminante en una posición singular. Perfectamente visible en el paisaje y con la aparente posibilidad de ir hacia cualquier lado, el camino pierde su sentido porque no parece llevar a ninguna parte.

<sup>2</sup> Traducción propia. «Un roman, c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin».

Curiosamente, Flaubert hablaba así en sus cartas de este entorno: «Como se ven estos caminos de España que no han sido descritos en ningún lugar» (Martín Morán, 2009: 400)<sup>3</sup>.

En su edición de la novela que dio origen a la película, Ríos Carratalá recoge la opinión de Fernán-Gómez sobre estas estampas castellanas: «Me gusta muchísimo el paisaje de La Mancha, en lo que tiene de falta de paisaje, de infinito, de desolación» (Fernán-Gómez, 2002: 29). La película es una prueba del interés del director por esa geografía llana que ha llenado tantas páginas literarias de la mano de Cervantes. A la vez, las imágenes de la compañía ambulante vagando por La Mancha vienen a ser la representación visual de la idea aludida en el título de la película, la de la vida como un vagabundeo sin destino, como viaje utópico que no lleva a ningún lado.

Con respecto al paisaje, la película comparte con el *Quijote* no solo la ambientación visual, sino también la búsqueda de una cierta indefinición geográfica que acentúa el sentido de desorientación aludido en el título. ¿Dónde están esos Trescuevas, Medinilla, Pozochico y Navahonda de los que se nos habla en la película y la novela de Fernán-Gómez? Probablemente habría que responder que *en un lugar de La Mancha*. A partir de topónimos vagamente familiares o provenientes de otros ámbitos castellanos, el autor reconstruye una geografía rural que, si bien parece no ser cierta, sí es perfectamente verosímil.

Llegamos así a un punto, al del supuesto realismo y la verosimilitud, que ha sido objeto de debate tanto por parte de la crítica cervantina como por parte de los estudiosos del cine español. A algunas narraciones nacionales, tanto fílmicas como literarias, se les ha aplicado el calificativo de realistas cuando, como ocurre en *El viaje a ninguna parte*, estaríamos más bien ante ficciones que tan solo son verosímiles. No se excluyen en ellas procedimientos como la caricatura deformante, se producen idas y venidas temporales o hacen acto de presencia personajes a modo de tipos fijos, como aquellos vizcaínos de las comedias del Siglo de Oro (Herrero, 1966: 263). Resulta ciertamente difícil pensar en una documentación fidedigna y objetiva de la realidad cuando se está narrando una historia desde la subjetividad de un personaje, y no solo desde lo que él ve, sino desde lo que desea, sueña o imagina. Se trata de recursos ajenos a un realismo puramente testimonial. Por cierto, el hijo gallego que de repente le aparece a Galván en la película, y que habla con un particular acento, quizá podría

<sup>3</sup> Traducción propia. «Comme on voit ces routes d'Espagne qui ne sont décrites nulle part!».

hacernos pensar en esos vizcaínos que se expresaban con una variedad dialectal propia en los corrales de comedias. Como ya ocurría entonces, se busca la comicidad a través de la palabra, como hace el propio Carlos Galván cuando utiliza en sus interpretaciones el truco de la voz gangosa.

A la luz de estos rasgos teatrales, de un cierto sentido tragicómico que impregna el relato, del paisaje manchego en que se mueven los personajes y de las ironías sobre el cine, quizá no nos extrañe ya tanto lo que dijo Francisco Umbral en 1985 cuando prologó la primera edición de este texto: «Fernando Fernán-Gómez ha escrito la última novela del siglo XVII» (cit. en Fernán-Gómez, 2002: 20).

### 3. Don Quijote y su sombra en la historia de Carlos Galván

#### 3.1. Alusiones cervantinas

Mientras recorre los pueblos manchegos con la compañía de teatro familiar, Carlos Galván, personaje interpretado por José Sacristán y protagonista del relato, se encuentra con un muchacho gallego, interpretado por Gabino Diego, que lo anda buscando y dice ser hijo suyo. Aparte de la relación de este lance con las anagnórisis y paternidades reencontradas de las comedias del Siglo de Oro, es de destacar que, en el texto de Fernán-Gómez, el capítulo en que se narran estos hechos lleva por título «La fuerza de la sangre», que es también el nombre con que Cervantes tituló una de sus *Novelas Ejemplares*. La cita es a la vez homenaje e ironía, porque ni José Sacristán ni Fernán-Gómez, padre y abuelo del muchacho respectivamente, parecen haber sentido ese irrefrenable impulso de amor paterno que aparece en la novela cervantina. Se contraponen así la prosaica vida corriente con el mundo de ficción y sus inflamados sentimientos. Aparece una actitud desmitificadora, no exenta de humor e ironía, que no es difícil relacionar con Cervantes.

El reencuentro con el hijo no es como en la *novela ejemplar* ni como en las obras de teatro que la compañía representa. El chico, al que en más de una ocasión llaman *zangolotino*, no parece tener nada del espíritu heroico y teatral de su padre y su abuelo, y más que hacia la farándula, su vocación parece orientada hacia un trabajo gris de administrativo. La sangre no parece haber llevado hasta él el amor por el arte dramático, aunque sí comparte con su familia cierta propensión al fracaso. Su breve intento de aventura amorosa con la hija del rico de Trescuevas, por ejemplo, deja al pobre Carlitos, que así es como se llama el chaval, como una especie de don Quijote derrotado. El breve ensueño que ha vivido junto a esta Dulcinea manchega acaba con un

Carlitos zarandeado, como en tantas ocasiones terminaron las aventuras del hidalgo. El amor vuelve a los hombres un poco quijotesco, eso al menos es lo que piensa Carlos Galván cuando menciona al hidalgo al ver cómo intentan conquistar a su prima Rosa en un baile.

Aquel pobre ingenuo, ¿estaría tirando los tejos a Rosa? ¿Creería de verdad que como se dejaba llevar en el baile podía ser una cosa suya? Me daban ganas de levantarme y, como habría hecho don Quijote, alejar a aquella pobre víctima del peligro. (Fernán-Gómez, 2002: 221)

Un peligro que Carlos Galván conoce bien, porque la escena que está presenciando establece un bucle en su memoria y remite directamente al momento en que era él mismo el que intentaba conquistar a Juanita Plaza en un baile igual al que ahora presencia, pero de hace ya algunos años. La memoria ocupa un lugar destacado en la construcción de esta ficción cinematográfica. Nuestros recuerdos, ¿son realidad o son literatura? Ocurren ambas cosas y, de la misma manera que en el *Quijote* la memoria del personaje provenía de sus lecturas, en *El viaje a ninguna parte* hay recuerdos que provienen del cine. En la mente del personaje, lo real se ha mezclado con lo que ha visto en las películas. Por eso es capaz de recordar una visita de Kennedy a España, aunque esta nunca se produjera. «Lo primero que hizo Kennedy a su llegada a España fue visitar La Mancha, porque era un gran lector del Quijote» (Fernán-Gómez, 2002: 159) dice en la novela. Y mientras las palabras remiten a Cervantes, la imagen de la película nos lleva directamente a Berlanga. Por un pueblo de la posguerra española vemos pasar un flamante coche oficial que apenas se detiene a saludar a quienes miran. Dentro de ese coche que se pasea por *El viaje a ninguna parte*, ¿viaja Kennedy o Míster Marshall? (fig. 2).



Figura 2. Cita visual de *¡Bienvenido Míster Marshall!* (Berlanga, dir., 1953)

La supuesta realidad, la realidad que recuerda Carlos Galván, se mezcla con el cine y aparecen así en la película la intertextualidad y la cita fílmica. Empezamos a intuir ya que su memoria amalgama lo que ha visto en la pantalla con lo que ha vivido fuera de ella; de la misma manera que en la mente de don Quijote se mezclaba lo que había leído en sus libros con lo que había pasado por delante de sus ojos. ¿Qué es lo real? ¿Lo que se recuerda, o lo que se ha vivido? Y lo que solo se recuerda a través de una lectura o una película, ¿no es algo que de una u otra manera ya se ha vivido? Estas preguntas, centrales en la narrativa cervantina, están también presentes en *El viaje a ninguna parte*.

Recordar es reconstruir el pasado, organizarlo sobre narraciones. La historia personal, que configura la identidad del personaje, se construye a partir de los relatos que este se cuenta a sí mismo y a los demás. En la mente de don Quijote, como en la de Carlos Galván, se funden los ficticios con los verdaderos. Cuando esa reconstrucción se topa con el referente se produce un inevitable momento de crisis. Le ocurre a don Quijote cuando se encuentra cara a cara con otro caballero, que le ofrece una imagen especular de sí mismo, pero se evidencia aún más en el momento de su muerte. En la película esta crisis aparece claramente al final, cuando Sergio Maldonado, el personaje interpretado por Juan Diego, enfrenta los relatos de Carlos Galván con la realidad acontecida.

En el nivel colectivo, este contraste aparece cuando el grupo de cómicos no se reconoce ante la reconstrucción académica que los estudiantes van a hacer del teatro ambulante histórico. Ellos mismos son el referente real, el resto vivo de esa tradición que ahora intenta rescatarse a través de la memoria. Su presencia en el camino los hace herederos de los arrieros, cómicos, caminantes e hidalgos que poblaban ese paisaje en el siglo XVII, pero su situación cronológica real, ya en el siglo XX, los obliga a convivir con aquellos otros visitantes que, desde el recuerdo y la cultura, intentan recuperar ese pasado andariego. «Eran extranjeros, de los que vienen a la ruta del Quijote» (Fernán-Gómez, 2002: 241). Ya en el tiempo de los Galván había quien recorría esas rutas recordando un pasado literario. Pero frente a los que piensan en esos caminos y en sus cómicos como piezas de museo<sup>4</sup>, están todavía los Galván y los Ruiz-Calleja. Para ellos ese camino no es todavía una ruta cultural o arqueológica, sino su pan de cada día.

---

<sup>4</sup> Como los aristócratas que retrata mordazmente Berlanga en *Patrimonio Nacional* (1981).

### 3.2. Metaficción y autobiografía

Estas mezclas entre realidad y ficción, entre el recuerdo de lo vivo y lo filmado, hacen de *El viaje a ninguna parte* una obra metaficcional, como, por otra parte, era de esperar en una película que habla de actores. El relato comienza en el mundo del teatro, pero según asistimos al ascenso de Carlos Galván, pasamos al cine, que queda así retratado dentro de sí mismo, como ocurre con la propia literatura dentro del *Quijote*. El hecho de que el director de la película, y autor de la novela, sea a la vez uno de los actores más carismáticos del cine español hace que, cuando aborda este mundo dentro de *El viaje a ninguna parte*, sea difícil no pensar en que hay un rastro autobiográfico.

Quizá uno de los momentos de la película en que este aspecto se hace evidente es cuando Carlos Galván y su prima Rosa visitan el café Gijón. Allí se encuentran con algunos de los personajes de la vida cultural española que, conocidos de Fernán-Gómez, como es el caso de su amigo Rabal, son ahora contemplados a través de los ojos de sus propios personajes. Entre todos los que desfilan por el café, Carlos y Rosa se fijan en un tipo pelirrojo: «-Ya, ya sé. ¿Y el del pelo colorado? -No sé, no tengo ni idea» (Fernán-Gómez, 2002: 280).

¿Es el propio director de la película?, parece inevitable pensar en ello, traer a la mente los cameos de Hitchcock y a la vez recordar esa costumbre cervantina de asomar o dejarse caer por el relato convertido en uno de los personajes. Ocurre, por ejemplo, en el *Persiles*, con ese poeta que dice haber sido soldado y dedicarse ahora a la literatura,<sup>5</sup> como de hecho hizo el propio Cervantes. La mezcla del recuerdo con la ficción, y la ambientación dentro del mundo del espectáculo, hacen que en la película se dejen entrever rasgos irónicos de autobiografía. Francisco Umbral definía a Fernán-Gómez como un *intérprete de sí mismo*, «como un actor que durante toda su vida, más que *profundizar* en los personajes, ha hecho de ellos su propio espejo» (Ros Berenguer, 1996: 280).

Esta misma aproximación entre las experiencias del autor y las del personaje se produce cuando Arturo Galván, interpretado por el propio Fernán-Gómez, hace un breve repaso de su pasado como cómico. «Nací en una carreta de cómicos, tú lo sabes, hace ya una pila de años, y aunque me hubiera gustado morir en una cama de las que salen en las películas, veo que ya no es posible». ¿Quién pertenece a una familia de cómicos?,

<sup>5</sup> «Algunos años me he dado al ejercicio de la guerra, y algunos otros, y los más maduros, en el de las letras; en los de la guerra he alcanzado algún buen nombre, y por los de las letras he sido algún tanto estimado; algunos libros he impreso» (*Persiles*, IV-1) (Cervantes, 1999: 804).

¿quién empezó en el teatro y llevó una vida de funciones de un lugar a otro? Tendremos que coincidir en que ambos, autor y personaje, lo hicieron. «Nací actor, bueno, malo o mediano, pero actor» (Ros Berenger, 1996: 280), dice Fernando Fernán-Gómez. Obviamente las vidas de Arturo o Carlos Galván no son las del director y actor de la película, pero de la misma manera que el protagonista sueña y recuerda una vida que no ha tenido, el propio Fernán-Gómez parece estar contándonos un pasado que no es el suyo, pero que, de no haber alcanzado la fama, podría haberlo sido.

### 3.3. Cuestiones de identidad: *Yo sé quién soy*

Esta separación entre lo que fue y lo que podría haber sido es uno de los elementos que, según descubrimos al final de la película, ha sido eliminado en la mente de Carlos Galván. En el caso de don Quijote, el trastorno mental aparece desde las primeras páginas del libro. En *El viaje a ninguna parte* se deja entrever poco a poco a través de la presencia de ese psiquiatra que entrevista a Galván. El director deja que el trastorno de memoria del personaje vaya intuyéndose hasta verse confirmado al final del relato. Carlos Galván ha rehecho sus recuerdos adaptándolos a aquello que vio tantas veces en el cine y a las historias de éxito y triunfo de otros actores. Él podría haberlas vivido, pero en la realidad esas historias de éxito nunca fueron la suya. Sin embargo, el propio Galván afirma: «Dicen los que entienden que las fantasías son verdad» (Fernán-Gómez, 2002: 305).

La mente del protagonista, como la del propio don Quijote, está llena de ficciones con las que ha modelado una nueva identidad. Si bien es cierto que ese Carlos Galván triunfador no es real a los ojos ajenos, sí es cierto que esa imagen de sí mismo es a la que el protagonista se aferra cuando su amigo Sergio Maldonado pone ante sus ojos la áspera verdad del fracaso: «¿Quieres decir con todo esto que yo no soy Carlos Galván? [...] ¿Que yo no soy yo? ¿Que no he sido yo?» (Fernán-Gómez, 2002: 308).

Carlos Galván no puede creer que él no ha sido quien él recuerda, que no ha sido ese actor famoso cuya biografía ha hecho suya a base de mezclar su propia memoria con las historias ajenas que ha visto o que le han contado. Esta reacción del protagonista, reafirmando su identidad soñada frente a lo que le dicen los demás, no puede dejar de recordarnos las palabras que don Quijote dedica a un labrador que quiere sacarle de su supuesto error. Este personaje encontrado, que viene a cumplir la misión de Sergio Maldonado en la película, intenta hacerle ver la falsedad de sus ensueños caballerescos: «ni vuestra merced es Valdovinos, ni Abindarráez, sino el honrado

hidalgo del señor Quijana» (*Don Quijote*, I-5) (Cervantes, 1999: 161-162). La contestación, esta vez sin interrogaciones, incide en el mismo punto que las palabras de Carlos Galván.

–Yo sé quién soy –respondió don Quijote–, y sé que puedo ser, no solo los que he dicho, sino todos los Doce Pares de Francia, y aun todos los nueve de la Fama, pues a todas las hazañas que ellos todos juntos y cada uno por sí hicieron se aventajarán las mías. (*Don Quijote*, I-5) (Cervantes, 1999: 162)

¿Es un rasgo de demencia el construirse una identidad propia? Si la construcción se apoya en la ficción y no en los hechos que realmente han sucedido, más de uno pensará que estamos ante un loco. Sin embargo, la aparición de Daniel Otero junto a Carlos Galván en la residencia de ancianos parece hacernos ver que, al final, cierto destino trágico acaba igualando la realidad con estas ficciones. Al sanatorio donde vive Carlos Galván, ese actor sin fama que vive de recordar unos éxitos que nunca tuvo, llega Daniel Otero, un actor verdaderamente famoso al que el tiempo ha condenado al olvido. La fama real, la de Otero, ha terminado en el mismo estado de abandono y desolación que la fama fingida de Galván. Si para el protagonista de la película la memoria falseada se convierte en una vida soñada, en el caso de Otero ser olvidado equivale a no haber sido. Las palabras con que se abre la película, «hay que recordar» (Fernán-Gómez, dir., 1986), adquieren así pleno significado.

Curiosamente, y para terminar de mezclar realidad y ficción en esta parte de la historia, hay que señalar también que quien interpreta a Daniel Otero es el actor Carlos Lemos, cuya biografía presenta más de un rasgo en común con la historia soñada por el propio Galván. *El viaje a ninguna parte* fue su última aparición en pantalla, y en el momento en que se rodó la película era ya una de esas viejas glorias del teatro español. Una vez más, acabamos preguntándonos hasta qué punto no estamos frente a un actor que, a la vez que interpreta a otro, nos está hablando de sí mismo. A la vista de lo que le ha ocurrido a Daniel Otero, Carlos Galván quizá no esté tan demente como parece cuando se construye una nueva identidad. Él podría haber sido como Otero y podría haber triunfado, aunque no lo logró. Pero lo que sí ha conseguido, al menos ahora, es estar a su lado, disfrutando mano a mano del recuerdo de sus éxitos teatrales. En una maleta llena de papeles revueltos, Carlos Galván guarda lo que él cree que son todas las críticas y alabanzas de su carrera como actor, esa maleta es el archivo de su memoria fingida, es su identidad imaginada, fragmentada y confusa, donde la realidad se mezcla con la ficción (fig. 3).



Figura 3. La maleta de recuerdos.

«Y entrando en su aposento, sacó dél una maletilla vieja, cerrada con una cadenilla, y, abriéndola, halló en ella tres libros grandes y unos papeles de muy buena letra, escritos de mano» (*Don Quijote*, I-32) (Cervantes, 1999: 248). Quien saca esta maleta llena de ficciones no es Carlos Galván, sino un ventero del *Quijote*, el padre de Maritornes. En ella están algunos libros de los que han trastornado al hidalgo y han modelado su identidad caballeresca, y contiene también la *Novela del curioso impertinente*, un relato del propio Cervantes. Las maletas, en ambos relatos, parecen estar llenas de ficciones. De la misma manera que los que pasaban por la venta quijotesca disfrutaban con aquellas narraciones, los ancianos de la residencia encuentran en la maleta un contenido nada desdeñable. Las historias inventadas son para los otros personajes un paréntesis dentro de su identidad real. Pero para Galván y don Quijote son su realidad, ya que han hecho de ellas su propia vida y han modelado a través de ellas su nueva identidad, que queda reflejada también en su nombre.

En el caso del hidalgo, el personaje se rebautiza: «Puesto nombre, y tan a su gusto, a su caballo, quiso ponérsele a sí mismo, y en este pensamiento duró otros ocho días, y al cabo se vino a llamar *don Quijote*» (*Don Quijote*, I-1) (Cervantes, 1999: 154). En el caso de Carlos Galván esto no ocurre, pero quizá sea eso lo más reseñable. En un mundo de actores, todos los personajes parecen tener dos nombres, el real y el artístico. La prima Rosita se hace llamar Rosa del Valle y Juan Conejo se ha rebautizado como Sergio Maldonado. Pero Carlos Galván siempre es Carlos Galván. A diferencia de los otros actores, Carlos vive en la ficción a tiempo completo. Las dos identidades, la real y

la figurada, se han fundido en ese único nombre que él imagina y recuerda proyectado en rótulos luminosos (fig. 4).



Figura 4. Una identidad soñada.

Los actores, por cuestiones del propio oficio, se mueven constantemente entre varias identidades: la suya propia, y la de los personajes que representan. Muchos de ellos, además, redoblan esta ambigüedad a través de un *nombre artístico*, esa especie de personaje hecho a partir de sí mismos que se convierte en su imagen pública. En cierto modo, don Quijote al cambiar de nombre adopta estas prácticas actorales. Carlos Galván, por su parte, parece entremezclar todas esas identidades entre las que se ha movido en su carrera. Lo que iguala a ambos protagonistas es el hecho de no pasar de una identidad a otra según corresponde, como hacen los demás actores cotidianamente. Ambos han adoptado una de esas identidades fingidas como verdadera, la construyen para sí mismos y la toman por definitiva y propia.

Los dos posibles Galván, el real y el soñado, se han fundido en la memoria anciana del protagonista y prácticamente también en la del espectador. Cuando llegamos al final del relato empezamos a preguntarnos en qué punto lo que nos han contado dejó de ser cierto para pasar a ser un recuerdo fabricado por la mente del personaje desmemoriado. Compartimos así la incredulidad de Carlos Galván cuando se entera de su historia real y dudamos con él de qué cosas son verdad y cuáles no han pasado. La apasionada historia de amor con su prima Rosa, ¿fue tal y como nos la cuenta? También nos asaltan las preguntas sobre el discurso heroico en favor de los cómicos que Galván proclama en un bar de pueblo. ¿Lo declamó con esa valentía?, ¿fueron esas sus palabras?, ¿o quizá solo recuerda aquello que le gustaría haber dicho?

En cualquier caso, los recuerdos de Galván, si bien puede que no sean reales, no se salen del mundo de lo posible. «Todo es ficción y recuerdo, que se ajustan a un principio de verosimilitud», dice Ríos Carratalá en su edición de la novela (Fernán-Gómez, 2002: 32). Ficción y recuerdo, porque en la mente de Galván más que locura lo que hay es una memoria modestamente alterada, una adaptación de lo que fue a lo que le gustaría que hubiera sido. Aparece ahí una diferencia con respecto a don Quijote, porque en el caso de este último la definición de una nueva identidad no se hace con la mirada puesta en el pasado, sino con vistas hacia el futuro. Galván recuerda haber sido otro, recuerda haber sido quien le hubiera gustado ser. El hidalgo, sin embargo, se propone ser otro, su imaginación no se dirige a transformar su memoria, sino a cambiar la forma en que actúa en el mundo y a influir en la forma en la que viven los demás. Don Quijote, con su nueva identidad, se proyecta en la vida y hace de su existencia una experiencia más rica e intensa que la vida que en principio le hubiera correspondido como Alonso Quijano. Por eso, la tristeza y la recuperación de la cordura se unen en el momento final. Le espera la muerte, pero hay que reconocer que, a través de la forja de su nueva identidad, el hidalgo ha conseguido cambiar su vida.

#### **4. El viaje a ninguna parte: *burlas* pero sobre todo *veras***

La muerte espera a los dos personajes al final del relato. En el *Quijote*, como en una buena parte de los textos barrocos, aparece la idea calderoniana de la vida como un teatro donde la función acaba con la muerte: «en llegando al fin, que es cuando se acaba la vida, a todos les quita la muerte las ropas que los diferenciaban, y quedan iguales en la sepultura» (*Don Quijote*, II-12) (Cervantes, 1999: 352). También está presente la idea quevedesca de la vida como un camino hacia el fin, hacia esa *ninguna parte* que aparece en el título. En el momento final, Galván recuerda las palabras de Juanita Plaza cuando hablaban sobre el teatro ambulante: «Somos vagabundos» (Fernán-Gómez, 2002: 317), le había dicho ella. Pero recordada en el momento de morir, la frase no se refiere solo a los actores deambulando por los pueblos, sino a todos nosotros, a los espectadores también, que inevitablemente vagamos con los cómicos hacia ese mismo final que no lleva a ningún sitio. No hay un destino del viaje, sino tan solo un trayecto hacia la utopía, hacia un lugar que no está en ninguna parte.

La película, que contiene momentos de humor, se vuelve más tragicómica según nos aproximamos al final. La muerte del protagonista, como ocurre en el *Quijote*, potencia una lectura seria, grave, una lectura *de veras*, que contrasta con las *burlas*

anteriores. Francisco Rico habla de estas dos posibles interpretaciones del *Quijote* (Rico, 1991: 139-161). En *El viaje a ninguna parte* ocurre algo parecido. Las historias de la compañía de teatro, como el encuentro con el hijo *zangolotino* o el montaje de la revista del rico del pueblo, a pesar de su dureza de fondo, puede que nos hayan hecho reír. Sin embargo, la fusión de recuerdos e imágenes del final nos saca del mundo cómico y nos deja con un estado de ánimo más bien nostálgico.

Leer el *Quijote* conociendo su final hace que los episodios burlescos, que los lectores del XVII vieron desde un prisma puramente cómico, se vuelvan algo más graves. En la película, ese final se asoma de manera sutil al inicio de la narración, cuando aparece el sanatorio. Es desde el final de la vida del protagonista desde donde Carlos Galván nos cuenta su historia, lo cual la carga de nostalgia. Vemos vagar por la residencia al actor ya anciano y presenciamos también cómo alguien lo entrevista, ¿un periodista, un psicólogo? Carlos hace memoria y le cuenta su vida desde el recuerdo. La voz del interlocutor no se oye demasiado, solo lo hace incitando a Carlos a hablar. El pasado se empieza a narrar en esa entrevista, y la voz de Galván pronto pasa a estar en *off* para poder introducir así las imágenes directas de lo recordado. Del relato del propio personaje pasamos a la puesta en escena de la vida que recuerda. Pero cuando este relato del pasado alcanza de nuevo el momento actual, nos enteramos de que la persona a quien cuenta su historia forma parte del personal sanitario que trata sus problemas de memoria, y que todo lo que hemos visto, aunque tenga algo de real, puede que solo sea una ficción montada con los recuerdos alterados del protagonista.

«Hay que recordar», es lo primero que se dice en la película. La historia de Carlos Galván se cuenta desde el final, desde la memoria. Conociendo el interés de Fernán-Gómez por los relatos picarescos, no podemos dejar de señalar aquí el prólogo del *Lazarillo*, donde el protagonista se dirige brevemente a un misterioso *vuesa merced*, a un supuesto interlocutor. Como el psiquiatra de la película, esa presencia muda y poco visible actúa como incitador del relato picaresco, también retrospectivo y autobiográfico.<sup>6</sup> Parece que, como a Carlos Galván, alguien le ha pedido a Lázaro que cuente su vida (Navarro Durán, 2010). Y el pícaro, como el protagonista de la película, la cuenta por extenso, dando origen así al relato que articula la ficción. La diferencia estriba aquí en que el *Lazarillo*, casado con la criada del Arcipreste, se siente en el

---

<sup>6</sup> Compárese con el prólogo del *Lazarillo*: «Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso, parecióme no tomalle por el medio, sino del principio, porque se tenga entera noticia de mi persona» (Anónimo, 1993: 89).

culmen de su fortuna cuando cuenta su historia, lo que borra de la narración todo rastro de nostalgia; mientras que Carlos Galván nos cuenta su vida desde el ocaso.

La conversación de Galván con el psiquiatra no es, como en el caso de Lázaro, un relato del triunfo propio, aunque la memoria alterada del protagonista incluya también ese episodio en la historia. Su narración consiste en un intento de recuperar la memoria, de ordenar los hechos del pasado a través de la conversación. En una charla de Fernán-Gómez con Haro Tecglen, *La buena memoria* (Fernán-Gómez, Haro Tecglen y Galán, 1997), se recurre a una estrategia similar, solo que en esa ocasión la conversación no recupera unos recuerdos inventados, sino el pasado propio. Una época a la que también volvió en forma de memorias en *El tiempo amarillo* (Fernán-Gómez, 1998). Con los años, la idea del recuerdo se va haciendo cada vez más presente en la obra de Fernán-Gómez. «Recordar es crear. [...]. Memoria y ficción son dos conceptos inseparables en la obra literaria de Fernando Fernán-Gómez» (Ríos Carratalá, 2001: 156).

A través de la mente de Carlos Galván, esta idea de memoria queda ampliada en *El viaje a ninguna parte*. Lo que se evoca no son sólo hechos, sino también ficciones. En los últimos planos de la película, se amalgaman imágenes de Marilyn Monroe, con el coche oficial de Mr. Marshall y los propios sueños del personaje. Carlos Galván deja de oír a los que le rodean y asiste a un último *flashback* de sus recuerdos. Se potencia así la idea de lo visual como un archivo del pasado, donde el cine actúa como instrumento privilegiado a la hora de documentar y reconstruir una memoria colectiva. Algunas de las imágenes que el personaje ve antes de morir nos remiten a momentos pasados de la película y otras aluden al archivo visual que los espectadores, también inmersos en el mundo del cine, tenemos en común con el propio Galván.

La mezcla de realidad y ficción, el personaje que se crea una identidad propia o las variadas alusiones al paisaje de La Mancha, nos ponen tras la pista de un rastro cervantino. También la ironía o la inclusión de elementos biográficos pueden apuntar en esa dirección. Nos encontramos así ante una ficción que, si bien no se nos presenta como un homenaje directo, sí recupera y hace suyos algunos de los rasgos que han hecho inmortal la historia del *Quijote*. Una historia que, leída en cada momento de una manera distinta, ha sobrevivido a los avatares de ya más de cuatro siglos. Como ha ocurrido con las distintas lecturas de la historia del hidalgo, podemos atrevernos a vaticinar que el mundo dramático cambiará con el tiempo. Sin embargo, a pesar de todas esas modificaciones, el teatro no morirá, como le ha ocurrido al propio don Quijote, y el cine tampoco.

**Bibliografía**

- ANÓNIMO (1993): *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Edición de Florencio Sevilla Arroyo. Madrid: Castalia.
- CERVANTES, Miguel de (1999): *Obras completas: La Galatea, Don Quijote de la Mancha, Novelas Ejemplares, Persiles y Segismunda, Trato de Argel, Numancia, Ocho comedias y ocho entremeses, Viaje del Parnaso, Poesías*. Edición de Florencio Sevilla Arroyo. Madrid: Castalia.
- FERNÁN-GÓMEZ, Fernando (1998): *El tiempo amarillo: memorias ampliadas (1921-1997)*. Madrid: Debate.
- (2002): *El viaje a ninguna parte*. Edición de Juan Antonio Ríos Carratalá. Madrid: Cátedra.
- FERNÁN-GÓMEZ, F.; HARO TECGLÉN, E. y GALÁN, D. (1997): *La buena memoria de Fernando Fernán-Gómez y Eduardo Haro Tecglen*. Madrid: Alfaguara.
- GENETTE, G. (1989): *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- HERRERO, Miguel (1966): *Ideas de los españoles del siglo XVII*. Madrid: Gredos.
- MARTÍN MORÁN, J. Manuel (2009): *Cervantes y el Quijote hacia la novela moderna*. Alcalá de Henares: Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos.
- NABOKOV, Vladimir (1997): *Curso sobre el Quijote*. Barcelona: Ediciones B.
- NAVARRO DURÁN, Rosa (2010): *La verdad sobre el caso del “Lazarillo de Tormes”*. Berriozar, Navarra: Cénlit Ediciones.
- ORTEGA Y GASSET, J. (2005): *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Cátedra.
- RICO, Francisco (1991): *Breve biblioteca de autores españoles*. Barcelona: Seix Barral.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio (2001): *Los cómicos ante el espejo. Los actores españoles y la autobiografía*. Alicante: Universidad de Alicante.
- ROS BERENGUER, Cristina (1996): *Fernando Fernán-Gómez, autor*. [En línea]. Tesis doctoral inédita. Universidad de Alicante. En: [http://www.cervantesvirtual.com/buscador/?q=Fernando+Fern%C3%A1n-G%C3%B3mez%2C+autor&f\[cg\]=1](http://www.cervantesvirtual.com/buscador/?q=Fernando+Fern%C3%A1n-G%C3%B3mez%2C+autor&f[cg]=1) [Consulta: 27 de octubre de 2011].
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1999): «Siglo XX. Espectáculos teatrales». En AMORÓS, Andrés y DÍEZ BORQUE, José M<sup>a</sup> (coords.), *Historia de los espectáculos en España*. Madrid: Castalia.
- SANCHÍS SINISTERRA, José (1998): *Ñaque, o de piojos y actores*. Madrid: Cátedra.
- STENDHAL (2007): *Rojo y negro*. Madrid: Edaf.

## Filmografía

- ARAGÓN, Emilio (dir.) (2010): *Pájaros de papel*. España: Antena 3 Films / Versátil Cinema.
- BERLANGA, Luis G. (dir.) (1953): *¡Bienvenido Mister Marshall!* España: Uninci.  
— (1981): *Patrimonio nacional*. España: Incine / Jet Films.
- CHAPLIN, Charles (dir.) (1952): *Limelight*. EEUU: United Artists.
- FELLINI, Federico (dir.) (1954): *La Strada*. Italia: Ponti de Laurentiis.
- FERNÁN-GÓMEZ, Fernando (dir.) (1961): *La venganza de don Mendo*. España: Cooperativa Acta.  
— (1974): *El pícaro*. España: TVE.  
— (1986): *El viaje a ninguna parte*. España: Ganesh.  
— (2001): *Lázaro de Tormes*. España: Lolafilms.
- GAVALDÓN, Roberto (dir.) (1973): *Don Quijote cabalga de nuevo*. España / México: Rioma Films / Óscar Producciones Cinematográficas.
- HAZANAVICIUS, Michel (dir.) (2011): *The Artist*. Francia: Wildbunch / La Petite Reine / Studio 37 / La Classe Américaine / JD Prod / France3 Cinéma / Jouror Production / uFilms.
- WILDER, Billy (dir.) (1950): *Sunset Boulevard*. EEUU: Paramount Pictures.