

LOS DOMINGOS, BACANAL, DE FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ: UNA
APROXIMACIÓN DESDE LA RECEPCIÓN

ON SUNDAYS, BACCHANAL, BY FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ: AN
APPROACH FROM THE RECEPTION

LAURA ARROYO MARTÍNEZ
Universidad Complutense de Madrid

A J. Ignacio Díez Fernández

RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo realizar un análisis de *Los domingos, bacanal*, de Fernando Fernán-Gómez, desde la perspectiva de la recepción. Desde este enfoque teórico se puede entender cómo fue interpretada la obra en su estreno y cuáles son los problemas por lo que se produjeron interferencias esenciales entre el autor y los receptores de la misma. *Los domingos, bacanal* es un texto estéticamente valioso, pero, sin embargo, escasamente estudiado en el conjunto de las aproximaciones críticas a la obra de su autor y muy alejado del teatro representado a principio de los años 80. Este trabajo explicará algunas de las causas del cierto olvido en la que ha caído el texto, desde la perspectiva indicada.

PALABRAS CLAVE: teoría literaria, estética de la recepción, teatro contemporáneo, Fernando Fernán-Gómez

ABSTRACT

The objective of this work is to analyze Fernando Fernán-Gómez's *On Sundays, bacchanal*, from the perspective of reception. From this theoretical approach, it is possible to understand how the work was interpreted in its premiere and what are the problems that produced essential interferences between the author and the receivers of the work. *On Sundays, bacchanal* is an aesthetically valuable text but, nevertheless, scarcely studied in the set of critical approaches to the work of its author and very far from the theater represented in the early 80s. This work will explain some of the causes of the certain forgetfulness into which the text has fallen, from the indicated perspective.

KEYWORDS: Literary theory, aesthetics of reception, contemporary theatre, Fernando Fernán-Gómez

Recibido: 28-09-2016 / Aceptado: 19-12-2017

1. LA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN: ENFOQUE INTERPRETATIVO

Mucha tinta ha corrido ya sobre Fernando Fernán-Gómez y su obra, con brillantes estudios e interpretaciones, en forma de estudios monográficos, artículos especializados y Tesis doctorales. Nos encontramos ante un hombre de teatro y, por supuesto, de cine (quizá esta su faceta más popular para el público general), además de ante un brillante y versátil escritor. Su conocimiento del teatro como director y actor le permitió escribir su teatro «desde dentro», con una visión poliédrica y completa, que le ayudó a alcanzar un importante éxito de público y crítica.

Cuando revisamos la bibliografía sobre el teatro de Fernán-Gómez, nos encontramos con un vacío notable en las miradas que se han llevado a cabo sobre *Los domingos, bacanal*. Esta obra se ha estudiado de manera parcial, si se compara con *Las bicicletas son para el verano* y, sin lugar a dudas, es su texto menos analizado. Esta evidencia nos lleva a preguntarnos cuáles han sido las razones que han amparado este escaso interés crítico. Cuando una obra literaria es atendida parcialmente por la crítica se podría pensar que se trata de un texto de escasa calidad estética o limitado interés hermenéutico, que solo concede una lectura plana del mismo y, por consiguiente, que no merece ser explorado. Sin embargo, no podemos considerar esta la razón del descuido crítico sobre *Los domingos, bacanal*. Es más lógico deducir que esta realidad se justifica principalmente por un problema de recepción de la obra (que no fue bien acogida desde su estreno en 1980¹, ni posteriormente en su reposición de 1991). Por consiguiente, en este trabajo se realizará un estudio de la obra desde la recepción de la misma y se subsanará (muy parcialmente) esta laguna crítica, mediante el enfoque teórico señalado.

En este punto, una vez señalado el método analítico que se va a emplear para acercarnos a este texto, no está de más resaltar el sentido que dicho sistema interpretativo aporta al estudio de la obra literaria desde dos facetas diferenciadas: por un lado, su sentido e influencia histórica y, por otro, su aportación a los textos dramáticos.

El método teórico que conocemos como Estética de la Recepción nació en los años 60, dentro de la conocida como Escuela de Constanza, cuyos principales nombres son los de R. Jauss y W. Iser. Esta teoría alcanzó su razón de ser por agotamiento del método formal y del estructuralismo que, al contemplar la obra literaria con un enfoque exclusivamente *inmanente*, llegaron a producir excesos críticos que caían en un reduccionismo crítico inasumible. Esta situación requería de una reparación teórica. Por consiguiente: «sus reflexiones sobre un nuevo curso de historia literaria pueden

¹ Se estrenó por primera vez el dos de agosto de 1980 en el Teatro Maravillas de Madrid, dirigida por Alberto Alonso y con el siguiente reparto: Daniel Dicenta, Emma Cohen, Cristina Victoria, Enrique Arredondo, Soraya Freire y Mariano Venancio.

entenderse como un intento para superar la perniciosa dicotomía marxista-formalista o, en términos más generales, el par intrínseco-extrínseco².»

El agotamiento de la crítica formal a finales del primer tercio del siglo xx permitió que se llevara a cabo una verdadera revolución en la Teoría literaria moderna, dando lugar a nuevas corrientes críticas (Estilística, Estética de la Recepción, Crítica feminista, Sociocrítica, Semiótica, Teoría de los Polisistemas etc.) que, sin lugar a dudas, han enriquecido el acercamiento a la obra literaria, ya no entendida como objeto, sino como realidad artística dentro de un contexto histórico, social y estético. Por tanto, las nuevas corrientes críticas interpretan el texto literario en conexión con otras realidades en las que este se crea y no como uno objeto contemplativo independiente de su entorno.

Dentro de este nuevo paradigma teórico, conocido globalmente como Postmodernidad, la Estética de la Recepción centra su núcleo interpretativo en el siguiente presupuesto: «sin negar el significado de una obra literaria, lo hace relativo a la recepción de la lectura individual de cada lector³.» En palabras de su principal fundador:

La obra literaria no es un objeto existente para sí que ofrezca a cada observador el mismo aspecto en cualquier momento. No es ningún monumento que revele monológicamente su esencia intemporal. Es más bien como una partitura adaptada a la resonancia siempre renovada de la lectura, que redime el texto de la materia de las palabras y lo trae a la existencia actual⁴.

Sin embargo, como es sabido, este enfoque teórico de gran influencia hasta los años 80 del siglo pasado también plantea serios problemas interpretativos, como bien se explica en los estudios del propio Umberto Eco y en su concepto de «lector ideal»⁵. Dentro de la visión de la recepción todo autor conoce el significado de su obra, pero es el lector el que aporta el sentido de la misma, es el lector el último responsable. Por lo tanto, de la adecuada comunicación entre ambos surge la perfección del círculo hermenéutico. Sin embargo, cayendo en la evidencia, se puede entender que la variedad de modelos de lector hace que este lector «ideal» se convierta en una hipótesis difícilmente alcanzable dentro de un contexto comunicativo inexistente⁶ y, por tanto,

² R. Holub «La Teoría de la Recepción: la Escuela de Constanza», en *Historia de la crítica literaria del siglo xx. Del formalismo al postestructuralismo*, Raman Selden (ed.), Madrid, Akal, 2010, pp. 355-387.

³ A. García Berrio y T. Hernández Fernández, *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*, Madrid, Cátedra, 2004, p. 126.

⁴ H. R. Jauss, «La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria», en *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1992, pp. 137-193 y p. 161.

⁵ En la obra del eminente semiólogo se puede comprender la evolución hacia el reduccionismo de este concepto. Desde *Obra abierta* (1962) hasta *Los límites de la interpretación* (1990) se descubre una reducción del papel del lector y un peso cada vez mayor del autor.

⁶ El concepto de lector ideal es estrictamente virtual. Solo puede existir en la mente de los autores porque este lector ideal se condiciona al contexto histórico, al conocimiento literario y cultural del mismo, a la

la viabilidad de los resultados interpretativos depende de la competencia lectora de los receptores.

Con estos presupuestos teóricos, la Estética de la Recepción construye dos horizontes de expectativas diferenciados: por un lado, el del autor y, por otro, el de los lectores. De la comunión entre ambos, surge la esencia del mensaje artístico y la valoración crítica y estética adecuada. Cuando se producen interferencias (inevitables) entre ambos, el sentido del texto adquiere diversas interpretaciones y, por tanto, no se presenta como unívoco, sino que admite cierto abanico de interpretaciones estéticas e ideológicas que oscilarán entre las más certeras a las más lejanas a la correcta interpretación del texto, dependiendo de la competencia lectora del receptor.

Dentro de la recepción de la obra, el género dramático se encuadra en una situación especial, porque frente a la épica y a la lírica, el teatro posee un doble proceso de recepción: como obra literaria (texto) y como obra dramática (espectáculo). Así, por tanto, la valoración desde la recepción se realiza entre el autor y sus lectores y entre el dramaturgo y su público. Además, cabe señalar que el acto de lectura y el acto de observación de un determinado montaje son muy diferentes. El acto de lectura de un texto teatral se constituye como un proceso similar al que se realiza en cualquier otro tipo de comunicación literaria (un mensaje requiere de una descodificación significativa y estética); sin embargo, el espectador teatral recibe el mensaje a través de unos condicionantes concretos: 1) el mensaje es único e inmediato, en cuanto que cada representación es diferente a todas y depende del tiempo de su propia duración, no se puede «releer» el espectáculo; 2) la representación está mediatizada por un director y unos actores que ya nos presentan una interpretación propia del texto, por lo que este ya no es el texto en sí mismo, sino que nos llega a través de un primer filtro y 3) la representación teatral se completa con una importante información que no es la estrictamente textual, es decir, los elementos puramente teatrales aportan un valor añadido de gran interés (efectos sensoriales, entre otros). Por consiguiente, *Los domingos, bacanal* – como cualquier obra dramática – se estudia desde la recepción de los espectadores y de sus lectores⁷.

2. ANÁLISIS DESDE LA RECEPCIÓN DE *LOS DOMINGOS, BACANAL*

Llegados a este punto, si regresamos a la hipótesis planteada anteriormente, se puede confirmar que el principal fracaso de público de *Los domingos, bacanal* y el

sensibilidad poética que este tenga o a la propia subjetividad de quien lee, entre otros muchos factores.

⁷ El estudio de la recepción que se realiza en este trabajo es únicamente del texto, es decir, el enfoque es estrictamente literario. No podemos valorar lo que supuso la dramatización del mismo, pero sí se hará alusión a la reacción del público, que nos ha llegado a través de las propias palabras de Fernán-Gómez.

desinterés teórico *a posteriori*, se debe a un problema centrado en la recepción, tanto del texto, como de su montaje. Podemos señalar que hay tres elementos de ruptura esenciales entre el texto y sus receptores (espectadores/lectores)⁸: el problema genérico, la ambigüedad estructural y el fuerte choque ideológico.

En relación con la adscripción genérica de la obra literaria, nos encontramos con un concepto que afecta al corazón de la Historia de la literatura y que es esencial dentro de la Teoría literaria, entendiendo el estudio genérico como el análisis de «la tipología de las clases de textos artísticos»⁹. Podemos considerar la *Poética* de Aristóteles como el primer texto teórico que aborda este concepto, concepto reinterpretado por diversos paradigmas a lo largo de la historia de la crítica literaria y de la evolución de la Poética; paradigmas que se mueven desde el clasicismo neoclásico hasta la libertad creadora del Romanticismo.

Mediante una visión diacrónica, los géneros literarios se han entendido como «clasificaciones» históricas que permiten tanto a lectores, como a críticos literarios, identificar el texto que tienen delante gracias a sus rasgos formales y, por consiguiente, poder construir las diversas «historias literarias» nacionales y establecer relaciones comparativas entre ellas. Por tanto, los géneros históricos «cumplen la triple función semiótica [...]: son modelos para el autor, horizontes de expectación para el lector y señal para la sociedad»¹⁰.

Desde este enfoque *Los domingos, bacanal*, desconcierta al lector-espectador, que no sabe con certeza ante qué se encuentra, tiene dificultades para situar la obra dentro de sus referentes literarios, gracias a la originalidad de la misma dentro del contexto histórico en el que se encuentra¹¹. Desde el punto de vista de la recepción, esto produce un «desasosiego» indeseable, que genera el primer problema comunicativo.

⁸ Los problemas de recepción del teatro son específicos en cuanto que el texto dramático es, a su vez, también representación. Es decir, una obra dramática completará su sentido sobre las tablas. Sobre el papel solo se puede interpretar como texto literario. Por tanto, «cuando hablamos de recepción del teatro nos referimos a tres procesos superpuestos: estimulación, comunicación, interpretación» (Trancón, 2004, p. 592) Por tanto, se puede comprobar que el proceso de estimulación (constituida por elementos sensoriales) y el de comunicación (entendida como la relación actores-público) es exclusiva del género dramático.

⁹ A. García Berrio y J. Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Cátedra, Madrid, 1992, p. 17.

¹⁰ M. Á. Garrido, *Nueva introducción a la Teoría de la Literatura*, Madrid, Síntesis, 2000, p. 291.

¹¹ No se puede pasar por alto que la obra se estrenó en 1980. El teatro en España había estado fuertemente golpeado en la etapa franquista, se había creado una fuerte brecha con el teatro europeo y, en este momento histórico, se empieza a producir un tímido despegue y un avance hacia el aperturismo. Desde el final de los años 70 se empiezan a observar importantes cambios en la escena española. Se produce un cierto rechazo al teatro realista y, se inicia un camino hacia la inclusión de elementos vanguardistas por lo que se gesta «un teatro contradictorio, inquieto, provocativo y polémico, que despierta pasiones, pero que también desconcierta a amplios sectores del público, de la crítica e incluso de la profesión teatral» (Pérez-Rasilla, 2003, p. 2924).

En la nota final de la edición de la obra, el propio autor nos aclara la adscripción genérica de la obra: «En principio esta comedia es sólo el pretexto para un ejercicio de actores»¹², y matiza a continuación: «no puedo alardear de haber sido muy original en el tema de esta comedia. Pertenece a algo que ya, cuando la pensé, podía considerarse como un género. El que podríamos denominar teatro-juego, y, que si uno fuera a ponerse pedante, diría que tiene resonancias de Huizinga¹³.»

Sin embargo, pese a que para Fernán-Gómez y para la crítica que suscribe sus propias palabras, la filiación genérica de la obra es transparente, no lo fue así para el público que la contempló. Esta peculiar comedia se estrenó para un público burgués que no fue capaz de saber qué tenía delante, qué estaba contemplando en realidad. Este «teatro-juego» se escapa a las subdivisiones clásicas de comedia¹⁴ y, por consiguiente, desde un punto de vista de la recepción, el espectador-lector no lo interpretó ni como comedia, ni como juego, lo que condujo al consiguiente fracaso comunicativo¹⁵.

A esta primera dificultad se suma la ambición formal y temática de la obra que favorece este manifiesto distanciamiento. Algunos de los componentes de la misma hacen difícil su acceso a un público mayoritario. En la pieza se encuentran elementos muy alejados del teatro comercial y, muy cercanos a un teatro europeísta de renovación estética¹⁶. De este modo encontramos

todas las pautas dramáticas de su autor, descubiertas ya en la primera obra: preocupación formal, metateatralidad, guiño surrealista, influencia pirandelliana, preocupación por el lenguaje, intención filosófica, preocupación por la comunicación, vocación europeísta, defensa de lo español, el amor, el sexo, el humo [...]»¹⁷.

¹² F. Fernán-Gómez, *La coartada. Los domingos, bacanal*, Eduardo Haro Tecglen (intr.), Madrid, Espasa-Calpe, 1985, p. 211.

¹³ F. Fernán-Gómez, *La coartada. Los domingos, bacanal*, ob. cit., p. 211.

¹⁴ La comedia se puede subdividir en tres subgéneros principales: comedia seria, comedia cómica y comedia burlesca y teatro menor, que a su vez, agrupan otros conjuntos de obras. Véase Huerta-Berrio, pp. 207-218.

¹⁵ Como ha propuesto Ros Berenguer: «era el fracaso de un tipo de teatro determinado, el teatro-juego, que se quedaba muy lejos, por una parte, de una composición como *La coartada*, una comedia introspectiva, intelectual, de carácter histórico, y, por otra, de la tragicomedia costumbrista, del “sainete serio” [...] que había sido el enorme éxito de *Las bicicletas son para el verano*» (Ros Berenguer, 1996, p. 471).

¹⁶ Como señala con acierto Marcos Ordóñez, la obra presenta «una curiosa mezcla de Jardiel y Pinter» en M. Ordóñez, «Fernando Fernán-Gómez y el teatro: un largo desencuentro», [en línea]. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2007/11/21/actualidad/1195599610_850215.html (consultado 26-10-2017). La misma influencia fue también señalada por Francisco Umbral: «ha escrito un teatro psicológico que ya lo quisiera Pinter, *Los domingos, bacanal* pero luego va y lo estrena en El Maravillas» en F. Umbral, «Fernán-Gómez o la realidad», *El Mundo* (22 de noviembre de 2007). Disponible en: <http://www.fundacionfranciscoumbral.es/articulo.php?id=827> (consultado 28-10-2017).

¹⁷ M. Barrera Benítez, *La literatura dramática de Fernando Fernán-Gómez*, Madrid, Fundamentos, 2008, p. 77.

Llegados a este punto, es una obviedad explicar que para entrar en cualquier tipo de dinámica lúdica los jugadores deben conocer las reglas y los objetivos básicos del juego con el que van a divertirse. De no ser así, este pierde todo su sentido y se puede tornar incluso desagradable. Estas premisas no se cumplieron en el estreno, ni en la publicación de *Los domingos, bacanal*, lo que produjo un primer y grave problema hermenéutico.

En segundo lugar, hay que señalar que junto a la dificultad que se produce en el reconocimiento genérico por parte del público general, la obra también presenta dificultades estructurales, como ha reconocido el propio autor:

Tiene algunos errores de estructura, respecto a la relación actores-público, pero no acierto a determinar cuáles son. No son aquellos en los que el espectador se pierde, no entiende, porque intentaba utilizar la técnica del género policiaco en el que el interés se mantiene porque el espectador o el lector no entiende bien, y como no entiende, por eso sigue con la atención despierta. Pretendía que si el espectador no sabía cuál era el problema tuviera interés por averiguarlo. Pero no se me olvida, siempre lo he tenido presente, que para Aristóteles, en la poesía dramática lo fundamental es «la ordenación de los acontecimientos». Y creo que comparado conmigo mismo, en *Las bicicletas son para el verano* la ordenación de los acontecimientos está bastante conseguida, pero en *Los domingos, bacanal* no lo está del todo¹⁸.

Del mismo modo, la crítica ha apuntado hacia la misma diana. Eduardo Haro explica cómo el público no fue capaz de interpretar la obra:

A la salida, por la calle de Malasaña, seca y entreabierta, iban malhumorados y discutían entre sí la identidad de los personajes, la realidad y la mentira de la comedia. Se les había escapado. No es muy honesto culparles. Hay una sintaxis dramática, y *Los domingos, bacanal* [...] se sale de ella, o la utiliza de una manera no convencional¹⁹.

Es esencial recuperar el autoanálisis de Fernán-Gómez en el que señala problemas en la «ordenación de los acontecimientos». La estructura teatral ordena estos acontecimientos (la acción dramática) a través de facilitar unas coordinadas espacio-temporales en las que transcurre dicha acción por medio del diálogo entre los personajes. Por tanto, los elementos estructurales del arte dramático serán el tiempo, el espacio y el diálogo. Como bien ha explicado Fernán-Gómez la obra produce un

¹⁸ F. Fernán-Gómez, *El tiempo amarillo. Memorias ampliadas (1921-1997)*, Madrid, Debate, 1998, p. 502. Si la obra presenta un mecanismo imperfecto no se debe en ningún caso al desconocimiento teórico del autor. Fernán-Gómez es un autor-intelectual. Es un escritor culto, con un elevado número de lecturas y conocedor de las diversas teorías dramáticas y corrientes literarias europeas. Por tanto, los problemas de construcción se tienen que rastrear dentro de los errores de la propia creación literaria y, exclusivamente, dentro de esta. Tanto es así que la búsqueda del desnudo lingüístico es la causante en algunas escenas de este desajuste.

¹⁹ E. Haro Tecglen, «Introducción», en Fernando Fernán-Gómez, *La coartada. Los domingos, bacanal*, ob. cit., p. 19.

importante efecto de caos, por varias razones esenciales: 1) la acción dramática se divide en dos niveles: una «acción real» que no aporta nada al sentido de la obra y una «acción imaginaria» y no presentada explícitamente, que encierra todo el sentido de la obra; 2) los juegos espacio-temporales que se plantean son realmente complejos y no permiten la más mínima distracción si se pretende seguir el mínimo hilo argumental del texto y 3) los espectadores no son capaces de identificarse con los personajes, ni de establecer los papeles que estos ocupan dentro de la comedia.

Después de haber explicado los problemas de recepción que se plantean respecto al género y a la estructura de la obra, se explicará el último de los aspectos que interfieren entre la obra y su público: el problema ideológico, problema no menor al formal. Puesto que, como hemos explicado, toda obra literaria dialoga con los valores de la sociedad en la que nace. Por esta razón, su éxito, además de estético como producto artístico, necesita mantener un juego de tensión entre la salvación de los valores convencionales y su transgresión. Estos dos ejes deben permanecer en equilibrio si se pretende recibir una acogida positiva por parte de los lectores/espectadores; de no mantenerse esta presión de fuerzas, el rechazo del receptor impedirá la transmisión del mensaje.

En relación con este punto, la comedia, como subgénero dramático, posee unas características especiales que le permiten «alargar» considerablemente los límites de los condicionamientos morales frente a otros géneros literarios. Esto se debe, precisamente, a su condición de juego transformador, juego carnavalesco, fantasía permitida, en la que lo que se contempla está fuera de la rigidez de las normas establecidas puesto que, en cierta medida, está fuera de la realidad. Frente a la tragedia, que tiene un claro sentido catártico y pedagógico, la comedia se muestra distendida y lúdica. Sin embargo, este juego no puede traspasar determinados límites groseros u ofensivos para el público de su momento puesto que, de ser así, puede caer en el rechazo y producir un efecto de repulsión, causado por el efecto espejo prototípico del género dramático.

Desde este punto de vista, *Los domingos, bacanal* traspasa notablemente las «tragaderas» morales de los espectadores, lo que produjo el rechazo ideológico al que hacemos referencia. El propio Fernán-Gómez explicó que la recepción de la obra constituyó un fracaso y que incluso «una familia de asistentes a una de las representaciones previas me agredió verbal, pero muy violentamente, en plena calle²⁰». Posteriormente, incluso, consideró adecuado eliminar materia comprometida en la edición definitiva: «Ha desaparecido una disparatada escena con exhibición de desnudos que no le parecía bien al director de cine Manuel Gutiérrez Aragón, y he

²⁰ F. Fernán-Gómez, *La coartada. Los domingos, bacanal*, ob. cit., p. 211.

Los domingos, bacanal, de Fernando Fernán-Gómez: una aproximación desde la recepción modificado el final de la obra por consejo del crítico teatral Eduardo Haro Tecglen²¹».

Aunque la obra está planteada como un juego desde la primera escena²² y de manera reiterada; juego en el que los personajes se divierten creándose otra identidad, y todo en la obra se plantea como una inmensa fantasía, una gran mentira; pese a esta evidencia dramática, las imágenes y los temas que aborda contienen una desmesurada carga erótica y un tratamiento distanciador respecto de las normas establecidas en una sociedad todavía muy tradicional como la de 1980²³, que también se encuentra en un proceso de búsqueda de una identidad política²⁴. El autor no consigue que el público sea capaz de identificarse con ninguno de los seres que contempla sobre las tablas y, por tanto, la perspectiva ideológica (una de las visiones que afectan de manera central al teatro), se quiebra. Se podría decir que estos burgueses fantasiosos producen un efecto de marcado rechazo, que rompe la comunicación. Como explica García Barrientos:

Para estudiar la recepción teatral será de indudable utilidad examinar los mecanismos mediante los que se provoca la identificación del público con la ideología de tales personajes o su extrañamiento. La identificación ideológica se resuelve en adhesión o conformidad y se puede plantear en términos de «estar de acuerdo con», lo que implica la cuestión de «quien tiene razón»; igual que la sensorial, la cognitiva y la afectiva equivalen, respectivamente, a percibir, saber y sentir «con» o «lo mismo que»²⁵.

Los espectadores/lectores de la obra «no están de acuerdo» con la «simulación» de acción que acontece ante sus ojos. Esto se produce porque Fernán-Gómez elige tratar una serie de tópicos que causan este choque ideológico al que estamos haciendo referencia. Para el estudio de este grupo de temas, se puede plantear su división en dos subgrupos. Por un lado, se encuentran los temas que podían adquirir un nivel de tolerancia positivo por parte del público, es decir, se podrían situar dentro de sus expectativas. Entre este primer grupo se encuentran, entre otros, los siguientes ejemplos:

²¹ F. Fernán-Gómez, *La coartada. Los domingos, bacanal*, ob. cit., p. 212.

²² «Carlos: En este juego está prohibida la mala intención. [...] (*Brindando*) Por el juego...Por este jaleo en que nos hemos metido» (F. Fernán-Gómez, 1985, p. 135).

²³ El texto de *Los domingos, bacanal*, no es ajeno a los grandes cambios sociales que se están viviendo en la España del momento, pero da un paso excesivamente largo y, por esto, produce el rechazo citado. Fernán-Gómez pone en boca de sus personajes esta importante transformación social: «Jesusa: [...] Lo que quiero decir es que, sea como sea, de eso ya hace mucho tiempo. Demasiado para esta época en que estamos, en que las cosas y los sentimientos pasan – bueno, cambian – a velocidades supersónicas, ¿se dice así?» (F. Fernán-Gómez, 1985, p. 141)

²⁴ «Jesusa: [...] Pero si tú, con tus bromas de cementerio, remueves los recuerdos [...] pones a Carlos y a Jesusa, a Jesusa y a Carlos en una situación muy jodida. Y eso no está ni medio bien en una etapa de distensión y reconciliación como la que, según dicen los que leen los periódicos, estamos atravesando. (Vuelve a Jorge). No existe el pasado, métetelo en el tarugo de una puñetera vez. [...] La vida no es como la moviola esa de la tele, en la que los goles vuelven atrás. La vida es una leche, que cuando se derrama ya no hay quien la recoja» (F. Fernán-Gómez, 1985, p. 144).

²⁵ J. L. García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis, 2003, p. 225.

- a. El adulterio: este tema ha constituido uno de los temas esenciales en la novela decimonónica y ha sido tratado en importantes obras de la literatura universal. No es, por tanto, un tema no soportable por el público pero, además, en *Los domingos, bacanal*, nos encontramos ante un adulterio no consumado, nuevamente una fantasía masculina, reducida a la palabra y carente de acción, que no encuentra correspondencia en el personaje femenino. Los valores de esta burguesía llegan a reflejarse de manera tan tradicional, que la sexualidad fuera del matrimonio se entiende como fortalecedor del mismo; y, por consiguiente todo queda justificado ante un bien superior²⁶.

Por lo tanto, el tema se camufla en una justificación moral y no se aborda desde una perspectiva profunda (sino desde un enfoque humorístico), en la que no se tratan subtemas como el deseo contenido, la moral establecida o los límites del compromiso, como se abordaría dentro de una literatura trascendente. Queda, por tanto, todo dibujado con una perspectiva de «fácil digestión».

- b. El divorcio: la primera ley del divorcio después de la etapa franquista se aprobó el 22 de junio de 1981²⁷. En la obra se menciona la posibilidad de acogerse a este derecho (con una andadura muy breve en nuestro país), de una manera natural y cómica (que señala el desconcierto del varón ante esta nueva realidad), pero que no agrede en modo alguno a su público²⁸.
- c. El propio sentido de clase social: dentro del texto no puede faltar una clara crítica a la propia condición social de las parejas, a la propia burguesía que, en los años 80 es un grupo social caduco, en proceso de reinterpretación dentro de los nuevos cambios sociales que se están produciendo. Este grupo social se encuentra sumido en una pérdida de valores y asustado ante un futuro inestable, por eso, se reivindica con honra para no desaparecer entre la masa social. Fernán-Gómez no deja pasar la oportunidad para hacer una

²⁶ Jorge: [...] Lo que digo es que lo malo es la intención. Que le pongamos mala intención a las cosas, y acabemos enfadándonos unos con otros. Porque aquí venimos a ensanchar nuestros márgenes de felicidad. [...] Sí, sé que pareceré un cursi, pero no me importa. Tú sabes, Concha, que yo respeto el matrimonio, respeto la familia. [...] Y te digo de verdad que si creyera que esto no servía para conservar mi matrimonio, mi relación con Jesusa... (Se acerca a Concha y le estrecha una mano.) no lo haría. (F. Fernán-Gómez, 1985, p. 157).

²⁷ Aunque la obra se estrenó en el verano de 1980, como el propio Fernán-Gómez ha explicado, se realizaron modificaciones posteriores en la edición de 1985.

²⁸ «Jorge: Tú eres mi mujer y yo te miro ponerte los pantis porque me gusta. Y si me gustan más las medias con liguero, pues aunque te estés poniendo pantis, yo me imagino que son medias. Yo no puedo remediar que me guste verte poner las medias, y tú no puedes remediar ser mi mujer.

Concha: Sí, ahora ya sí puedo remediarlo.

Jorge: Pero te falta motivo. Esto no es un motivo. He leído la lista» (F. Fernán-Gómez, 1985, pp. 147-148).

Los domingos, bacanal, de Fernando Fernán-Gómez: una aproximación desde la recepción
alusión directa a esta realidad²⁹.

En el segundo grupo se encuentran los temas abordados desde el humor hiriente y la crueldad de la obra. Estos temas superan con creces lo que este público burgués está dispuesto a permitir y es lo que provocó principalmente, las reacciones desairadas ante la obra. A continuación, se señalan algunos de estos motivos que, sin duda, crisparían el ánimo de los receptores:

- a. Reiterado empleo de la fantasía sexual: toda la obra gira en torno a la sexualidad, pero esta es, en cierta manera, patológica. La fantasía sexual no se apoya en lo natural, en lo lúdico; sino que es una recreación enfermiza³⁰. Los personajes se encuentran atrapados por una inmensa represión sexual que crea un clima claustrofóbico. Esta realidad dramática, en gran medida, aparta a la obra de la dinámica del humor convencional y hiela la risa de los espectadores. Los problemas psicológicos y de identidad de los personajes hacen que el público se vea enfrentado a lo trascendente y el autor sitúe a su público ante la ruptura de los valores establecidos. Así queda perfectamente reflejado en la descripción valorativa que Jesusa, una de las protagonistas, hace de la situación³¹.
- b. Voyerismo: la contemplación fingida es otro de los temas básicos de la obra. Esta mirada es también falta –como casi todo en este texto– porque las escenas sexuales no se producen en realidad. Se imagina que se ve lo que no existe y, por tanto, el placer mismo deriva, una vez más, del engaño, la fantasía y la propia narración (los personajes crean su propia ficción). Este motivo abarca una amplia escena del comienzo del segundo acto, escena en la que los dos personajes masculinos se imaginan a sus propias mujeres en una escena lésbica, que solo se encuentra en sus mentes³².

El voyerismo toma una segunda vertiente cuando plantean la posibilidad –

²⁹ Fotógrafo: Ya lo he notado. Ustedes son unos burgueses.

Jorge: Sí, afortunadamente.

Carlos: Gracias a Dios.

Fotógrafo: Y le tienen miedo a todo. A lo que ha pasado, a lo que va a pasar, a ustedes mismos, a que todo cambie, a que todo siga igual. Pero sobre todo le tienen miedo ¿saben a qué? [...] A la burguesía (F. Fernán-Gómez, 1985, p. 203).

³⁰ Así lo describe uno de los personajes ante el juego homosexual de la escena: «Chica: Tienen ustedes el cerebro lleno de mierda» (F. Fernán-Gómez, 1985, p. 199).

³¹ Jesusa: [...] Ya entiendo lo que hacían. Éste (*Por Jorge.*) ha encontrado – si no lo había hecho él antes – un agujerito en la puerta de la alcoba, se ha puesto a mirar y a imaginar, para contárselo a este otro, todo lo que ellos no se han atrevido nunca a hacer, ni –estoy casi segura– a mirar hacer. (*Muy despectiva.*) Masturbación cerebral, ¿comprendes? Consuelos de la impotencia (F. Fernán-Gómez, 1985, p. 190).

³² Véase F. Fernán-Gómez, 1985, pp. 180-188.

también imaginada y disparatada - de que sus propios hijos los contemplen³³. El tema, por tanto, gira para realizar una valoración sobre la educación que reciben los pequeños y el señalamiento de la responsabilidad de quien los educa, así como sobre el porqué se les ha educado con unos valores equivocados.

- c. Lesbianismo: desde el enfoque de recepción de la obra, en los años 80, el tema de la homosexualidad se vivía de una manera todavía muy oculta en nuestro país, dentro de una sexualidad soterrada; situación que se agravaba si se producía entre mujeres. Dentro de la obra, se cuestiona la sexualidad de una de las protagonistas, ante la ofensa y la indignación manifiesta de su marido³⁴. El segundo tratamiento del lesbianismo se produce en la escena «voyeur» antes descrita, en la que los hombres fantasean con mujeres.
- d. El desnudo pornográfico: en la Transición política, tras la eliminación de la censura política, tuvo lugar lo que se ha conocido popularmente como «el destape», fenómeno que principalmente afectó al cine. Sin embargo, otros fenómenos culturales también se vieron condicionados. Así, en 1976 se publicó el primer número de la célebre revista *Interviú*. Esta realidad sociológica es aprovechada con ingenio por Fernán-Gómez y, en la escena final de la obra, aborda problemáticamente la acción dramática.

Se encuentran en la cocina a la propia hija de uno de los matrimonios haciendo un reportaje fotográfico de desnudo para la revista *Interviú*. La chica relata con toda naturalidad y detalle³⁵ en qué consisten las fotos que se está haciendo y no le otorga la más mínima importancia, porque como ella misma indica el desnudo pornográfico está desmitificado. Esto produce la desesperación de los progenitores, que no pueden tolerar que sea su hija la que se ofrezca a esto, aunque sí que participe en el juego dominical³⁶. Los

³³ Jorge: [...] Por lo visto, los niños lo saben hace tiempo. Se vienen aquí los domingos en bicicleta. Se ponen en aquellas lomas que hay al final de la colonia, y nos miran. Por eso les pidieron este año a los reyes telescopios y máquinas de retratar con teleobjetivos (F. Fernán-Gómez, 1985, p. 169).

³⁴ Concha: Si es frígida o no, tú lo sabrás. Yo en eso no me meto. Pero que es un poco bollera, lo certifico. Carlos: ¡Eso sí que no! ¡Te estás pasando, Concha! [...] ¡No sé para qué la traemos! ¡No sé para qué la traemos!

Jorge: Calma, hombre, calma.

Concha: A mí se me ha agarrado como una lapa, no te digo más (F. Fernán-Gómez, 1985, p. 178)

³⁵ «Chica: ¡Ay, qué coñazo sois! [...] Son unas fotos de una doncella que entra en una cocina. Se quita los zapatos. Luego, la cofia y el delantalito. Luego se desabrocha los botones. Y todo esto se va fotografiando. Luego se remanga las faldas. Otra foto. Luego se quita el vestido del todo. Se queda con el tanga. Después se quita el tanga y se queda en porretas. Y al final coge la cacerola en la que está preparando el gazpacho y se lo echa todo por encima» (F. Fernán-Gómez, 1985, p. 196).

³⁶ Jesusa: (*Se abraza, desesperada, a Concha. El vaso y el plato caen al suelo.*) ¡Mi hija se ha retratado desnuda, Concha!

hijos ocupan un lugar especial y la moral familiar debe preservarse, aunque la degradación del conjunto sea intolerable. Sin duda, el público del teatro se escandalizó de manera ostentosa ante esta escena que no supera el límite del juego.

- e. Impotencia masculina: sin duda, nos encontramos ante un motivo absolutamente «tabú» dentro de la sociedad española del momento, sociedad donde el rol sexual del hombre se definía por su vigor sexual y su dominio físico y psicológico en el ámbito de la pareja. Por tanto, las palabras de Carlos³⁷, en las que reconoce abiertamente su incapacidad para mantener relaciones sexuales y en las que analiza las causas del problema (siendo la principal la falta de imaginación de la esposa dentro del matrimonio), son absolutamente inasumibles en un patio de butacas del año 80.

CONCLUSIONES

En este breve trabajo se ha realizado una incursión analítica a *Los domingos, bacanal* con un enfoque teórico acotado: la recepción de la obra. Se puede comprender que el fracaso que sufrió la obra no fue debido a la escasa calidad estética o a la falta de rigor intelectual de la misma, sino a problemas de comunicación entre el autor y su público. Dichos problemas se fundamentan en tres pilares básicos de la obra: el problema de adscripción genérica, la extremada depuración constructiva de la misma y, fundamentalmente, el problema ideológico. Como el propio autor reconoció, la obra no es que no fuera entendida³⁸, sino que no fue aceptada por claros condicionamientos

Jorge: Jesusa, no es para tanto.

Jesusa: ¡Por vuestros malos ejemplos!

Chica: Pero, mamá, si ahora todas las chicas se retratan así. Está desmitificado.

[...]

Carlos: No me parece un disparate que nosotros, los mayores... (*Ha dicho con cierto sarcasmo «los mayores».*) tengamos los domingos estas reuniones, y sí me lo parece que te sumes a ellas y que representes el papel de doncella que luego representa el papel de hija... ¡En fin, que juegues al juego de los mayores! ¡Pero que te retrates desnuda...! (F. Fernán-Gómez, 1985, pp. 197-198).

³⁷ Carlos: [...] Si, soy impotente. Pero, ¿por culpa de quién? ¿Por culpa de quién me tengo que refugiar en la imaginación? ¿Por culpa de aquel trauma de la infancia, cuando teniendo tan corta edad vi a la asistenta con el plátano? ¿Por culpa de mi padre, que dijo en su agonía: «Mi última voluntad es que el niño se eduque en los frailes»? ¿Por culpa de tía Ernestina, que me acercaba su cara llena de polvos de color violeta y su boca con dientes de oro y tocándome la pilila a cada momento me decía: «Niño, esto no lo toques nunca»? ¿Por culpa de los maestros, de la Guardia Civil, del Gobierno, del Pardo, de la Zarzuela, del Vaticano, del Exágono...? [...] ¡No! ¡Por tu culpa! ¡Por tu falta de fantasía, de generosidad para con tu pareja! Dices que me refugio en la imaginación, ¿y en qué coño – y nunca mejor dicho – quieres que me refugie? Hay que tener imaginación para ser artista, para ser gobernante, para ser filósofo o para ser vendedor de neveras, ¡pero también hay que tenerla para ser mujer casada! (F. Fernán-Gómez, 1985, pp. 191-192)

³⁸ «La obra, aunque desagradable y no muy atractiva para el público, no era tan incomprensible como yo creía» (F. Fernán-Gómez, 1998, p. 503).

morales.

Si nos planteamos una actualización de la obra en la segunda década del siglo XXI tampoco podría llevarse a las tablas con éxito. Se trata de una obra adelantada a los años 80 y, desajustada al siglo XXI. En este tiempo, la provocación buscada por el autor tendría que llevarse a cabo por cauces muy diferentes, ya no sujetos en la transgresión de la norma sexual, puesto que nos encontramos ante otro esquema social. Del mismo modo, el avance imparable de las nuevas tecnologías impediría a los espectadores entrar en este «juego-fantasioso», basado en la palabra (y solo en esta).

BIBLIOGRAFÍA

- BARRERA BENÍTEZ, M., *La literatura dramática de Fernando Fernán-Gómez*, Madrid, Fundamentos, 2008.
- FERNÁN-GÓMEZ, F., *La coartada. Los domingos, bacanal*, Eduardo Haro Tecglen (intr.), Madrid, Espasa-Calpe, 1985.
- _____, *El tiempo amarillo. Memorias ampliadas (1921-1997)*, Madrid, Debate, 1998.
- GARCÍA BARRIENTOS, J.L., *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis, 2003.
- GARCÍA BERRIO, A. y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, T., *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*, Madrid, Cátedra, 2004.
- GARCÍA BERRIO, A. y HUERTA CALVO, J., *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 1992.
- GARRIDO, M. Á., *Nueva introducción a la Teoría de la Literatura*, Madrid, Síntesis, 2000.
- HARO TECGLEN, E., «Introducción», en F. Fernán-Gómez, *La coartada. Los domingos, bacanal*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985, pp. 9-31.
- HOLUB, R., «La Teoría de la Recepción: la Escuela de Constanza», en *Historia de la crítica literaria del siglo XX. Del formalismo al postestructuralismo*, Raman Selden (ed.), Madrid, Akal, 2010, pp. 355-387.
- JAUSS, H. R., «La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria», en *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1992, pp. 137-193.
- ORDÓÑEZ, M., «Fernando Fernán-Gómez y el teatro: un largo desencuentro», *El país*, (21 de enero de 2017). Disponible en: https://elpais.com/cultura/2007/11/21/actualidad/1195599610_850215.html (consultado el 26 de octubre de 2017).
- PÉREZ-RASILLA, E., «La recepción del teatro desde los años 40», en *Historia del teatro español, II. Del siglo XVIII a la época actual*, Javier Huerta Calvo (dir.), Madrid, Gredos, pp. 2905-2934.
- ROS BERENGUER, C., *Fernando Fernán Gómez, autor*, Juan Antonio Ríos Carrátala (dir.), Universidad de Alicante, 2000.

Los domingos, bacanal, de Fernando Fernán-Gómez: una aproximación desde la recepción

TRANCÓN PÉREZ, S., *Texto y representación: aproximación a una teoría crítica del teatro*, Francisco Gutiérrez Carbajo, (dir.), UNED, 2004.

UMBRAL, F., «Fernán-Gómez o la realidad», *El Mundo*, (22 de noviembre de 2007).

Disponible en:

<http://www.fundacionfranciscoumbreal.es/articulo.php?id=827> (Consultado 28-10-2017).