Università
Ca'Foscari
Venezia

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN LINGUE E

LETTERATURE EUROPEE, AMERICANE E POSTCOLONIALI

Tesi di Laurea

Gonzalo Suárez: el ingenio, el mito

Relatore
Ch. Prof. Enric Bou Maqueda

Correlatore
Ch. Prof. Alessandro Scarsella

Laureanda
Maria Carmela Sicuro
Matricola 842574

Anno Accademico
2013 / 2014

Solo a los idiotas
les basta la realidad

Gonzalo Suárez parafraseando a Albert Camus

ÍNDICE

I. PRÓLOGO

II. PRIMERA ETAPA

1. Descubriendo la identidad del autor: ¿Quién es Gonzalo Suárez? 12

2. Gonzalo Suárez VS Martín Girard 16

3. La Escuela de Barcelona, de los primeros pasos literarios al éxito 18

4. *La zancada del cangrejo*: el combate suariano entre ficción y realidad. La postura del autor, los postulados y los rasgos de la poética 25

4.1 Las fuentes más influyentes: Cervantes, Carroll, Pirandello 31

4.2 La metaficción: la dialéctica cervantina protagoniza la novelística. Los personajes suarianos alienados en un universo mediático 34

4.3 El combate lúdico 37

5. Los primeros contactos con el cine 39

5.1 El ambiente barcelonés: Joaquín Jordá y Vicente Aranda. *Fata Morgana*: manifiesto de la Escuela de Barcelona 42

5.2 La primera película moderna en España: *Ditirambo* 47

5.3 *El extraño caso del Doctor Fausto*: un filme para una sensibilidad infantil 50

5.4 El primer ciclo de *acción-ficción*. *La Regenta*, la única película que obedece a los criterios naturalistas 52

6. *La Ley Miró*: vuelta a la literatura. *Epílogo* y el comienzo de una nueva etapa 55

7. El doble: Rocabruno y Ditirambo. *Epílogo* al "Mito" 60

III. SEGUNDA ETAPA

1. El universo mítico de Gonzalo Suárez: antecedentes y evolución 64

1.1 Consideraciones generales sobre el mito 64

1.2 Teorías acerca del mito 66

2. La mirada de G. Suárez 73

3. El mito de Frankestein en *Remando al viento*. La imaginación que genera monstruos

3.1 *Remando al viento* a través de los monstruos de la imaginación 87

4. Un descenso en los infiernos: G. Suárez ante el mito de don Juan 90

4.1 Gonzalo Suárez ante don Juan: innovación y pervivencia del mito 95

4.2 Símbolo y mito en *Don Juan en los infiernos* 100

5. Navegando entre mitos: *Mi nombre es sombra*

5.1 El tema del doble 103

5.2 El doble en el cine: el espejo y la mirada 108

5.3 El mito de Jekill y Hyde en *Mi nombre es sombra*: los temas más destacables 111

5.4 El espejo y el lienzo o la búsqueda del otro 117

IV. CONCLUSIONES 121

V. BIBLIOGRAFÍA 127

VI. ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

2: *Fata Morgana* (1965)

3, 4, 10: *Ditirambo* (1967)

5: *El extraño caso del doctor Fausto* (1969)

6: *La Regenta* (1974)

7, 8: *Remando al viento* (1987)

9: *Don Juan en los infiernos* (1991)

11: *Mi nombre es sombra* (1996)

PRÓLOGO

El presente trabajo procura analizar la relación del polifacético Gonzalo Suárez con el tema del mito, teniendo en cuenta que eso es algo innato a la experiencia humana, presente desde el origen de la cultura e independiente de la literatura. Así vemos cómo el mito surge y se desarrolla a lo largo del tiempo, dialogando y fusionándose con diferentes movimientos culturales y manifestaciones artísticas. Por todo ello se estima oportuno introducir el ensayo con una cita que nos esclarece cómo la caverna de Platón puede ser nuestro cine, el cual además de utilizar diferentes recursos míticos, es un mito en sí mismo, pues en él se representa la vida al igual que los antiguos griegos explicaban su existencia a través de distintos referentes o mitos.

> Al parecer estaba encerrado en el lugar conocido como caverna de Platón. Era una caverna larga y tenebrosa. Estaba sentado en medio de multitud de hombres, mujeres y niños. Todos teníamos los pies y las manos encadenados y nuestras cabezas estaban sujetas con tanta fuerza por abrazaderas de manera que resultaba imposible mirar alrededor. Pero lo que me sorprendía era que casi todos mis compañeros bebían, reían y cantaban sin mostrarse en absoluto turbados por las cadenas y, dada su apariencia, cualquiera habría dicho que aquella era situación natural en la vida y que no deseaban nada diferente. Incluso tenía la impresión de que se mostraban algo hostiles con quienes intentaban liberar sus pies, manos o

> cabezas, o trataban de ayudar a otros a hacerlo; tenía la impresión de que les insultaban y se alejaban de ellos como si tuvieran alguna enfermedad infecciosa y de que, cuando ocurría cualquier percance en la caverna, era a ellos a quienes primero acusaban. Instalados de la manera que he aplicado, nos hablábamos de espalda a la entrada y sólo podíamos contemplar el lejano fondo del recinto, donde colgaba una inmensa tela o cortina.
>
> Detrás de nosotros había reyes, ministros, sacerdotes, doctores, apóstoles, profetas, teólogos, políticos, granujas, charlantes, ilusionistas y el elenco entero de mercaderes de esperanzas y temores. Cada cual tenía una provisión de pequeñas imágenes de colores y trasparentes, de tipo adecuado a su condición; y aquellas imágenes estaban tan bien construidas, tan bien pintadas, eran tan numerosas y variadas, que incluían todo lo que se necesita para representar cada escena en la vida, cómica, trágica o burlesca. Aquellos charlantes, comprendí entonces, colocados como estaban entre nosotros y la entrada de la caverna, tenían una gran lámpara colgada a sus espaldas. Exponían sus imágenes a la luz de dicha lámpara y las sombras, que pasaban por encima de nuestras cabezas y aumentaban de tamaño en el trayecto, se reflejaban sobre la gran pantalla del fondo de la caverna, formando escenas completas tan naturales, tan consistentes que creíamos que eran reales. A veces, hacían que nos partiéramos de risas; en otras ocasiones, nos hacían llorar a lágrima viva, hecho que te parecerá menos extraño si te digo que detrás de la pantalla otros granujas subordinados, pagados por los primeros, acompañaban a las sombras con voces, entonaciones y palabras apropiadas a sus papeles.[1]

Aunque parezca escrita por un autor contemporáneo, ensimismado en el intento de describir con metáforas la magia del cine, el literato y filósofo en cuestión, que toma como base de su discurso el mito de la caverna de Platón, es Denis Diderot, uno de los intelectuales más famosos del período de la Ilustración que escribió lo que acabamos de señalar en el lejano 1763. El suyo fue un sueño estremecedor por aquella época, pero a través de eso es fácil denotar los aspectos más negativos (el uso comercial y manipulador entre otros) que

1 CRUZ RUIZ Juan, SUÁREZ Gonzalo, *Gonzalo Suárez: Cuarenta años de cine y literatura*, 53 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2008, pág. 72

desde siempre caracterizan a la gran pantalla.

A partir de aquí me parece justo introducir al autor y director Gonzalo Suárez, un genio rebelde que durante su larga carrera a costa de un gran trabajo y algunos fracasos, desafiando las ideologías intelectuales de la época, se ha situado en el cine español como un director, sin duda, alternativo. Sus películas innovadoras, son difíciles de relacionar con otras, imposibles de encasillar en un solo género, repletas de conceptos y laberínticas a veces, pero ciertamente únicas, como toda la carrera del autor.

Es el mismo Suárez que en más de un artículo o entrevista cita a Diderot y habla de él como el descubridor del cine ("Si los hermanos Lumière inventaron el cine, Diderot lo descubrió"),[2] pero reflexionando sobre este antiguo testimonio, que parece hacer referencia al cinematógrafo que todo el mundo conoce en la actualidad, es inevitable destacar que ya en la profecía dideroniana nadie se mostraba turbado por las cadenas que los aprisionaban e incluso "se mostraban algo hostiles con quienes intentaban liberar sus pies, manos o cabezas"[3]. Ese deber o algo parecido le ha tocado a nuestro director, quien ha buscado (y al final encontrado) la manera de liberar a su público de las cadenas que lo enganchaban a aquel "maravilloso engaño" (como él mismo lo define) que es el cine.

> […] Con el pretexto de entretenernos, ha seguido y sigue sirviendo a los más poderosos granujas para adueñarse de nuestra voluntad y pensamiento, dictándonos hábitos y formas de comportamiento sin reparar en estimular nuestros más bajos instintos, con tal de sacar de nuestra inocencia o estulticia el máximo provecho. Por ello, los que de verdad queremos hacer del cine una herramienta de aprendizaje y conocimiento, de expresión y creación, debemos estar alerta y no dejarnos seducir por hollywoodienses cantos de sirena ni despliegues de fatuidad, no es bueno compartir la actual obsesión por los rendimientos de taquilla ni los índices de audiencia.[4]

2 BECERRA Carmen, *Lecturas: imágenes: El cine de Gonzalo Suárez,* Pontevedra, Mirabel Editorial, 2004, pág. 24.
3 Ibídem, pág. 24
4 CRUZ RUIZ Juan, SUÁREZ Gonzalo, *Gonzalo Suárez: Cuarenta años de cine y literatura*, 53 Semana

También en este aspecto el asturiano se aleja de los demás, coge como amonestación el pensamiento de Diderot y lo sigue durante toda su larga carrera literaria y cinematográfica. El filósofo francés declaraba: "He aprendido que mi autoestima no depende de recompensas públicas y ha dejado de interesarme cuánto y cuán poco me aprecian quienes me rodean mientras haya una sola persona cuyo juicio yo respete y que sepa lo que valgo"[5]. Y Suárez secunda esa actitud, esa forma de entender el trabajo literario. Él sigue buscando en el arte una razón para discernir entre la apariencia y la realidad, la ficción y la verdad, la ilusión y la autenticidad; en suma, Suárez proporciona a sus lectores y espectadores un medio para vislumbrar la vida.

A lo largo del presente estudio, recurriendo los momentos más destacables de la vida, la obra literaria y el *debut* como actor y director de Suárez, (aspectos desarrollados en la llamada *Primera Etapa*) nos ocuparemos también del análisis de los géneros cinematográficos en las creaciones del autor, mostrando cómo la mayor parte de sus cintas presentan tópicos que es difícil adscribir a un solo género y que, en ocasiones, subvierten los rasgos constitutivos de un estilo para adaptarlos a su particular universo cinematográfico. Asimismo, nuestra atención se centrará, en la siguiente parte, denominada *Segunda Etapa*, en el análisis de las películas del período de madurez del asturiano que, a partir de *Remando al viento*, se distinguien en el plano argumental y formal por introducir elementos próximos a la concepción mítica. Examinaremos los mitos recreados por el cineasta en cintas como *Don Juan en los infiernos* (basaba en el mito de don Juan), *Mi nombre es sombra* (que parte del motivo del doble en *El extraño caso del doctor Jekill y señor Hyde*) y, la ya citada, *Remando al viento* (basada en la novela *Frankestein o el moderno Prometeo*).

Parafraseando a Julio Cortázar que escribió sobre nuestro autor en *Les nouvelles littéraires* en 1973, la producción artística de Gonzalo Suárez es un paseo por los senderos más

---

Internacional de Cine de Valladolid, 2008, pág. 72

5 BECERRA Carmen, *Lecturas: imágenes: El cine de Gonzalo Suárez,* Pontevedra, Mirabel Editorial, 2004, pág 24.

variados de la vida intelectual española. Quizás resida ahí la sugestión de su obra.

> De cuando en cuando hay mariposas que se niegan a dejarse clavar en el cartón de las biografías y los catálogos; de cuando en cuando también hay lectores o espectadores que siguen prefiriendo las mariposas vivas a las que duermen su triste sueño en las cajas de cristal.[6]

A ese público está dedicado este trabajo, *à la recherche* de los rasgos más peculiares de la vida de un hombre sobresaliente, de esos que, desafortunadamente, no abundan demasiado en el escenario intelectual universal.

6 CRUZ RUIZ Juan, SUÁREZ Gonzalo, *Gonzalo Suárez: Cuarenta años de cine y literatura*, 53 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2008, pág. 13

PRIMERA ETAPA

1. Descubriendo la identidad del autor: ¿Quién es Gonzalo Suárez?

Gonzalo Suárez Morilla nace en el seno de una familia burguesa antes de la notoria revolución asturiana[7]. Su padre, Gonzalo Suárez Gómez, antes funcionario de Correos y después catedrático de instituto, desarrolló desde siempre un papel influyente en la vida del joven Gonzalo.

> La pasión literaria provenía del niño y se la debo a mi padre, catedrático de francés, traductor y biógrafo de Villón y autor de la novela de aventuras en África Austral, titulada *Van-Go-Ko*.[8]

Su madre, María Morilla Pérez, pertenecía a una familia poderosa de la burguesía asturiana. Pero, a pesar de la situación socio-económica, la familia se traslada a Madrid: un Oviedo conflictivo nunca puede ser un buen lugar donde criar a unos niños pequeños. Estamos en junio de 1936, unos meses después las portadas de todos los periódicos anuncian a España y al mundo la rebelión del ejército en Marruecos: la Guerra Civil ha estallado. El padre de Suárez tiene que trasladarse a Valencia por trabajo, la familia empieza una nueva vida en un pueblo cerca de la ciudad levantina. La idea es la de estar lejos de la ciudad para reducir las posibilidades de bombardeos, pero en la memoria de nuestro autor los conflictos de la Guerra y los recuerdos de aquellos meses están todavía vivos:

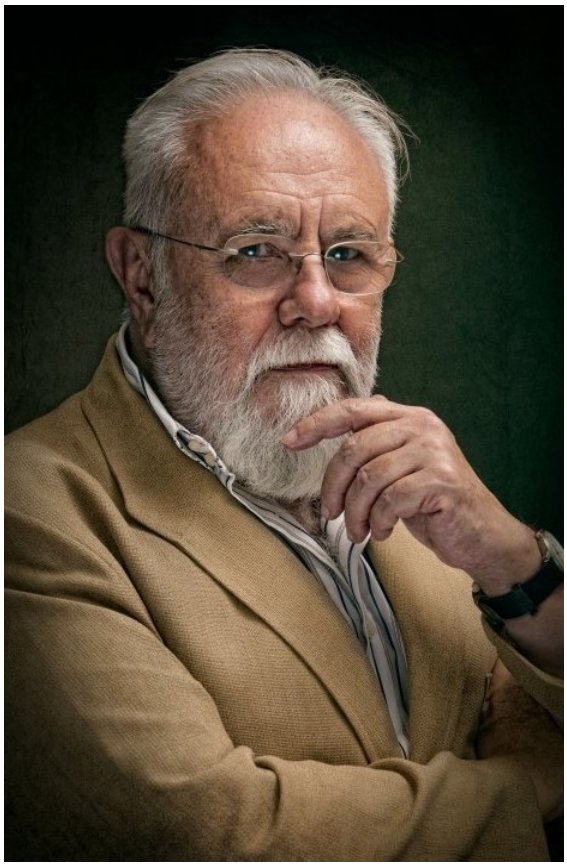
> Recuerdo que, en Valencia (sic), nos sacaban de la escuela cuando bombardeaban la ciudad, y, para preservarnos de la metralla, nos hacían salir pegados a la pared, momento que aprovechaban todos los niños para hacer pis. Y esa imagen la tengo grabada, los niños pegados al muro haciendo pis mientras al fondo se veían estallar

7 En octubre de 1934 estalló en el noroeste de España la llamada Revolución de Asturias: una sublevación obrera que pertenecía a un movimiento armado más amplio organizado por los socialistas de toda Europa. Durante el segundo bienio de la Segunda República (1933-1935), en el Principado de Asturias, Alianza Obrera (el pacto que se estipuló entre distintas fuerzas obreras españolas en oposición al gobierno de centro-derecha nacido en 1933) se aunó con los sindicados autónomos de ideología anárquica (Confederación Nacional del Trabajo – CNT) y se constituyó la Comuna Asturiana. Con este epíteto se alude a las analogías con la Comuna de París (1871) por lo que concierne la idea de organización política que ambas compartían.

8 CRUZ RUIZ Juan, SUÁREZ Gonzalo, *Gonzalo Suárez: Cuarenta años de cine y literatura*, 53 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2008, pág. 26

las bombas.[9]

Acaba la Guerra. La familia Suárez regresa a Madrid. Pero bajo la dictadura franquista las ideas republicanas de don Gonzalo no están muy bien vistas. Con la acusación de haber cooperado con los mineros durante la revolución asturiana de 1934, el catedrático de francés es arrestado. El suegro, franquista, lo salva de la pena de muerte, pero el joven intelectual perderá su cátedra. Sin el sueldo del padre y en pleno franquismo, los Suárez vivirán un momento económico muy delicado. Será el padre quien se encargará de la educación del niño y, gracias a él, Gonzalo descubrirá lo apasionante que es la literatura, además de aprender la lengua francesa y todas las otras disciplinas que comúnmente un niño aprende en la escuela primaria. El niño lee *Moby Dick*, *La pagoda de cristal*, *El dios leopardo* y otras novelas. A partir de los diez años volverá a la escuela, un Liceo Francés, precisamente, pero será la biblioteca del padre su verdadera fuente de conocimiento, las raíces donde se engancharán fuerte sus ideas de ficción, de fantasía y de cine.



1. El autor y director Gonzalo Suárez

9 HERNANDEZ RUIZ Javier, *Gonzalo Suárez: un combate ganado a la ficción,* Alcalá de Henares, Ediciones del Festival de cine de Alcalá de Henares, 1991, pág. 36

> Mis primeros contactos con la ficción tuvieron lugar con las narraciones de mi padre y los libros de su biblioteca, que yo revolvía antes de los diez años. Leía desde las obras completas de Freud hasta Maupassant, Voltaire y también Cervantes, aunque entonces no me gustaba. También había películas que me impresionaban y algunas incluso me daban fiebre, como *Sabú y los elefantes*. Entonces reunía a mis hermanos pequeños y les contaba la película a mi manera y ponía música para ambientar la historia. Pero como iba poco al cine, inventaba argumentos utilizando los mismos actores, casi siempre Gary Cooper y Victor Mc Laglen.[10]

Son la soledad y el ensimismamiento las palabras que más caracterizan a la niñez de Suárez. Ese niño, a la manera millasiana, se refugiaba en su mundo para escapar de una realidad que no le gustaba. La imaginación era lo único que le quedaba aún más cuando sus padres se separaron y los hermanos, durante un tiempo, vivieron alejados: Gonzalo y Silvia con el padre, Carlos con la madre.

> Durante el bachillerato escribía cuentos, dibujaba mucho, sobre todo caricaturas […]. Leía mucho y me gustaba cada vez más el cine. Para mí tenía más importancia la ficción que la realidad. Durante las clases era un alumno muy malo y distraído. Siempre estaba inventando historias. Una vez el profesor me sorprendió mientras luchaba contra unos ciervos; había agarrado a uno de ellos por las astas e intentaba dominarle. Pero el profesor creyó que me agarraba a las perchas que estaban al final de la clase y me llamó tonto […].[11]

Durante el bachillerato su afición por el cine y la literatura se desarrollaron más y en 1951 se matricula en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid. Aquí descubrirá otra pasión: el teatro.

> Al empezar Filosofía y Letras entré en contacto con el teatro y debuté como actor […] y como el público me acogía muy bien, improvisé abundantes gags […]. Hice de todo, pero para mi gusto, era mal actor, aunque no sé por qué razón gozaba de

10 Ibídem, pág. 36
11 Ibídem, pág. 37

> prestigio. Hacía ya mis primeros papeles e iba a acabar de profesional, pero nunca supe un papel de memoria y lo suplía con extravagancias.[12]

Es en este período donde el asturiano se apasiona y profundiza en la búsqueda de argumentos que posteriormente influirán en su carrera literaria y cinematográfica.

Sigue escribiendo mucho, también piezas teatrales, y sus escritos estarán muy influidos por autores que, como él, se han interesado tanto por la ficción y sus rasgos particulares (Pirandello, Beckett, Kafka), como por lo fantástico y misterioso (Edgar Alan Poe, Hammet y otros).

La personalidad rebelde y esquiva del joven Gonzalo pugna con las ideas más tradicionalistas del grupo teatral con el que trabaja. Deja su aventura como actor teatral y también la universitaria, cumple el servicio militar y cansado de un país que no está a la altura de sus ambiciones, con veintidós años, se traslada a París. Serán años de trabajos duros y fatigosos (cambia continuamente de empleo), pero en la patria del arte y de las vanguardias, Gonzalo conocerá a la mujer que se convertirá en su compañera de toda la vida: Hélène.

Nunca deja de escribir y lee mucho. Sus dos grandes pasiones, la literatura antes y el cine después, lo acompañarán a lo largo de toda su vida. Durante su estancia francesa le fascinará la obra de Jean Renoir, de quien toma como ejemplo muchos aspectos, principalmente la postura especulativa y reflexiva ante la creación artística.

París seguirá siendo una herramienta fértil de ideologías artísticas que enriquecerán tanto su personalidad como su ingenio literario, pero es en Barcelona, ciudad en la que se instala en 1959 con su mujer, donde con el seudónimo de Martín Girard, empezará una nueva vida y será consagrado como gran periodista e inigualable escritor.

12 Ibídem, pág. 38

2. Gonzalo Suárez VS Martín Girard

Llegar a Barcelona fue algo que decidió el azar:

> Vivía en París con mi mujer. Estábamos dudosos de instalarnos en Madrid o en Barcelona, lo eché a cara y cruz y salió Barcelona. Había vivido en Madrid muchos años, por eso en un momento determinado tenía dudas de volver a una ciudad que ya conocía o empezar una nueva vida.[13]

La joven pareja empieza así una nueva vida en la capital catalana, una ciudad que, como el mismo Suárez ha declarado en varias ocasiones, "fue providencial".[14]

Mientras Hélène, la mujer que despertaba en Suárez admiración por su belleza e inteligencia[15], daba clases particulares de francés, Gonzalo comenzaba a trabajar para la editorial Luis de Caralt y luego para la editorial Tamayo.

En estos años nuestro autor escribe una novela de cuatrocientas páginas, *Fata Morgana*, cuyo nombre no estaba nada influido por la película del director Vicente Aranda.

El libro fue presentado al premio Ciudad de Barcelona. Una de las editoriales en la que trabajaba quería publicarlo pero la censura lo impidió. Sin embargo, Gonzalo con el tiempo se lo ha agradecido a la censura por ser la obra:

> Una especie de novelón psicodramático protagonizado por un exiliado español en París y otros personajes abracadabrantes. Estaba influido por Faulkner, es decir, de las malas traducciones de Faulkner, y sobre todo de Dostoevskij[16].

Pero, el *deus ex maquina* que solucionará muchos de los problemas profesionales del escritor será el fútbol. El hombre que mayor papel tuvo en esta situación fue Helenio Herrera, compañero de su madre durante veinte años, técnico de la Selección Argentina y uno de los entrenadores más importantes en el panorama futbolístico de aquellos años.

---

13 CRUZ RUIZ Juan, SUÁREZ Gonzalo, *Gonzalo Suárez: Cuarenta años de cine y literatura*, 53 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2008, pág. 27

14 Ibídem, pág. 27

15 Ibídem, pág. 27

16 HERNANDEZ RUIZ Javier, *Gonzalo Suárez: un combate ganado a la ficción,* Alcalá de Henares: Ediciones del Festival de cine de Alcalá de Henares, 1991, pág. 44

Herrera proporcionó al joven escritor unos *dossiers* de los equipos que tenían que enfrentarse al suyo (el técnico argentino entrenó al Atlético Madrid, FC Barcelona, Inter y al Milan) y la fama para él llegó cuando Herrera ya estaba en Milán. Una entrevista editada por el periódico *Dicen* le permitió llegar al gran público. Aquel artículo lo firmaba Martín Girard, el seudónimo que convertirá a Suárez en "el más original y celebrado de las crónicas deportivas de la Ciudad Condal".[17]

Juan Cruz Ruiz, en el *Médano* de agosto de 2008, se referirá a Martín Girard nombrándolo como – "mi ídolo, mi dios particular", añadiendo:

> Yo coleccionaba *Dicen* para tener a Martín Girard, y me guardé esa revista como si fuera un fetiche en el que estaba coleccionando el fetiche. A partir de ahí este Martín Girard se bifurcó en tres identidades; la propia del excéntrico (dicho sea en clave de elogio) periodista deportivo que fue capaz de sacar de la modorra las crónicas o la figuración del fútbol en España, la del escritor que empezaba a darse a conocer y la del brillante cineasta que comenzaba a ponerle aspas a la visión clásica del cine hecho en España. Habría aún unas cuantas identidades en este Pessoa catalán-francés-asturiano-madrileño-italiano que ya definitivamente iba a ser tan solo Gonzalo Suárez. Y esta era la de ojeador futbolístico, responsable, entre otras cosas, de los éxitos deportivos de un equipo al que yo le tenía ojeriza, el Inter […].
>
> Un día me contó Gonzalo cuando empezó a languidecer Martín Girard […], Martín Girard debía morir, decidió él encontes, le aguardaban otras tareas, la suya era una vocación que nacía de los sueños, y poner los sueños es como poner el viento en Asturias, una tarea de cíclopes; lo lamentaríamos mucho, pero él ya estaba tirando el hilo de otras cometas y de ese suceso tan nocturno y pesado, el entierro virtual de Martín Girard, mi ídolo, surgió para el siglo (para los siglos), el escritor y cineasta Gonzalo Suárez, que ahora además, y esto es importante para mí, para nadie más,

17 Ibídem, pág. 45

es mi amigo.[18]

Así podemos ver el juego de identidades de Gonzalo Suárez que se corresponde con sus etapas de producción, su visión del mundo y su peripecia vital.

3. La Escuela de Barcelona, de los primeros pasos literarios al éxito

En España, dos acontecimientos destacables dentro del panorama artístico-literario de finales de los años cincuenta, primeros años sesenta, serán los síntomas que declararán a partir de ese momento, una nueva estética y una nueva forma de entender el arte: la publicación de las novelas de Luis Martín Santos y Mario Vargas Llosa, respectivamente *Tiempo de silencio* y *La ciudad y los perros*, y la creación de una actitud más europeizante que será muy evidente a partir de las nuevas generaciones. Esta actitud confluirá en la denominada *Escuela de Barcelona* que reunía a todos los jóvenes intelectuales españoles que se identificaban mucho más con las corrientes literarias, artísticas y cinematográficas extranjeras. Bajo este sentido la *Nouvelle vague* ("Nueva ola") que había surgido en Francia una década antes, fundada por André Bazín, desarrolló un papel importante en el cuadro de reacción a una España franquista anticuada y poco desarrollada. Los privilegiados, intelectuales y los que viajan mucho por Europa se dieron cuenta de que en el viejo continente algo estaba cambiando; se había originado en casi todos los países el germen del consumismo de masas y este tipo de variación necesitaba un cambio repentino también bajo el aspecto literario. Se encargaron de esta tarea renovadora los jóvenes intelectuales catalanes y el fulcro de esas nuevas ideas progresistas será Barcelona, desde siempre ciudad

18 CRUZ RUIZ Juan, SUÁREZ Gonzalo, *Gonzalo Suárez: Cuarenta años de cine y literatura*, 53 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2008, pág. 20

mucho más occidentalizada y abierta a la experimentación.

De forma absolutamente individualizada y personal, Gonzalo Suárez comparte esas ideas vanguardistas y rupturistas; sin embargo, es imposible encuadrar su labor literaria dentro de una escuela o de una corriente literaria determinada.

En 1963, la editorial Caralt, edita su primera novela *De cuerpo presente*. Las bases en las que apoyaba la narración eran dos: la anécdota y la acción, a partir de ahí Suárez quería dar vida a una nueva forma de contar historias:

> Un buen día, en 1962, ví en el periódico que las hierbas forrajeras acabarían extinguiéndose y al grito de "¡Ya no comeremos más hierbas forrajeras!" abandoné mis trabajos de periodista y decidí dedicarme por entero a la literatura. Inmediatamente publiqué, contra la voluntad del editor, un libro titulado *De cuerpo presente*, en el que revalorizaba la anécdota como elemento esencialmente literario en el que sucedían todas las cosas que suceden en las novelas y películas de acción, porque los personajes eran los mismos de las películas y las novelas, de los tebeos y de la publicidad, y la acción se desarrollaba en el terreno imaginario-real de la cultura de masas, de los verdaderos mitos modernos.[19]

La suya es una escritura de reacción a todo tipo de realismo y de naturalismo imperante en aquella época.

> *De cuerpo presente* obedece a una reacción antiliteraria, una especie de hastío de lo que la literatura plantea como descripción, embalsamamiento de la realidad para darle apariencia de verosimilitud [...].[20]

Según Javier Cercas, que escribió una tesis doctoral sobre el autor asturiano, la labor literaria de Suárez se puede dividir en dos etapas. Cercas habla de un "primer ciclo" que va desde 1963 a 1966 y un "segundo ciclo" en el que cabrían todas las novelas editadas en los años posteriores. *De cuerpo presente* destaca por su originalidad. La primera novela de

19 HERNANDEZ RUIZ Javier, *Gonzalo Suárez: un combate ganado a la ficción,* Alcalá de Henares: Ediciones del Festival de cine de Alcalá de Henares, 1991, pág. 48

20 Ibídem pág. 48

Gonzalo Suárez, que abriría el denominado "primer ciclo", es una obra única en su género, nadie hasta aquel momento en España había escrito algo parecido a la trama del libro en cuestión.

Dada su singularidad el primero que intenta definir *De cuerpo presente* es Cercas, el cual le denomina *novela pop*.[21] Según Javier Hernández Ruiz su obra:

> "No es ya un espejo que se pasa a lo largo del camino", ni una transcripción dialéctica de la realidad, es un postigo abierto a la ficción por donde se cuelan raudales de la vida palpitante de nuestros días: toda la mitología de la Era Contemporánea triturada hasta conformar una fábula original de elementos reconocibles.[22]

En una mezcla continua de lo real y lo imaginario, donde es difícil definir cuándo termina uno y empieza el otro y viceversa, el "no-escritor" (así lo denomina Javier Cercas, en cuanto que Suárez niega la realidad tal como se presenta) se inscribe en una nueva corriente que resentía de influjos extranjeros: del pop.

> Un día, cuando la era del consumo de masas era ya un hecho industrial irreversible, la mirada de los habitantes del medio siglo hizo "pop" una pompa de jabón delante de los ojos. Desde entonces empezamos a verlo todo de manera distante […]. Aceptar las ruinas del presente, lo que teníamos alrededor, delante de la ciega mirada, con la misma mirada que aceptábamos las ruinas del pasado. Alguien dijo que esa actitud de no enjuiciamiento fue la mayor invención del siglo XX […]. Los artistas, los narradores, los arquitectos, los periodistas, los sociólogos, el hombre de la calle, los medios de comunicación descubren una (y aterradora, dijo Venturi) fuente de energía: lo popular.[23]

La obra suariana parte de un planteamiento: la realidad tiene que ser vituperada y analizada de forma irónica, solo así la literatura se puede enfrentar a una sociedad dominada por los

21 Los rasgos de este nuevo *género* fueron definidos por P. Gimferrer, pero Cercas involucrándolo en el contexto de la sociedad de masas acredita las teorías de U.Eco, S.Sontag y J. Hauser.
22 Ibídem, pág. 50
23 Ibídem, pág. 51

mass media. Una *crítica-irónica* la de Suárez que en su obra no hace referencia a las manifestaciones de arte pop de la época (Warhol, Lichtenstein, Ranscheberg): su idea de pop está mucho más vinculada al aspecto vitalista que su mirada transformaba en algo fértil para una escritura literaria innovadora. El universo pop suariano está formado por lo que él tenía alrededor en ese delicado momento histórico, un mundo, el de los años sesenta, donde los *mass media* imponían un nuevo estilo de vida que un intelectual atento y original como el asturiano declinaba a su manera, bajo un punto de vista extravagante que muy a menudo se fundía con otros ámbitos culturales muy en boga en los sesenta: el cómic y Hollywood.

Lo que más estremece leyendo sus entrevistas es que el mismo autor, hablando de sus novelas siempre ha subrayado el aspecto inconsciente de los rasgos pop utilizados.

> Evidentemente en mis novelas hay una vinculación con el pop, pero yo no era consciente del tema para mi desgracia; yo no había seguido la pauta del pop de forma deliberada. Escribí *De cuerpo presente* al leer la noticia en un periódico que decía: "No comeréis más hierbas forrajeras", esto dinamizó en mí todo lo demás con gran alegría. No pensaba en ninguna referencia cultural del pop. Es una novela que trabaja el inconsciente colectivo y, como tal, yo también era inconsciente.[24] (Entrevista de J. Hernández Ruiz a G. Suárez, 19 de junio de 1991).

A través de un estilo esencial pero preciso Suárez describía "un panorama fantasmagórico" y la actitud del hombre de cara a este nuevo escenario que muchas veces es fotografiado de forma caricaturesca, chiflado en un mundo que no conoce y no siente suyo pero al que tiene que adecuarse.

Los deseos de fama del escritor asturiano fueron frustrados por las escasas copias vendidas, pero al cabo de unos años la editorial Rondas de Barcelona publica otra novela del autor, *Los once y uno*, basada en el fútbol, entorno que Suárez conocía muy bien desde tiempo.

24 HERNANDEZ RUIZ Javier, *Gonzalo Suárez: un combate ganado a la ficción,* Alcalá de Henares: Ediciones del Festival de cine de Alcalá de Henares, 1991, pág. 52

Muchos críticos vieron en esta novela una sátira de las magias involucradas en este mundo. También esta novela es difícil de encasillar en un solo género, pues Suárez vuelve a mezclar varias situaciones y rasgos literarios al fin de dar vida a una obra que quiere proponer al lector una nueva forma de entender la época y lo hace, como siempre, de forma original, tanto que algunos la definen "antiépica".

Unos meses más tarde, en el mismo año, ejemplares de la tercera novela de Suárez salen de imprenta. El libro titulado *Trece veces trece* confirmará a Suárez en el olimpo de los escritores más audaces, insólitos y divertidos de la España de los sesenta.

La literatura del asturiano fue escogida como ejemplo para los *Novísimos*, quienes buscaban una literatura que se alejase de la que estaba en auge en España y que fuese antes de todo original y fresca. Pere Gimferrer, jefe del grupo, manifestó su profunda admiración por el ingenio del asturiano:

> *Trece veces trece* representaba la irrupción en nuestra literatura, por primera vez desde hace mucho tiempo- quizá desde *La colmena*, y con esto no quiero sugerir el más mínimo paralelismo- de un "universo" personal, creado y recreado sin hurtarse a la vida ni someterse a ella, sin abarquillarse bajo el hato de las obsesiones o trucos privados, sin sucumbir tampoco a las asfixiantes cortapisas del seco naturalismo blanqueado del *nouveau roman* que parece patrón invidiable entre nosotros.[25]

Según Gimferrer, gracias a la obra de Suárez la prosa vuelve a su función originaria, es decir, regresa a la vieja crónica, contada de manera esencial, pero el vínculo mágico le desplaza a otra dimensión, los hechos nunca se reiteran y la trama se vuelve apasionada, subjetiva e interesante a través de un estilo que recuerda el de Merleau-Ponty, Heminguay o Baroja. El sentido irónico nunca desaparece en su obra y el humor a menudo es una escusa que deja paso a la reflexión. El exponente de los *Novísimos* sigue opinando de él: "La risa de

25 Ibídem, pág. 56

Suárez se quiebra de pronto, y por el escotillón asoma el gran oso rosado de la ternura".[26]

La ficción y el juego vuelven a imperar en la tercera novela de Suárez *El roedor de Fortimbrás* acogido por el público y la crítica de forma inaudita e inesperada. Cortázar dijo de la obra:

> Yo leí un libro que me viene ahora a la memoria y que me pareció verdaderamente formidable. *El roedor de Fontimbrás*, de Gonzalo Suárez me parece que es un libro escrito con un sentido del humor que falta en nuestras letras, y cuando digo en nuestras letras me estoy refiriendo a las españolas y a las latinoamericanas. Falta, creo que falta el humor. El humor sigue siendo todavía un coto de caza anglosajón.[27]

Max Aub y Vicente Aleixandre confirmarán los elogios de Cortázar. Es el momento de la fama para el asturiano que llega a la cumbre del éxito, después de tantas críticas demoledoras. Las obras literarias suarianas empiezan a ser traducidas a otros idiomas y la primera, *De cuerpo presente* es incluso llevada al cine en 1965 por los directores Querejeta y Antón Eceiza.

En esos mismos años la literatura sudamericana, precisamente la narrativa de Gabriel García Márquez, Vargas Llosa, Jorge Luis Borges y Cortázar llegan al apogeo en España. Con ellos nuestro autor compartirá el anhelo de indagar el misterio de la ficción y todas sus declinaciones. Julio Cortázar dirá de Suárez:

> Uno de los *outsiders* de las arenas intelectuales y artísticas que, por desgracia, no abundan demasiado en estos tiempos. Para alguien que padecía los juegos sigilosos de una libre inteligencia irónica y la marginalidad deliberada allí donde la gran mayoría trabaja a *full time*, la obra resbaladiza y casi inasible de Gonzalo Suárez dibuja en el panorama español contemporáneo algo análogo a lo que pudo dibujar en su día, y en Francia, la obra de Boris Vian [...]. Esta actitud de tránsfuga y casi

26 Ibídem, pág. 56
27 Ibídem, pág. 57

> fantasma inquieta e incluso enoja a los críticos amantes del orden, los géneros, las etiquetas [...].[28]

Fruto de esta incesante labor de investigación será *Rocabruno bate a Ditirambo*, una novela corta pero llena de todos los elementos literarios (y luego cinematográficos) que persistirán a lo largo de su carrera. Así que, la ficción es desnudada de todos sus arquetipos y se presenta al lector en toda su artificiosidad, en un juego historiado y detallista donde es difícil entender dónde acaba lo real y empieza el artificio y viceversa.

> Hasta -e inclusive- *Trece veces trece* el arte de Suárez poseía una rara diafanidad e inocencia, una pureza que en otra parte he llamado mozartiana. *El roedor de Fortimbrás* y *Rocabruno bate a Ditirambo* son ya los libros angustiosos y angustiados. Galería de dobles, galería de espejos, carnaval de máscaras sin rostro, acaso no sea esto el mundo, pero sí la literatura. Una narrativa de vanguardia debe, creo, dudar ante todo del tejido de convenciones que usualmente ostenta el oficio de narrador. Este rechazo de las convenciones -Suárez es el arquetipo de escritor antirretórico- ¿conducirá acaso, por definición, a la destrucción de la ficción literaria, que rasga con escalpelo crítico sus propios fundamentos y pasar del plano de la creación al de la reflexión?[29].

Las reflexiones suarianas, en efecto, dejan espacio a un estudio más desarrollado y atento que haga vislumbrar todos los factores destacables de su narrativa, que como veremos influirán mucho en su cine.

28 Ibídem, pág. 58
29 Ibídem, pág. 60

4. *La zancada del cangrejo*: el combate suariano entre ficción y realidad. La postura del autor, los postulados y los rasgos de la poética

Un estudio detallista de la obra suariana no sería posible, ya que este término engloba varios fenómenos del arte creativo y distintos marcos artísticos.

> La trayectoria artística de Suárez es un combate interminable con la creación, batalla que se ha desarrollado, por ahora, en el teatro de operaciones de la literatura, el cine y la publicidad.[30]

La poética del asturiano es, en realidad, una reflexión sobre el hombre de los sesenta. Los paisajes que llenan su vida no le gustan y así, para un sujeto como Suárez cuya imaginación inquieta y desbordante lo empuja a sobrepasar los límites, es preferible inventar una nueva realidad más próxima a su pensamiento.

Las bases teóricas que se distinguen en la narrativa, serán las que caracterizarán toda su visión del arte, ya sea cinematográfica, publicitaria, pictórica o una simple hoja de papel llena de tinta china.

Los pilares de la obra suariana podrían, por consiguiente, ser definidos "atemporales", dado que desde que fueron postulados (Suárez escribió un breve ensayo, *La zancada del cangrejo,* en el cual se delinean todos los principios de su poética) han sido cuidadosamente atisbados y se han mantenido los mismos durante cuarenta años de carrera literaria y cinematográfica.

Los postulados sobre la realidad y la ficción se reiteran un sinfín de veces en un conflicto donde no hay un ganador, sino que de la mezcla infinita de ambos resultará el fracaso del hombre, incapaz de discernir hasta qué punto lo que vive es real o solo un sueño.

> Shakespeare dijo que la vida es un cuento narrado por un idiota. Pero sólo la humanidad es culpable de que la narración de ese idiota se haya convertido en una auténtica idiotez. Otros idiotas trataron sin fortuna de imitar al primer idiota, y el

30 Ibídem, pág. 63

> mundo entero se fue llenando de narraciones, plagios, pretendidamente crudos, amargos, violentos, nauseabundos como la vida misma. […] Y este constante diluvio literario consiguió que, puesto que las imitaciones no lograban parecerse a la vida, fuera la vida la que acabara pareciéndose a las imitaciones. Es monstruoso, intolerable. Pero es así.[31]

La cita de arriba corresponde a un fragmento de la primera novela suariana *De cuerpo presente* y es evidente, en cada línea, una postura barroca del autor, influida por Quevedo e incuestionablemente calderoniana. Aunque por varios aspectos Suárez se aleja de la visión literaria imperante en el siglo XVII, por otros comparte la idea barroca más preponderante: lo real no es absoluto y la objetividad es una mentira. Lo que llamamos realidad es lo que nos hace tan infelices como ahora somos.[32] Frase que evoca los versos calderonianos más célebres:

> […] Pues reprimamos
> esta fiera condición,
> esta furia, esta ambición,
> por si alguna vez soñamos.
> Y sí haremos, pues estamos
> en mundo tan singular
> que el vivir sólo es soñar;
> y la experiencia me enseña
> que el hombre que vive sueña
> lo que es, hasta despertar.
> Sueña el rey que es rey, y vive
> con este engaño mandando,
> disponiendo y gobernando;
> y este aplauso que recibe
> prestado, en el viento escribe,

31 Ibídem, pág. 63
32 Ibídem, pág. 63

y en cenizas le convierte
la muerte, ¡desdicha fuerte!
¡Que hay quien intente reinar
viendo que ha de despertar
en el sueño de la muerte!
Sueña el rico en su riqueza
que más cuidados le ofrece;
sueña el pobre que padece
su miseria y su pobreza;
sueña el que a medrar empieza,
sueña el que afana y pretende,
sueña el que agravia y ofende;
y en el mundo, en conclusión,
todos sueñan lo que son,
aunque ninguno lo entiende.
Yo sueño que estoy aquí
destas prisiones cargado,
y soñé que en otro estado
más lisonjero me vi.
¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño;
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son.[33]

Esos versos subrayan una vez más lo que según Suárez es la realidad: una convención, pero "una convención que en ningún momento intenta ser otra cosa".[34] Y, puesto que todo el

33 CALDERÓN DE LA BARCA Pedro, *La vida es sueño*, ed. Antonucci Fuasta, Barcelona, Crítica, 2008, pág. 200.

34 HERNANDEZ RUIZ Javier, *Gonzalo Suárez: un combate ganado a la ficción,* Alcalá de Henares: Ediciones de Festival de cine de Alcalá de Henares, 1991, pág. 66

mundo sueña y vive en la mentira, todo lo que se ha definido como objetivo y real hasta aquel momento en la literatura española, no hay que tenerlo en cuenta, si la equivalencia desde la que parte Suárez es: objetividad igual a mentira. "[…] Todo lo que se escribe, todo lo que se proyecta, sólo por el hecho de pasar el papel o la pantalla ya no es realidad".[35]

Lo real y lo ficticio se entremezclan hasta un punto en el cual según Suárez es imposible percibir cuándo empieza el primero y acaba el segundo, dada la imposibilidad de establecer los límites en los que se desarrollan ambos, el hombre es arrojado en un mundo en el que lo imaginario se ofrece como una opción más para echar luz sobre los misterios del mundo y de la vida.

> La división entre ficción y realidad es muy vaga. Son etiquetas. Si el hombre no sabe todavía de dónde viene ni a dónde va, no sé cómo puede saber qué es real y qué es imaginario. Además, cuando se crea una obra de ficción, ¿de dónde sale? Está construida con elementos reales a partir de la realidad, y entonces resulta que la ficción es realista. Yo he dicho que si se parte de lo real se acaba en lo ficticio, y que si se parte de lo imaginario se llega a lo real.[36]

Así que, según el asturiano, la imaginación resulta ser la única solución posible a los acontecimientos raros, singulares y a los que el hombre no sabe justificar y se demuestra la sola manera posible para salir de problemas sin remedios.

Durante una entrevista a Juan Cruz, Suárez dijo: "La imaginación requiere espacios mentalmente no contaminados. Imaginar es ver por primera vez, incluso lo que tenemos cada día ante los ojos".[37]

Leer las páginas de toda la obra suariana significa tener en cuenta que la imaginación lo puede todo y de acuerdo con las normas románticas anglosajonas, la narrativa y luego, el

35 Ibídem, pág. 66
36 Ibídem, pág. 67
37 CRUZ RUIZ Juan, SUÁREZ Gonzalo, *Gonzalo Suárez: Cuarenta años de cine y literatura*, 53 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2008, pág. 28

cine de nuestro autor evocan lo extraordinario, lo fantástico, algo que estremece y provoca vértigo.

Otro aspecto que se desprende de este combate abierto con la ficción, es que lo ficticio (como lo real) no es unívoco, sino sometido a varias interpretaciones y en esta exégesis laberíntica, un mismo hecho puede ser contado en un sinfín de formas distintas. Este último es uno de los aspectos que en la obra de Suárez demuestran cuánto y cómo muchos de los postulados expuestos en su poética están conectados e influidos por la sociedad en la que vive. El frenesí de la modernidad ha desnaturalizado al hombre que viviendo bajo los dictámenes capitalistas pierde el sentido verdadero de la realidad, donde los acontecimientos se muestran caleidoscópicos, alterados. En este contexto, las palabras de Joaquín Jordá, muy amigo del asturiano, resuenan con más vigencia y fuerza: "Los libros de G.S. no son definitivos […], esta inestabilidad, esta incomodidad, este irse haciendo en constante movimiento, es una de las más típicas características del arte moderno".[38]

Arte que desafía el naturalismo y todo tipo de clasicidad a la que estábamos acostumbrados para acercarse a la incertidumbre, lo incierto; a esta aventura del hombre que desafía todo tipo de evidencia, y se presenta dudoso y "fraccionado" ("El hombre de nuestro tiempo es un ser fraccionado, esquizofrénico [...]").[39]

El mismo autor vive ese fraccionamiento, por un lado es un hombre que vive lo que cuenta, lo que él mismo ve a su alrededor, por otro lado es un narrador que pasea una vía para salir de esa esquizofrenia, de un problema generalizado que concierne la humanidad. Las páginas suarianas, impregnadas de anécdotas, construyen una literatura que se funde en la mezcla de géneros: lo fantástico se une a situaciones cómicas en *El roedor de Fortimbrás* y en *Rocabruno bate a Ditirambo,* donde un argumento detectivesco deja paso a una literatura

38 HERNANDEZ RUIZ Javier, *Gonzalo Suárez: un combate ganado a la ficción,* Alcalá de Henares, Ediciones del Festival de cine de Alcalá de Henares, 1991, pág. 73

39 Ibídem, pág. 71

epistolar y a una trama ya bastante compleja que se enriquece de algunos momentos más bien sujetados al género fantástico que se connota como el elemento preponderante en la obra suariana. Varios críticos y literatos han intentado dar una etiqueta a esta peculiar manera de entender la escritura literaria (Pere Gimferrer la denominó "literatura cóctel"[40]) pero sólo el mismo creador de esta labor literaria encontró las palabras justas para nombrarla. El género de géneros es según G. Suárez una *acción-ficción* y "[…] son cosas que pasan en el momento en que pasan, o sea en el instante mismo en que se le ocurren a quien las escribe. Sólo tienen sentido en la medida en que son lo que son y no pretenden ser otra cosa: actos ficticios reales, verdaderos".[41]

Con una frase destacable como "No pretende ser otra cosa" se encierra el sentido más amplio de su poética: contar una historia sin ninguna finalidad aparente, sin ninguna pretensión que no sea la de deleitar a un lector riguroso y atento, capaz de interpretar y percibir todo tipo de matiz que el autor deja sobreentendido.

Al servicio de la *acción-ficción* ocupa un lugar preponderante el universo lúdico que se caracteriza sobre todo por el humor y por el juego: rasgos fundamentales para entender el pensamiento del intelectual asturiano.

El humor, que en varias situaciones se convierte en absurdo, es una artimaña artificiosa para desafiar al naturalismo en la literatura en un conflicto ganado por la ironía, porque además de la risa es una forma elemental para invitar al lector a reflexionar sobre aspectos que al comienzo pueden parecer solamente cómicos. "El humor añade al conocimiento directo una reflexión sobre la realidad revelada"[42] y esa manera de vivificar la obra es también un medio eficaz que se inserta en la concepción antropológica del arte. La literatura de posguerra en España, se aleja de los rasgos humorísticos y Suárez andando a contracorriente, se opone al

40 Ibídem, pág. 75
41 Ibídem, pág. 75
42 Ibídem, pág. 77

viento gélido del naturalismo imperante que desde Galdós se repite, siempre de forma similar, para acercarse a una visión Brechtiana del mundo: el humor como antídoto a todo tipo de desastre socio-político de la primera mitad del siglo XX en la Península.

Así que, en este universo lúdico suariano, también los personajes se presentan por lo que realmente son: objetos ficticios que siguen las leyes adoptadas por Luis Carroll (en *Through the looking glass* las correspondencias con *Rocabruno bate a Ditirambo* son incuestionables) y por Cervantes del cual Suárez tomará los rasgos principales de su teoría literaria.

4.1. Las fuentes más influyentes: Cervantes, Carroll, Pirandello

El análisis de la obra suariana desencadena una serie de asociaciones literarias que desde siempre han influenciado el estilo del autor tanto en la literatura como en el cine.

Si la ficción y la realidad son etiquetas, como el mismo Suárez las define,

> Las consecuencias de estos principios son evidentes en la escritura literaria y cinematográfica suariana, caracterizada por el seudónimo de la imaginación sobre la trama […], la configuración de un universo imprevisible, divertido, en permanente explosión y/o fragmentación".[43]

La mayor parte de los rasgos delineados por Carmen Becerra ya se habían evidenciado anteriormente, pero el resumen detallado que hace la escritora de la actividad literaria del asturiano, sirve como introducción a otro asunto: las fuentes, los motivos inspiradores de una labor tan singular y vanguardista. "La novela es sólo ficción" dijo Miguel de Cervantes cuatro siglos antes que el asturiano y con esa expresión no solo adelentaba uno de los temas

43 BECERRA Carmen, *Lecturas: imágenes: El cine de Gonzalo Suárez,* Pontevedra, Mirabel Editorial, 2004, pág. 32

más controvertidos de la contemporaneidad, sino que daba a Suárez la justa pauta para empezar una búsqueda literaria exhaustiva, que distanciándose de las normas naturalistas, se ponía al alcance de las corrientes innovadoras que inspiraban ya desde tiempo por Europa (*Le Nouveau Roman*) y que encontraban en él uno de los pocos representantes en España.

Los que empujaban hacia una novela regenerada, que rompiese con lo antiguo, Carroll y Joyce entre otros, creían que en la base de una revolución así de profunda estaba el lenguaje, entendido como el medio que por excelencia representaba lo real, así que si no se modificaba "la representación no podía transformarse en referente[44]". A partir de ahí la pluma se mudaba en arma y las hojas eran campos de batallas en los cuales los autores vanguardistas salían extenuados buscando la forma de dejar al lector obras atribuibles al "realismo social" pero, que sobrepasaban las reglas típicas de la época para dejar espacio a la ironía, al juego, a lo fantástico y al subconsciente.

En realidad, en España, ya entorno a la mitad del siglo XIX autores como José Ortega y Gasset antes y Ramón Gómez de la Serna luego fueron capaces de poner en duda los postulados realistas. En *Una teoría personal del autor del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte* Ramón Gómez percibe la realidad como un acontecimiento polifacético y, según él, en una concepción heterogénea y múltiple del arte hay también espacio para la imaginación, componente principal de la creación literaria que tiene vigencia a la par de la realidad misma.

Lo que no deja de extrañar es que también para estas últimas reflexiones el punto de partida haya sido *El Quijote*. Sin embargo, una de las cuestiones predominantes surgidas después de la llegada de estos vientos renovadores ha sido establecer una definición adecuada al término realismo, dado que los lindes del concepto decimonónico se habían sobrepasado

44 Ibídem, pág. 33

desde hace tiempo. Según Darío Villanueva:

> Lo que sí es apropiado hoy en día ampliamente es que lo real no consiste en algo antológicamente sólido y unívoco, sino, por el contrario, en una continuación de conciencia tanto individual como colectiva.[45]

Y de acuerdo con Villanueva observa que:

> El realismo no se puede identificar con una tendencia o escuela, ni siquiera con aquella que se apropió de la etiqueta a mediados del siglo pasado. Desde los griegos han habido numerosas interpretaciones del término y hoy en día el problema se plantea desde diferentes frentes teóricos que plantean cuestiones como la mimesis, el realismo genético, la teoría del reflejo, el realismo formal, el inmanentismo, Wirkungstheorie, el realismo intencional, etc.[46]

En un contexto complicado y problemático como lo que acabamos de exponer, la virtud de Gonzalo Suárez radica en la creación de una teoría exclusiva y peculiar que se aleja de la lógica, de lo típico y de lo comúnmente conocido para adentrarse en un mundo con sus propias leyes, que al principio estremece y luego pone el espíritu en búsqueda, investigando senderos a veces herméticos, pero indudablemente inéditos.

La herencia cervantina en Suárez es manifiesta a partir de uno de los rasgos más típicos de su poética: la ironía. A través de este arquetipo Suárez desencadena juegos de todo tipo que permiten un cierto grado de distanciamiento de lo real que en línea con las propagandas vanguardistas eludían las formas de creaciones literarias que mantenían un cierto nivel de verosimilitud. Uno de los mayores exponentes vanguardistas, Jardiel Poncela señaló a este propósito que: "Conviene pensar que la verdad no es nunca absoluta. Todo puede ser verdad, pero todo puede no serlo".[47] Y puesto que todo es mentira (aunque todo el mundo crea lo contrario), "cualquier elemento, por fantástico, extraño o ilógico que sea, está justificado y

45 Ibídem, pág. 35
46 Ibídem, pág. 35
47 Idídem, pág. 37

puede encontrar su propia lógica, por muy alejada que esté de los esquemas de raciocinio convencionales":[48] una doctrina que, arrancando de la base de esas líneas, construirá una visión empírica de lo real que recurrirá toda obra suariana a lo largo de cuarenta años de carrera literaria y cinematográfica.

Como bien subraya Javier Hernández Ruiz: "Estamos ante una de las concepciones más amplias y generosas de la ficción que se han aparecido en la moderna creación española".[49]

4.2. La metaficción: la dialéctica cervantina protagoniza la novelística. Los personajes suarianos alienados en un universo mediático

Un tema amplio e intrincado como el de la ficción en G. Suárez origina, inevitablemente vinculada a él, algunas consideraciones sobre otro asunto: la metaficción. En efecto, sobre todo en su última novela, *Rocabruno bate a Ditirambo,* es manifiesta la intención por parte del autor de instalar unas reflexiones sobre la creación de una obra de arte, temática que como veremos a lo largo de nuestro estudio, se reitera también en el cine del novelista. En realidad, esta forma de entender la obra literaria ha sido un artificio que a partir del *Quijote* es notorio en varios escritores y dramaturgos españoles, sobre todo pertenecientes a la época barroca (Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca, Gracián, etc.) pero es el autor alcalaíno que sobresale en una labor sin precedentes peninsular y universal, o sea, la utilización de los juegos metaficcionales en los cuales se pone de relieve un problema de fondo: la identidad del autor. Todos los que sean apasionados de literatura saben que el

48 Ibídem, pág. 37
49 Ibídem, pág. 37

mismo Cervantes mandó traducir del árabe un manuscrito que había encontrado por casualidad, escrito por un moro: Cide Hamete Benengeli. Pero, teniendo en cuenta que, sobre todo en la segunda parte de la obra, se acentúan los problemas ligados a la identidad del autor, el lector al final se encuentra ante una cuestión importante: "¿No es el virtual cronista árabe una invención de la imaginación fantasiosa de Don Quijote?"[50]. Además, el mismo Cervantes a lo largo de la historia deja suponer, a través de algunas indicaciones, que el citado cronista en realidad corresponde a sí mismo. Según E. C. Riley:

> Cervantes descubrió con la prosa narrativa que el arte es una especie de ilusión en la que participa el lector, como en un juego, con total consciencia de su irrealidad – y que cuanto más poderosa es la apariencia de la realidad, mayor es la ilusión. Caben los romances dentro del *Quijote* como los sueños en la vida humana, que por su parte es un sueño mayor como la novela es una ficción ilusoria.[51]

Lo que con notable maestría hizo Cervantes, lo retomará G. Suárez, pero siguiendo una estética más próxima a la de L. Carroll y a la de L. Pirandello, sobre todo por lo que concierne a la construcción de los personajes de la novela, que en algunos momentos reflexionan sobre su propia situación y el estatus de personajes ficticios. En el desenlace de *De cuerpo presente* se superan los lindes convencionales y los personajes adoptan el punto de vista del narrador: "Sólo tengo tiempo para comunicarle escuetamente que Nelson Braine (o sea, YO) acaba de morir. Aquí yace para siempre, bajo este montón informe de letra impresa".[52]

Nos encontramos en plena vanguardia, ante una estructura narrativa compleja y rebuscada que hace evidente los artificios utilizados, es decir, la metaficción y la escisión del yo. Nelson Braine, "bajo aquel montón de informes de letra impresa" es consciente de su condición y la manifiesta de forma directa y explícita. En las obras suarianas el sujeto no es el ejemplo de

50 Ibídem, pág. 38
51 Ibídem, pág. 39
52 Ibídem, pág. 82

una "subjetividad esquizofrénica"[53] que se antepone a la idea romántica del yo, en lucha contra un mundo que no le agrada. Estamos ante la ya citada estética *pop*, una *new sensibility* en la que predomina un ambiente confuso, caótico, sin paz aparente, un universo más cercano a la pesadilla que al ensueño. Los personajes suarianos, casi siempre alienados, se muestran en absoluta debilidad, incapaces de vivir en un mundo violento y agresivo como el predominado por los *mass-media*.

> Los ambientes de las novelas de Suárez y también de algunos de sus filmes están inspirados en la mitología cinematográfica o las estrategias del cómic, dos vías de expresión características del cosmos masificado del siglo XX.[54]

Objetos como la televisión, la publicidad y la prensa no son secundarios a lo largo del relato, sino que la influencia de estos últimos en la vida de los personajes los convierte en los protagonistas verdaderos de las obras.

> El escritor asturiano ofrece una mirada sarcástica […] sobre este cosmos desquiciado, actitud compartida con los artistas adscritos en todos los campos a la *nueva sensibilidad*. […] De la misma manera que los surrealistas o dadá se atrevían a ponerle bigote a la Gioconda, Gonzalo Suárez, sin tanta virulencia, llena sus novelas de citas irónicas a Shakespeare, Faulkner, Lorca, Mahler, Rimbaud, Descartes, Modigliani, etc.[55]

Por su extravagancia y singularidad los personajes del asturiano están "al otro lado" del yo, en una escisión del sujeto influida por la novelística carroliana y por otros románticos como Hofmann, Goethe o Poe.

53 Ibídem, pág. 41
54 Ibídem, pág. 42
55 Ibídem, pág. 42

4.3 El componente lúdico

Ya anteriormente se había hecho notorio que el componente lúdico es uno de los factores que más sobresalen en la obra suariana, pero profundizando el argumento, no deja de sorprender que tal aportación es debida otra vez a la influencia de Lewis Caroll, autor que por los aspectos que hemos destacado a lo largo de este confronto con G. Suárez, podemos denominar precursor de la vanguardia europea. En realidad, el factor lúdico ha tenido un papel destacable en la teoría de la literatura ya a partir de la edad grecorromana. Inherente a esta concepción, los filósofos griegos acuñaron un término que identificase el "principio de realidad suficiente"[56], *Epojé* (del griego ἐποχή, "Suspensión") que trasladado en el contexto literario y cinematográfico, se concibe como "una especie de pacto lúdico entre el narrador y el receptor"[57]. Sin embargo, el autor asturiano invita a su vez a leer las hojas de sus novelas (sobre todo las de *Rocabruno bate a Ditirambo*) con una actitud de "suspensión del descreimiento"[58], la misma que reclamaba Cervantes y que tiene una larga tradición en España: quien narra tiene que divertirse y los juegos lingüísticos además de deleitar al escritor, convierten el relato en un espacio más sugestivo para el lector. "Tal como demuestran también sus novelas y películas, el factor lúdico es uno de los recursos de creación más importantes en la obra suariana"[59]. Como el mismo autor declaró a Víctor Claudín: "Yo no conozco más razón que la razón del juego, los otros planteamientos racionales siempre parten de una convención […]. Todo lo racional que esa convención lo parezca"[60].

Así que, en una subida arriesgada hacia arriba, Suárez teniendo en cuenta el postulado básico: ficción igual a representación, se desprenderá que toda representación es artificio,

56 Ibídem, pág. 45
57 Ibídem, pág. 45
58 Ibídem, pág. 45
59 Ibídem, pág. 46
60 Ibídem, pág. 46

juego. Término que involucra toda la forma artístico-literaria del autor.

El asturiano no deja a los críticos literarios la tarea de investigar sobre su producción literaria, sino que expone en la ya citada *La zancada del cangrejo*, obra escrita en 1969, todos los factores de los cuales se compone su poética, su forma de entender la creación literaria. Todo lo que hasta ahora hemos intentado profundizar, buscando fuentes, parentescos y líneas innovadoras dentro del panorama literario español, se hace incuestionable en cuanto sigue:

> Eso era lo que […] quería deciros. Quienes crean que se trata de un juego necio, es que ven en este juego su propia necesidad. […] A quienes creen en la Caperucita se lo come el lobo. Pero si nos negamos a jugar también seremos víctimas del juego porque abstenerse es también una manera de seguir jugando. […] El que se admite con sensatez, pues para explorar el océano no son adecuadas las barcas que no resisten el primer temporal y si sois hombres de estanque sólo oiréis croar las ranas.[61]

Es una declaración a la participación activa del lector, del cual se exige con fuerza sobrepasar nada menos que los lindes de la imaginación para alcanzar la esencia auténtica del arte, que no tiene que ser sólo la efímera trascripción de hechos (reales o ficticios) sino que en ella el hombre, que sea amante del perfume de hoja de papel o del celuloide, tiene el deber de buscar respuestas.

> En el arte, como en el deporte, es importante que no se te vea la intención. Y puede que lo superior sea no tenerla. Crear desde el vacío, para que la idea no interfiera el uso del pensamiento ni de la acción. Todo esto es fácil decirlo, pero imposible de obtener voluntariamente. Es un estado de gracia que se presenta cuando le da la gana y no cuando uno quiere.[62]

En esas palabras reside el verdadero y universal encanto del arte.

---

61 Ibídem, pág. 50-51

62 HERNANDEZ RUIZ Javier, *Gonzalo Suárez: un combate ganado a la ficción,* Alcalá de Henares, Ediciones del Festival de cine de Alcalá de Henares, 1991, pág. 39

5. Los primeros contactos con el cine

> Se inicia un nuevo proceso en el que la imaginación debe adaptarse a los elementos y eso me gusta. La ficción se materializa, los personajes se encarnan por primera vez. Por supuesto, en ocasiones echas de menos más tiempo de rodaje o mejor tiempo de luz. O sabes que te equivocas o quisieras cambiar a un actor [...]. Pero eso se parece a la vida, más que pulsar un teclado y corregir la frase. Y, en definitiva, el cine me atormenta tanto como la literatura cuando tengo la sensación de estar equivocándome. No siempre todo va bien. Pero es magnífico pelear para que las cosas vayan lo mejor posible y, de vez en cuando, tener la sensación de haber logrado algo que parecía imposible.[63]

La obra de Gonzalo Suárez, "singularísima personalidad del cine y la literatura españoles"[64], así lo denomina John Hopewell en su obra *El cine español después de Franco*, es ciertamente pionera en unas décadas, los años cincuenta y sesenta, bastante amarradas en un realismo crítico, en las cuales se hablaba poco de cine y la censura seguía imperando. Faltaban los medios a través de los cuales llegar al público y una clase social, los intelectuales, que contribuyesen a esa labor de aportar una ayuda bien fundada.

Academias y universidades en este período se abren al cine; las universidades de Praga, de Londres (el University College), la Sorbona (solo para citar algunas de las más importantes), cogen como ejemplo la enseñanza norteamericana y los numerosos centros dedicados a ese tema.

En Italia, ya en 1954, la Universidad de Pisa demandaba una cátedra de *Storia e critica del cinema* que no le fue concedida. Dos años más tarde, la revista *Cinema Nuovo* solicitaba su público para que se expresase sobre la cuestión. La idea común era que una disciplina cinematográfica a lo mejor pudiese ser anexa a asignaturas como *Historia del teatro y del espectáculo* en cuanto que no había todavía suficiente material para tener un curso

63 Ibídem, pág. 47
64 HOPEWELL John, *El cine español después de Franco*, Madrid, Editorial Arquero, 1989, pág. 413

universitario. No obstante, en ese contexto anticuado y poco dispuesto al cambio, en 1961, la universidad toscana inauguró la primera cátedra de *Storia e critica del cinema* con un curso a cargo del profesor Chiarini. Algunos años más tarde la Universidad Católica de Milán inauguraba nuevos cursos a favor del cine, su historia y sus nombres más influyentes.

Mientras Europa bullía de cambios y se abría a todo tipo de innovación, España miraba atónita y sin intención de llevar a cabo una revolución en este sentido. En aquellos años, los periódicos de la Península titulaban: "El cine entra en la Academia Francesa de la mano de René Clair" o bien "con René Clair", se leía en otro[65]. Como acertadamente afirma José María García Escudero: "Me gusta más de esta manera", la segunda por cierto,

> Hasta tal punto Clair es el cine mismo, y resulta más justo decir que el cine ha entrado con él en la Academia Francesa. En la Francesa, porque ¡en la Española...! Verdad que aquí no tenemos ningún René Clair. Pero aunque lo tuviéramos, daría igual. Y seguramente porque daría igual, no lo tenemos.[66]

García Escudero, Director General de Cinematografía, se coloca entre los que propugnan un nuevo cine español y esta actitud progresista se denota al establecer, a partir de 1962, un sistema menos bochornoso para los guionistas, directores y productores cinematográficos, que veían en la obra de Escudero la única vía para salir de un contexto erosionado por la censura.

> Aparentemente las ideas reformistas, auspiciadas por las Conversaciones de Salamanca en 1955, personificadas en García Escudero, habían llegado hasta la cúpula del poder cinematográfico merced al nuevo Ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne. Detrás de esta retórica la maquinaria del Estado se disponía a controlar la producción y la formación cinematográfica, encauzándoles hacia los intereses de un régimen que quería mantenerse férreo en el interior, pero presentar una cara más amable y liberal en el exterior. A los jóvenes inquietos que

65 GARCÍA ESCUDERO José María, *Cine Español*, Madrid, Ediciones Rialp, 1962, pág. 193
66 Ibídem, pág. 194

> querían hacer cine en unas mínimas condiciones de producción sólo les quedaba la opción de pactar con esa legalidad.[67]

Un tipo de legalidad que defendía el producto del país, lo valorizaba, o bien, a veces, era la única opción posible: sólo un 15% de las películas extranjeras tenían acceso a las salas cinematográficas españolas. Deber del Estado era el de crear "un interés especial en función de las garantías de calidad, relevantes valores morales y políticos"[68]. Como bien afirma Javier Hernández Ruiz "Esta es la vía del posibilismo", la única alternativa para quien como Saura, Regueiro y Camus, querían hacer cine "a toda costa". El "realismo crítico", movimiento del cual serán exponentes, aunque con algunos momentos destacables de carácter intimista, se caracterizará por un corte naturalista. La escuela italiana con sus directores: Roberto Rossellini, Vitorio de Sica, Luchino Visconti a finales de los años cuarenta habían aportado al cine una nueva visión que tendría un eco importante en todos los países europeos con algunas excepciones más influidas por la *Nouvelle Vague* que en los mismos años triunfaba en la cercana Francia.

La ciudad condal reunía a un grupo de jóvenes cuyas ideas del arte eran más cercanas a la visión francesa y cuyos intentos eran indudablemente vanguardistas. Aunque los vientos de novedad llegaban más a una Barcelona, desde siempre mucho más abierta a Europa, que al resto de España, también ella tuvo que respetar las normas impuestas por el Régimen. Sin embargo, las reformas se adueñaron de un tipo de cine que rompía con el realismo. Lo promovían unos cuantos, los críticos los etiquetarán como pertenecientes a la *Escuela de Barcelona*. Los primeros experimentos en este sentido los hizo también nuestro autor: su labor en algunos aspectos recuerda a esta nueva corriente, pero la singularidad de su carrera literaria y cinematográfica no permite reducir una obra tan heterogénea bajo una

67 HERNANDEZ RUIZ Javier, *Gonzalo Suárez: un combate ganado a la ficción,* Alcalá de Henares, Ediciones del Festival de cine de Alcalá de Henares, 1991, pág. 95

68 Ibídem, pág. 95

sola clasificación: sería inadecuado e inoportuno.

5.1 El ambiente barcelonés: Joaquín Jordá y Vicente Aranda. *Fata Morgana* : manifiesto de la *Escuela de Barcelona*

El cine negro, Hollywood y Hitchcock han sido componentes que desde siempre han apasionado a G. Suárez. Como ya se ha hecho manifiesto anteriormente los relatos del autor asturiano se caracterizaban por ser particularmente cinematográficos. Su originalidad fue la causa por la cual la Warner Española y el productor Alfredo Matas contactaron con Suárez para que adaptase un guión basado en la novela *Los once y uno*. Entre muchas otras propuestas recibidas, José María Forqué lo contactó con el fin de escribir el guión de una coproducción comercial de aventuras titulada *Aventuras africanas de Úrsula* cuya protagonista era la célebre actriz Úrsula Andress. Ninguno de estos proyectos se materializó. El mismo Joaquín Jordá intentó trabajar con Suárez, pero los acuerdos con el barcelonés nunca se llevaron a cabo. En cambio, la amistad que nació merced a aquel encuentro será determinante en la trayectoria del director por estar Jordá muy bien relacionado en los ambientes intelectuales barceloneses. Gracias a Joaquín Jordá el asturiano llegará a conocer a Vicente Aranda que por aquella época había ya dirigido *Brillante porvenir* y que notará en las novelas suarianas algo singular y aprovechable para ser empleado en sus películas. Aranda "intentó hacerse con los derechos de *De cuerpo presente* pero Elías Querejeta se le había adelantado y tuvo que conformarse con los de *Bailando para Parker*, un relato corto

incluido en *Trece veces trece*, que sería el germen de su película *Las crueles* (1968)"[69].

Sin embargo, fue una modelo muy conocida en la España de los sesenta, Teresa Gimpera, quien sugirió a Gonzalo la temática de su primer proyecto cinematográfico. Suárez se había dado cuenta de que Gimpera había llegado a ser *la chica de la tele* por todo el mundo y esto era debido a su constante presencia en la publicidad o en los programas televisivos. La fúlgida imaginación del asturiano, trató de elaborar bajo su punto de vista lo que pasaba en la realidad, contrató a la modelo y la omnipresencia de la mujer barcelonesa en los *mass-media* llegó a ser el *leitmotiv* de la película.

> Lo que ocurrió es que la película se inventó sobre ella. No es que nosotros la eligiéramos a ella, es que ella nos eligió a nosotros en cierto modo, porque íbamos al cine y veíamos a Teresa Gimpera; al salir, en un cartel, estaba T. Gimpera. Estaba en todas partes en aquel momento, era una modelo muy famosa. Famosa su imagen, porque su nombre ni se conocía. Yo no sabía ni cómo se llamaba.[70]

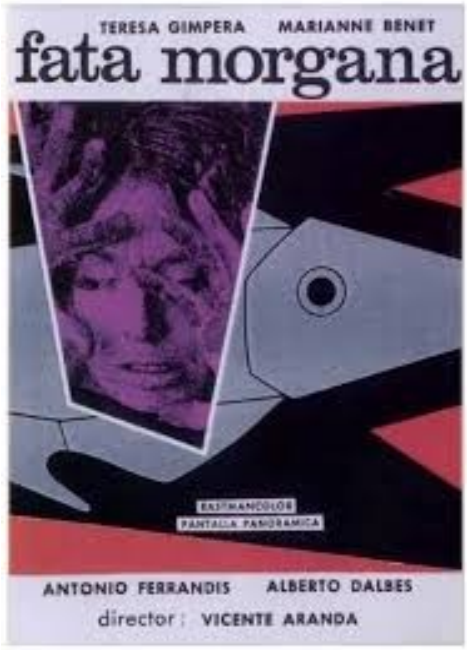
El filme lo produjo Aranda, que al cabo de un muy estrecho lazo de tiempo llegó a ser muy amigo de Suárez. Al barcelonés le interesaba la imaginación, sin duda peculiar, del asturiano. Este último, en cambio, se enfrentaba a un cineasta con experiencia, que conocía las técnicas del cine y sobre todo, disponía de medios. A la hora de rodar las discrepancias artísticas se hicieron evidentes, pues Aranda privilegiaba un uso sistemático del guión (que, además, tenía que estar escrito de forma excelente) Suárez, mucho más instintivo, favorecía el poder de la imaginación y su uso en todo caso, también durante la actuación. Entre los dos colegas se encendió una fuerte polémica que terminó con la exclusión de Suárez que se desentendió por completo del rodaje de la película. A este propósito Aranda declaró:

> Antes de comenzar el rodaje quedó muy claro quién iba a dirigir la película. Suárez vino algunos días al rodaje, pero su actitud no estaba de acuerdo con lo que se había convenido y creaba polémica, por lo que se le tuvo que decir que no se

69 Ibídem, pág. 98
70 Ibídem, pág. 101

acercara por allí.[71]

Fata Morgana será la película-manifiesto de la llamada *Escuela de Barcelona* y sus principios antirrealistas y el cuidado estético presentes en ella, permanecerán en las obras de muchos exponentes barceloneses.



2. Cartelera de "Fata Morgana"

De todos modos en la película quedan evidentes más de uno de los rasgos creativos de la obra suariana, entre los cuales destacamos: el crimen surreal, los elementos fantásticos, unas historias de amores no convencionales (una vampiresa armada se enamora y lucha con fuerza para estar con un extraño pez-puñal). Teresa Gimpera está caracterizada como una "mujer fría", lo cual responde a la idea suariana de una dama erudita (que lee mucho y conoce el famoso monólogo *Ser o no ser* de Hamlet) y, por último, el desdoblamiento de la protagonista, preludio de lo que en *Ditirambo vela por nosotros* y *Ditirambo* llegará a ser la idea matriz de ambos largometrajes. Según los críticos, el filme de Vicente Aranda era visto con mejores ojos, teniendo en cuenta el nuevo marco judicial impuesto por G. Escudero. El director proporcionó el siguiente comentario al estrenarse la película:

> La censura masacró y cambió el sentido de *Brillante porvenir* y dejó en cambio *Fata Morgana*, supongo que tendrían en cuenta que esta película no llegaría al gran público, pero, de alguna forma esto se transformó en la teoría de la *Escuela de Barcelona*: encontramos la libertad en una parcela reducida y gocemos de la libertad, alejando para más tarde los discursos, incitando al pueblo a lo que

71 Ibídem, pág. 103

> evidentemente no quería, pues si algo está muy claro es que en este país nadie quería hacer una revolución.[72]

Las expectativas frustradas de *Fata Morgana* no desmoronaron el entusiasmo del joven Suárez, cuyas novelas seguían siendo exitosas. Él mismo empezó a darse cuenta de que sus novelas expresaban las coordinadas en boga en América. Las películas hollywoodienses se caracterizaban por los diálogos concisos y eficaces, la fragmentación y una buena fábula en la que la acción tenía que dominar. Esas propiedades eran muy típicas en sus relatos. Al percatarse, el escritor se acercó al cine, casi "de forma espontánea y no muy reflexiva" (como él mismo declara a Diego Galán en la entrevista de *El País*)[73].

> El cine tiene la ventaja de que es un compendio de todas las artes y, ahora, *a posteriori*, me doy cuenta de que por eso me sedujo tanto. Cada vez creo más en la relación de todos las artes. No entendiendo el cine como específico, eso implica una maldición y, a la vez, la propia libertad.[74]

Su peculiar visión del cine como algo que no sea independiente, sino una mezcla de todas las artes, dio vida a su primer cortometraje que mantenía una entrañable intimidad con su literatura: *Ditirambo vela por nosotros*.

> Como tenía una cámara, lo hicimos (*Ditirambo vela por nosotros*) pero más que nada como un juego. A mí me gustaría que todo fuera cada más un juego, porque el juego es precisamente lo que más me apasiona. En este caso se trataba de jugar con mis fantasmas, aunque luego acaben jugando ellos contigo.[75]

En 1969 después de dos cortos (*Ditirambo vela por nosotros* y *El horrible ser nunca visto*) llega a la cartelera su primer largometraje: *Ditirambo*, pero, aunque la película no tuvo mucho éxito y sólo cinco cineclubs han favorecido el tardío estreno, el film de matriz indudablemente suariana es un trabajo extraordinariamente logrado. G. Suárez merced a

72 Ibídem, pág. 109
73 Ibídem, pág. 111
74 Ibídem, pág. 111
75 Ibídem, pág. 115

este estreno fue calificado "el nuevo fenómeno Polanski"[76]. Parafraseando a Juan Cruz Ruiz *Ditirambo* es una parábola que se desarrolla en un mundo de ficción y que precisamente utiliza esa ficción para acercarse a la realidad. De la misma manera que el humor que está constantemente presente a lo largo del filme tiende a facilitar la toma de contacto con esa misma realidad.[77]

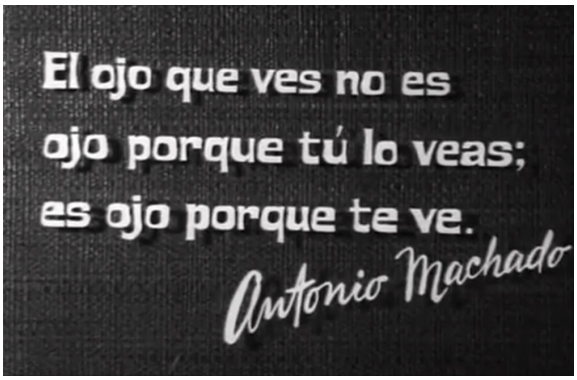
Vuelven, también en la obra que lo consagra cineasta, las peculiaridades que van vigentes en su literatura, y el mismo protagonista, al igual que el personaje principal de la obra maestra cervantina (que como se ha subrayado anteriormente tuvo un papel significativo también en la novelística del autor) es un ser idealizado.

Suárez deja en manos de su moderno *Don Quijote* la tarea de encontrar la clave del orden de la creación en un mundo que oscila entre la realidad y la ficción. El actor protagonista será el mismo director y en el rodaje intervendrá también Helenio Herrera en una colaboración especial con el hijastro. Gonzalo Suárez en *Film Ideal* escribe que Ditirambo triunfa a pesar de todo porque también él como Yupanqui podría decir: "La partícula cósmica que navega en mi sangre/ es un mundo infinito de fuerzas siderales"[78]. Y no hay que extrañarse si Suárez actuará también en el segundo film del autor, *El extraño caso del doctor Fausto,* encarnando Mefistófeles. De la misma manera el personaje vive en lucha entre las citadas facciones opuestas, pero, al final, la realidad acabará imponiéndose. *A posteriori*, parafraseando a la letra de Yupanqui Suárez había vaticinado su propio destino. El mundo infinito, o sea su imaginación, navegaba por su sangre, la cual hubiera sido la patrocinadora de su éxito, un éxito de proporciones "siderales".

76 CRUZ RUIZ Juan, SUÁREZ Gonzalo, *Gonzalo Suárez: Cuarenta años de cine y literatura*, 53 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2008, pág.78
77 Ibídem, pág. 79
78 Ibídem, cit., pág. 82

5.2 La primera película moderna en España: *Ditirambo*

El protagonista de la que sería considerada por muchos la primera película moderna del cine español es *Ditirambo*, un periodista al cual Suárez le había dado vida en su novela *Rocabruno bate a Ditirambo.* El personaje se caracteriza por ser el *alter ego* del autor: un héroe fuera de lo común, que sonríe poco, no le gusta la mentira y lleva a cabo su trabajo de manera impecable. Los ejes de la acción son aparentemente sencillos: la viuda de un escritor, Julio Urdiales, le encarga al periodista la tarea de buscar a la amante del difunto marido. A partir de ahí, se desencadenarán a lo largo de la historia una serie de acontecimientos tragicómicos que tendrán un final inesperado. La fábula se caracteriza por ser un entramado de *thriller*, cine negro y escenas que remiten a la comedia. Sin embargo, los eventos que se suceden en el filme son sólo una excusa para Suárez, cuya finalidad verdadera es introducir al espectador en un juego de ficción que a partir de *Ditirambo* será el protagonista real de sus obras.



3. Cita del poeta A. Machado en "Ditirambo"

Lo que realmente extraña al final del film es que el director muestra sus cartas a través de Ángela, la viuda de Urdiales, y en esta muestra del engaño Ditirambo se da cuenta de que es un héroe pirandelliano, que ha sido utilizado por su autor según su voluntad. Sin embargo, como evidencia J. Hernández Ruiz, "él se ha rebelado contra el determinismo de una misión asignada y quiere seguir perpetuando, más allá de la muerte a la que le avoca un balazo en el estómago, el descubrimiento del amor que le ha disparado Ana Carmona".[79] La duda ante

79 HERNANDEZ RUIZ Javier, *Gonzalo Suárez: un combate ganado a la ficción,* Alcalá de Henares, Ediciones

la veracidad de la historia se perpetúa hasta el final, cuando el espectador vacila ante el desenlace y la rebelión de los personajes: ¿Puede que todo eso fuera ya previsto por el creador?. Estamos ante uno de los mayores retos que presupone la película, o sea, la participación activa del espectador: "la cinta logra una unidad meritoria y un tono compacto que permite que el espectador siga atentamente el transcurso de la historia. Este es uno de los grandes méritos del realizador". [80]

4. Gonzalo Suárez interpreta "Ditirambo"

Suárez no se equivoca en pensar que *Ditirambo* hubiera sido una revolución en el panorama cinematográfico español. Él creía que su filme habría destacado por ser pionero de un cine independiente en 16 mm. No se equivocaba totalmente, pero la verdadera innovación fue una especie de rebelión a la industria, al estado y sobre todo a las ideologías que las instituciones promovían: *Ditirambo* era una cinta de independencia ideológica.

del Festival de cine de Alcalá de Henares, 1991, pág. 137
80 Ibídem, pág. 138

Según Jos Oliver es el impulso creativo del autor asturiano el rasgo principal de su trayectoria cinematográfica, se puede conceptuar como la producción de cine "a toda costa":

> Creo que películas como *Ditirambo vela por nosotros* son necesarias en la medida en que el autor tenga necesidad de decir cosas; antes que estar esperando su oportunidad de ver hacer películas como sea. Hay que forzar las estructuras actuales [...]. Lo que deberían ver estos señores si estuviesen acostumbrados a juzgar si algo es inteligente independientemente de que sea profesional o no, es si *Ditirambo* es válido intelectual y artísticamente, y si lo es pegar saltos de alegría. Porque normalmente, no sé si profesional o no, el porcentaje de inteligencia en el cine es mínimo, y esto no es ningún secreto. 81

Así que, un grupo de jóvenes capaces y convencidos de poder superar las infraestructuras del cine, solo gracias a sus propias capacidades, empezaron un proceso de cine independiente que se inspiraba en el cine americano. Inconscientemente Gonzalo Suárez con su proyecto singular y sin precedentes ayudó a la creación de la que se denominará *Escuela de Barcelona*. *Dante no es únicamente severo,* la película más representativa y manifiesto de esta corriente, escrita y dirigida por Esteve y Jordá fue sólo uno de los cortos que divulgaron esa nueva forma de hacer cine. Otras obras destacables son: *Las cinco caras del cubo-Ofelia* de Ricardo Bofill; *Carmen* de Portabella; *Más por menos* de Jordá; *La cenicienta: historia vertical* firmado por Jacinto Esteve.

La *Escuela de Barcelona* abre varias cuestiones que en este trabajo no vamos a investigar. Lo que sí es acertado subrayar es que la fuerza innovadora suariana afectó a todo un grupo de intelectuales que además que aceptar sus preceptos, se vincularon a ellos. Ahí radica el entusiasmo y la vitalidad de nuestro autor:

> Gonzalo Suárez no estaba entre los que integraban el núcleo central de la *Escuela de Barcelona* – preferentemente, Esteve, Jordá y Durán–, incluso se puede afirmar

81 Ibídem, pág. 118

> que, como Aranda o Nunes, era uno de los cineastas menos imbricados en la maniobra del grupo. Sin embargo, su vinculación al colectivo catalán es incontestable: hay documentos que así lo avalan por encima de sus declaraciones y de su carácter furibundamente antigregario. No obstante, es cierto que la obra de Suárez, desde un punto de vista creativo, mantiene una originalidad autónoma que le aleja de ciertos presupuestos estéticos de la *Escuela de Barcelona*. 82

Tanto la originalidad de los argumentos como la caracterización de los personajes, en efecto, serán sólo algunos de los aspectos más significativos de la novelística y de la filmografia de Suárez.

5.3 *El extraño caso del Doctor Fausto*: un filme para una sensibilidad infantil

El extraño caso del Doctor Fausto es un filme que, por su novedad, necesita ser abordado sin prejuicios, sin esquemas mentales rígidos" escribe Miguel Marías en *El noticiero Universal* y añade "por eso serían los niños, probablemente, quienes mejor lo comprenderían, pues se dejarían maravillar por sus deslumbrantes e inéditas imágenes sin buscar explicaciones elementales ante todo aquello que ocurre en la pantalla"83.

Al enfrentarse a su segundo reto, Suárez escribe, interpreta, dirige y hasta produce la película. Partiendo por una de las obras más célebres de Johann Wolfgang van Goethe ("*El Fausto*") el cineasta asturiano reintegrará la obra a través de un viaje por mundos fantásticos dónde hay que acercarse sin pretensiones, con una mirada simple, típica de la infancia,

82 Ibídem, pág. 161

83 Ibídem, pág. 162

como sugiere Marías.

Una de las figuras más importantes a lo largo de la historia es el narrador, que con su voz de fondo nos enseña la historia de Fausto, el personaje que, al igual que el goethiano quiere acceder al secreto de la efectiva razón de la existencia humana y por osmósis también a la suya. El doctor se rinde ante dos acontecimientos que lo han turbado visiblemente: un sueño en el que se le anunciaba una catástrofe, y un dibujo infantil que le sugiere la Esfinge. Seres de un lugar no identificado del universo (frase reiterada un sinfín de veces por el narrador a lo largo de la historia, para remarcar el aspecto fantástico que involucra los acontecimientos) intentan evitar que Fausto descubra la verdad. Así que manda un atractivo androide para que seduzca a Fausto: el robot es víctima del alcohol y el tabaco y saldrá repentinamente de escena. No obstante, tras la primera derrota, estos seres, seguirán sus búsquedas y descubrirán en el historial del doctor, la existencia de Helena de Troya y su hijo Euforión (cuya pasión por volar le costará la vida) en la cual insuflarán el espíritu de Margarita, una vecina de Fausto, para que lo seduzca. Además mandará a la tierra un "interferómetro", Mefistófeles, que desafiando a los seres y no acabando su misión se enamora de Margarita y la seduce.

En las últimas escenas, el escenario cambia y Octavio Beiral, un padre de una familia normal, contempla a sus hijos mientras juegan y como un elemento perturbador que extraña y espanta al mismo tiempo, los niños dibujan la misma imagen de la que hablaba la Esfinge.

5. Las ceremonias y rituales en "Fausto"

La obra de Goethe es, en realidad, sólo el punto de partida hacia una nueva historia de ficción. El asturiano explora senderos literarios nunca investigados por otros. "Yo no entiendo las adaptaciones, porque obligan a una actitud descriptiva y exterior a la obra. En cambio, encarnar una obra supone, a la vez, entroncarla automáticamente con el momento en que se vive y asimilar una serie de cuestiones que son de actualidad"[84].

Lo que se reitera a lo largo de la fábula es la dimensión pirandelliana de los personajes. Los más significativos (Mefistófeles, Octavio Beiral y Fausto) son interpretados por el mismo Suárez. Como ya se ha hecho patente, el filme, termina con Mefistófeles-Octavio Beiral en escena: un hombre que ha vinculado su vida a lo cotidiano. En ese aspecto se centra el mensaje moral del asturiano y, además, en la última escena se hace evidente el compromiso del autor con el público al cual, a través del juego (elemento omnipresente en sus trabajos), el uso genial de la fotografía y el sonido (la película no contiene diálogos), deja una moraleja cuyo sentido es la razón de toda forma suariana.

84 Ibídem, pág. 172

5.4 El *primer ciclo*: el cine de *acción-ficción*. *La Regenta*, la única película que obedece a los criterios naturalistas

Los años 70, son años de importantes realizaciones cinematográficas por el asturiano. Entre 1969 y 1978 escribirá y dirigirá ocho películas: *Aoom* (1969), *Morbo* (1971), *Al diablo con amor* (1972), *La loba y la paloma* (1973), *La Regenta* (1974), *Beatriz* (1973), *Parranda* (1977) basada en la novela de Eduardo Blanco Amor[85], *Reina Zanahoria* (1978) y en casi todas volverán los rasgos típicos del cine suariano: la omnipresente fantasía entrelazada con la literaria, con el cine de aventura y cierta vena surrealista, eran más vigentes en películas como *Aoom*, *Reina Zanahoria*[86] y *Al diablo con amor* [87](películas que estaban previstas en *Las diez de hierro* y que pretendían revolucionar el cine español).

En *Morbo* y *La loba y la paloma* los guiones dejarán más espacio a un enfoque sociológico (sobre todo en la primera de las citadas) o más bien mágico y vinculado a una visión romántica de la naturaleza (entendida como espacio fantástico en la cual presagios y violencia lírica prevalecen a lo largo de la intriga). El filme que menos, entre todos los logrados en esta década, se instala en el género de *acción-ficción* inaugurado por Suárez es sin duda alguna *La Regenta*, adaptación cinematográfica de la novela homónima de Leopoldo Alas Clarín. La película se inscribía en un proyecto de recuperación de los clásicos de la literatura española y, aún más, era favorable en un contexto en el que, debido a la

85 La película no tuvo el éxito que se merecía y tampoco logró una difusión internacional.

86 En *Reina Zanahoria* reina el *no sense*. La intriga se desarrolla en un universo delirante en el que todo es posible. Suárez convoca el absurdo tal como demostraron las mejores piezas de Mihura o el cine de Keaton y los hermanos Marx. Así que G. Suárez da la vuelta al sentido habitual de los objetos, estrategia ligada al desafío surrealista que el autor quiere sugerir. En una escena, por ejemplo, el lavabo sirve de teléfono.

87 *Al diablo con amor* es la película que destaca por ser el reencuentro del autor con una visión popular del arte: "Buscar un cine popular no significa en modo alguno desembocar en los subproductos que tanto abundaban en aquel momento en el cine español, a partir de la vulgarización y vaciado de contenido de los géneros: *Spaguetti-Western*, sucedáneos de terror, comedieta picante, etc. Suárez manifiesta su admiración más allá de las amarras ideológicas por un tipo de cine popular que funcionó en España durante la posguerra y que él ejemplariza en la figura de Juan de Orduña".

(Ibídem, pág. 220).

crisis entre el franquismo decadente y la iglesia católica, el público ansiaba ver escenas comprometedoras entre un sacerdote y una mujer. En el mismo año que *La Regenta* se estrenaron en España otros filmes de argumento similar: *Pepita Jiménez* de Rafael Moreno de Alba y *Tormento* de Pedro Olea. El guión de la obra fue escrito por Juan Antonio Porto, de la fotografía se ocupó con gran maestría Luis Cuadrado y del montaje José A. Rojo. En este caso, muy singular, Gonzalo Suárez se limitará a cumplir sólo con el papel de director. Él mismo dirá:

> Era una paradoja que siendo un poco *enfant terrible*, director de películas extravagantes, productores como Vicente Gómez, Dibildos o Emiliano Piedra, siempre hayan querido trabajar conmigo. Emiliano me localizó y me convenció con esa capacidad de seducción que le caracteriza; además, era un trabajo profesional muy importante, y yo pensé que tenía que pasar esa reválida, que tenía que aprender y salir airoso de la industria[88].

Como el mismo Suárez declara, *La Regenta* le servirá de lanzamiento a la industria cinematográfica. El asturiano respetará las condiciones impuestas y aunque le hubiera gustado hacer una película más humorística, el producto final subraya una vez más el parentesco con la obra literaria. El aspecto más curioso de este prestigioso encargo estaba ligado

6. La Regenta y don Álvaro Mejía

88 Ibídem, pág. 244

entrañablemente con la manera suariana de hacer y entender el mundo cinematográfico. Dirigiendo esa obra, por primera vez a lo largo de su camino artístico, el autor, se enfrentaba con un enfoque naturalista, en el cual no podía introducir aspectos personales porque el filme tenía que ser la real ilustración de la novela. Por esta razón muchos críticos literarios y cinematográficos prefieren nombrarla con el término "ilustración" en vez de "adaptación".

La protagonista, al igual que en la novela, es Ana Azores, la acción se desarrolla en una ciudad de provincias, Vetusta (actualmente Oviedo), en la cual la joven, "muy jovial, con ganas de vivir", casada con un viejo marido entregado a estudiar los clásicos, a la caza y poco a su esposa, se presenta como una burguesa reprimida"[89] que tiene que enfrentarse a una burguesía gazmoña e hipócrita. El Magistral, dominado por su maquiavélica madre está enamorado en secreto de Ana que, en cambio, será seducida por Álvaro Mejía, personaje don juanesco.

Los resultados de la película fueron gratificantes y Gonzalo Suárez había demostrado que sus capacidades prescindían sus ideales y alcanzaban la cumbre del éxito. La película tuvo una buena taquilla y se difundió muy bien, además de ser seleccionada para el Festival de Moscú. Desde ese momento, el nombre de Gonzalo Suárez se identificará como uno de los cineastas más populares en España, requerido por los productores más célebres y aclamado por su público, aunque la vía que el director asturiano escogerá irá en la dirección opuesta, sobre todo durante el llamado "segundo ciclo".

89 Ibídem, pág. 255

6. *La Ley Miró*: vuelta a la literatura. *Epílogo* y el comienzo de una nueva etapa

John Hopewell en su libro *El cine español después de Franco* que editó en 1989, a propósito de la situación cinematográfica en España durante los años que iban desde finales de los noventa a los ochenta dijo: "En estos momentos el señor que se pone a hacer unas películas es un iluminado, un sabio o un loco"[90]. Suárez que conocía el estado de retraso en el que vivía el país, se tomó un tiempo durante el cual decidió volver a la literatura. En este período escribe para la Editorial Planeta *Operación doble dos* (1974) y *Gorila en Hollywood*, esta última editada en 1980, nacida a raíz de un viaje al lugar que es universalmente conocido como la patria del cine; obra que sirvió para compensar a la editorial por no haber llevado a término la biografía del financiero Juan March, encargo que el autor había recibido mucho tiempo antes.

Son años de retiro voluntario durante los cuales Suárez medita mucho sobre su visión del cine y sus próximos proyectos. La meca de los cineastas junto a una reflexión atenta sobre las posibilidades de la ficción, le proporcionarán los medios para acercarse a un universo, el de los mitos, que bajo una personalísima mirada adquirirán un nuevo sentido y significado.

En 1981 Cátedra publica *La reina roja*, una novela más compleja que las otras, que evidencian la madurez y conciencia literaria del autor. Aunque estuviera lejano del universo cinematográfico, Suárez mantuvo vivas las ideas más significativas de su poética: lo que se había hecho patente en *La zancada del cangrejo*, permanecía más que nunca en estas últimas obras, preludio de los proyectos que volvería a emprender Suárez poco después.

> En *La reina roja* Suárez consigue exactamente lo que se propone –quizás porque dosifica sus fuerzas– pero más de uno podría preguntarse hasta dónde hubiera podido llegar de haber empleado en ella la ambición y la fe en la literatura que su

90 HOPEWELL, John, *El cine español después de Franco*, Madrid, Editorial Arquero, 1989, pág. 415

dedicación al cine y los dieciocho años transcurridos habían quizá erosionado[91].

Por esos años, Suárez funda la *Ditirambo Films* a tenor de unos *spots* que la agencia publicitaria *Contrapunto* le había propuesto. El asturiano reconocía el papel que aquellos trabajos tuvieron en su carrera: "Creo que algunos de los anuncios que hice crearon escuela [...]. He de decir que en la publicidad lo pasé muy bien y le estoy agradecido porque fue un aprendizaje acelerado."[92]

Las consideraciones llevadas a cabo durante esos seis largos años lejanos de un *set* cinematográficos proporcionaron a Suárez la manera de hacer un balance de su trayectoria artística:

> Con *Las diez de hierro* pretendí cambiar el cine español. Luego, mucho me temo que fue el cine español el que me cambió a mi. Ahora, después de haber realizado diez películas, ya no sé nada. Estoy como al principio. Tengo que empezar de nuevo. Por eso mi próxima película se llamará *Epílogo*. Es, por supuesto, un prólogo. Todo lo que he hecho, libros y películas, no ha sido más que un prólogo.[93]

En 1979 la situación en España era realmente inestable. A penas dos años antes las películas nacionales controlaban casi el 30% del mercado interior, sin embargo, en aquella fecha el porcentaje se había reducido al 16%. En 1983, un año antes que Suárez escribiese su *Epílogo*, Pilar Miró accede a la Dirección General de Cinematografía y llevará a cabo una reforma (la *Ley Miró*), que había propuesto el PSOE, al fin de detener el ciclón de las multinacionales norteamericanas y del éxito que esas películas hallaban en la península: el cine español tenía que renovarse.

En 1980, *Ópera Prima* de Fernando Trueba será la obra que encabezaría la corriente bautizada C*omedia Madrileña* en la que destacarán: Almodóvar, Carles Mira, Francesc

91. HERNANDEZ RUIZ Javier, *Gonzalo Suárez: un combate ganado a la ficción,* Alcalá de Henares, Ediciones del Festival de cine de Alcalá de Henares, 1991, pág. 256
92 Ibídem, pág. 298
93 Ibídem, pág. 299

Bellmunt, la visión esperpéntica del cine berlanguiano, Carlos Saura y otros. Mientras estos últimos realizaban un cine de *qualité* y renovador, el asturiano rechaza todo tipo de clasificación exhibiendo una visión más madura y cercana a los postulados de Roberto Rossellini, lo que perfecciona las teorías suarianas ya expresadas:

> Para mí, el cine era el gran espejo donde el hombre de nuestro tiempo podía recuperar el estupor ancestral del salvaje, la inocencia creadora del niño, la avidez lúdica del gato. Pero el presente es imagen desconsiderada, y, por tanto, masificable[94].

Suárez desafía esa forma de hacer cine y se queda con la suya: una visión más sentimentalista que rechaza la técnica y se ciñe a explicar lo que él ve, intuye, imagina. Tanto es así que el asturiano concibe el cine como algo íntimo, "como medio de vislumbrar, de acertar en un determinado porcentaje de cosas que no estaban dichas antes"[95].

A partir de *Epílogo* el cineasta manifiesta el principio fundamental que regulará sus filmes y es en el artículo *Cine y literatura, diminuto prólogo para un epílogo* donde el cine "es gesto, es mirada, es aventura que se abre de golpe, es destello, es presente capturado vivo. Es efímera eternidad."[96] Con estos nuevos presupuestos Gonzalo Suárez emprenderá su nuevo proyecto: *Epílogo*, película en la que se fusiona cine, literatura y vida en una intriga que deja suficiente espacio a la acción y a su desarrollo.

Los protagonistas de la historia son dos escritores que, enamorados de la misma mujer, se separan, después de años trabajando juntos. Diez años más tarde Ditirambo, uno de los dos novelistas, va al encuentro de Rocabruno para dejarle un último relato escrito por él. Más que una historia será un verdadero epílogo que cierra de manera definitiva una emocionante historia en la cual es posible atisbar rasgos de la personalidad del autor y acontecimientos que verdaderamente han influido en su vida. La película construida en base

94 Ibídem, pág. 302
95 Ibídem, pág. 303
96 Ibídem, pág. 303

a sus novelas *Gorila en Hollywood* y *Rocabruno bate a Ditirambo* es un informe de los pensamientos suarianos más íntimos y un reencuentro "con un universo fílmico y literario que estaba latente y que ha acabado imponiéndose".[97] Resumiendo, Rocabruno y Ditirambo son las dos caras del autor: por un lado se denota un tipo de escritor que desengañado huye del don literario que las Musas le han proporcionado, por otro lado encontramos a un hombre que aunque no tenga una particular predisposición para engendrar sus historias, busca con convicción la inspiración que le ayude a lograrlo. Dos posturas opuestas y complementarias: "mientras Ditirambo cree en el futuro de las historias, Rocabruno representa la inviabilidad de la literatura en un mundo dominado por otros medios: cara y cruz de dos actitudes que perviven en el interior de muchos escritores".[98]

Aunque *Epílogo* tenga algunas imperfecciones (algunos diálogos y la música, a veces, resultan poco adecuados a las situaciones, abuso de la cámara lenta, etc.) la película es, sin duda, una obra maestra de Gonzalo Suárez, llevada a cabo en el período que hará de preludio al de su madurez artística que toma nota de su condición y aún más del mundo que tiene a su alrededor. *Epílogo*, a pesar de su nombre, nos introduce en el auténtico universo suariano donde el debate entre literatura y cine parece ser sin límites. A partir de ese conflicto se origina las preguntas que tanto planteamiento e investigación tendrán en las próximas páginas: ¿Es posible un cine literario que sobrepase los puntos de vista autoriales a los cuales estamos acostumbrados desde hace tiempo?, y, ¿Cuáles serían las peculiaridades más emblemáticas?.

Lo que Suárez propone es un cine literario independiente, perturbador, subversivo.

Marco Cipolloni, catedrático de la Universidad de Módena y Reggio Emilia señala, a este propósito, que:

97 Ibídem, pág. 323
98 Ibídem, pág. 324

> Sabido es que la relación entre literatura y cine es polifacética y tiene muchos avatares posibles: influencia de la literatura en el cine y del cine en la literatura, adaptaciones de textos y personajes literarios, guiones preparados por escritores [...] películas que hablan de literatura y de literatos, citas de cine más o menos declaradas en las páginas de la literatura y citas literarias más o menos declaradas en los fotogramas y episodios de una película [...], etc.[99]

El cine de Gonzalo Suárez se ha clasificado en varias ocasiones con la etiqueta *literario*: "No sólo porque el director ha simulado la producción narrativa con la fílmica, sino porque en sus películas los diálogos adquieren una importancia fundamental, así como por el esteticismo de la puesta en escena, manifestado sobre todo en sus cintas de madurez"[100].

La definición que nos propone Cipolloni de la producción del autor asturiano nos permite introducir otro asunto fundamental en la trayectoria de Suárez, es decir, las relaciones entre el discurso literario y el cinematográfico.

7. El doble: Rocabruno y Ditirambo. *Epílogo* al "Mito"

M. Cipolloni reconoce en la película que el núcleo temático, o sea, la "creación" literaria y los deseos de los personajes, resultan entrelazados con tres rasgos en particular: la escritura, la relación entre literatura y poder y la propia relación entre literatura y cine. La primera es la cifra de la (supuesta) idiosincrasia personal de los respectivos autores. La segunda, se

99 BECERRA Carmen, *Lecturas: imágenes: El cine de Gonzalo Suárez,* Pontevedra, Mirabel Editorial, 2004, pág. 57
100 ALONSO FERNÁNDEZ Ana, *Gonzalo Suárez. Entre literatura y cine.* Universidad de Oviedo. Edition Reichenberger, 2004, pág. 3

desarrolla según la relación "siervo-amo" (Rocabruno y Ditirambo dominan la vida y la fantasía de la criada -lectora Ana- y en parte de Laína). La tercera, que podríamos denominar como el eje central del filme y, por extensión, de la vida de Suárez (en cuanto director de cine, guionista y novelista) documenta la naturaleza polifacética del propio autor que como argumenta Cipolloni "reparte, multiplica y descompone la figura del narrador".

Estamos ante la mezcla de dos mundos: la palabra frente a la imagen en un juego que evidencia las inquietudes autoriales de un hombre, José Ditirambo, que "vive en el temor de ser culpable sin culpa por todas las desgracias que le rodean"[101].

El carácter de culpabilidad de Ditirambo ligado a su doble, el antihéroe Rocabruno, será uno de los aspectos de la película que se repetirá también en *Remando el viento*. M. Cipolloni deja patente que esa actitud puede ser digna de la "literatura serial y de los tebeos"[102] (instancia que se enfrenta a Ditirambo a la manera de un doble, como Marianty a Holmes, la Spectra a 007 y el Jocker a Batman).

Personalmente repunto necesario añadir a la lista otros dos dobles que complementan y revigorizan las figuras protagonistas: Hyde (que se enfrenta a Dr Jekill en *El extraño caso del Dr Jekill y el Sr Hyde* de Stevenson, autor inglés muy admirado y estudiado por Suárez) y Esgaranel en el *Don Juan* de Molière.

Ambos personajes, a la par que la criatura de Frankestein que contrasta con Mary Shelly, parafraseando a Fernando Savater, podríamos definirlos *malditos*, por tener "mala prensa".[103] Ellos "colocándose a la misma altura del héroe y actuando como rivales narrativos [...] al fin y al cabo le permiten que llegue a ser alguien que cumpla con su delirio y su destino".[104]

---

101 BECERRA Carmen, *Lecturas: imágenes: El cine de Gonzalo Suárez,* Pontevedra, Mirabel Editorial, 2004, pág. 62
102 Ibídem, pág. 66
103 Ibídem, pág. 64
104 Ibídem, pág. 63

Este estudio, se propone investigar este y otros aspectos de las películas que consagrarán a Suárez como "cineasta literario" atípico y extraordinariamente incomparable. Como se había dicho anteriormente, lo que Javier Cercas denomina "segunda etapa" dentro de la carrera suariana, se abre con la película *Remando al viento*, largometraje que conferirá el merecido éxito al asturiano, destacando en gran medida que el filme "literario" (junto a *Don Juan en los infiernos* y *Mi nombre es sombra*) rehúye la idea de adaptación y lo relaciona con otro eje central de este análisis: el mito.

SEGUNDA ETAPA

1. El universo mítico de Gonzalo Suárez: antecedentes y evolución

1.1 Consideraciones generales sobre el mito

El mito ha sido desde siempre un concepto difícil de entender. Filósofos, teóricos e investigadores han intentado clasificarlo, pero esbozar e indagar las variadas interpretaciones podría convertirse en un análisis demasiado largo y no exhaustivo. Así que, en este estudio, antes de investigar cuanto y cómo ha influido esta cuestión en la producción de Gonzalo Suárez, dilucidaremos sólo las voces autoriales que mejor han contestado a la pregunta que aquí nos concierne: ¿Qué es el mito?

El primero en utilizar la palabra *mythologia* fue Platón para indicar un relato de historia en el que los personajes eran figuras legendarias. En lengua griega, en efecto, con ese término se señala un relato, narración o un cuento. *El mito de la caverna*, que hemos mencionado anteriormente, es un célebre ejemplo de la obra del filósofo griego y de composición literaria de este género. La mitología, antiguamente, utilizaba las imágenes a fin de describir hechos de la vida cotidiana y para la conexión entre ellos y la unidad primordial. Además, con la misma expresión, designaban no solo la fábula sino también la retórica y la elocuencia. Sin embargo, Platón no distinguía los términos *mythos* y *logos*, sino que los utilizaba de manera intercambiable. Como señala Marcel Detienne, el concepto de mitología puede ser aplicado a dos circustancias, o sea, cuando nos referimos a la colección de mitos (mitología griega, romana, etc.) o cuando con esa palabra indicamos la ciencia que estudia los mitos. Al reflexionar sobre el pensamiento mítico se observa que, generalmente, está relacionado con los aspectos más importantes de la vida diaria y, colocándose en un territorio polisémico y contradictorio, resulta dificultosa una real comprensión del relato, "se sitúan cerca del inconsciente y hay que aprehenderlo directamente, sin intentar comprenderlo"[105]:ahí, según

105 ALONSO FERNÁNDEZ Ana, *Gonzalo Suárez: Entre la literatura y el cine,* Kassel, Ed. Reichenberger, 2004, pág. 167

muchos teóricos radica la verdadera magia del mito.

Otras características peculiares del mito que son evidenciables son: su carácter atemporal y de tipificación, su polisemia y la incursión, a través de ellos, en el mundo de lo irracional.

El filólogo y crítico García Gual define el mito como "un hecho extraordinario, fabuloso, situado más allá de la realidad objectiva"[106], mientras que M. Eliade le otorga un significado más trascendental que se acerca más a la esfera de lo sagrado. El catedrático rumano explica que "el mito cuenta una historia sagrada; relata un aconteciemiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, en el tiempo fabuloso de los comienzos"[107]. La función religiosa y/o social del relato mítico introduce otra cuestión, es decir, la posibilidad de analizar las varias partes del mismo, en cuanto partes dotadas de significado. La existencia de dichas unidades, los mitemas, admiten la clasificación de M. Molho, según el cual "el mito no es sino un discurso estructural y formalizado, cuyo contenido de significación resulta de las relaciones formales que lo engendran"[108].

Si la mayor parte de los pensamientos de las escuelas sañaladas están relacionadas con los aspectos más significativos de la vida del hombre, es posible destacar otras que otorgan predominancia absoluta a las funciones del mito dentro del contexto en el que se desvela. Si su funsión mágico-religiosa ya se ha hecho patente, hay que notar que en su carácter histórico y social se puede esbozar un componente político. A este próposito, la definición que propone G. S. Kirk es de particular interés. Según el estudioso británico, el mito responde a tres funciones: narrativa, operativa y explicativa. Si la operativa está vinculada al rito, la explicativa es probablemente la más destacable por ser la que confiere un real sentido a los grandes enigmas del ser humano.

106 ALCINA FRANCH José, *El mito ante la antropología y la historia*, Madrid, CIS-Siglo XXI de España, 1984, pág. 24

107 ALONSO FERNÁNDEZ Ana, *Gonzalo Suárez: Entre la literatura y el cine,* Kassel, Ed. Reichenberger, 2004, pág. 167

108 Ibídem, pág. 167

En un mundo, como el de la antigüedad, en el que la interpretación y definición del mito resultaban una tarea complicada, se ha desarrollado otro tipo de pensamiento: el occidental. A partir de los fundamentos griegos y latinos se han originado nuevas personalidades que han tenido una difusión como "mitos": Don Juan, Fausto, el doctor Jeckyll y Hyde son sólo algunos de los ejemplos más significativos sobre el tema, figuras míticas que han fascinado también al asturiano en su intento de proponer una lectura alternativa sobre ellos.

1.2 Teorías acerca del mito

Las primeras teorías sobre el pensamiento mítico fueron formuladas durante el período de la Ilustración. El filósofo y jurista italiano Giambattista Vico atribuye a los mitos un alto grado de autenticidad y veracidad históricas. Frente al pensamiento racional y especulativo de la época, Vico sostiene la imposibilidad de alejar las narraciones míticas de la realidad, por ser ese uno de los motivos de desarrollo de la humanidad. La idea viquiana anticipaba lo que Friedrich Schelegel habría teorizado unas décadas más tarde. En su tratado *Discurso sobre la mitología* el autor alemán, universalmente conocido como uno de los fundadores del Romanticismo, define el mundo griego como "un círculo armonioso en torno a un centro. El mito es la única solución para que el hombre alcance ese centro"[109]. Idea vigente también en el universo suariano, según el cual el mito no sólo es "ese centro" sino que es algo que no podemos escindir de la experiencia humana.

Pero, frente a las teorías expuestas por Vico y Schelegel, las corrientes más prestigiosas del siglo XIX (el comparativismo de Müller, la filología histórica, la escuela antropológica

109 Ibídem, pág. 171

inglesa de Tylor, Lang y Frazer) no consideraban el mito un producto natural de las civilizaciones sino, más bien, una forma de conocimiento subordinada a los postulados científicos. Profundizando en los aspectos que caracterizan dichas escuelas de pensamiento, según Müller la realidad auténtica reside en el lenguaje; para el exponente del *Sturm und Drang* el mito se ha originado en una situación de "malestar" del ser humano incapaz, en la antigüedad, de encontrar una explicación empírica a los variados fenomenos naturales que solían manifestarse a su alrededor.

Los mayores representantes de la escuela antropológica: Tyler, Lang y Frazer, comparten, en líneas generales, la idea básica de la disertación mülleriana: los pueblos antiguos estaban sometidos a una conciencia colectiva que intentaba contrastar y al mismo tiempo examinar la naturaleza sirviéndose de rituales que no presuponían conocimientos científicos. Entre los estudios de los tres antropológos destaca el trabajo de Lang, por ser el más próximo a la antropología contemporánea. Rubio Hernández evidencia a tal próposito que "este autor separa el mito de la actividad religiosa, y señala la importancia de la mitología primitiva, que puede considerarse como una ciencia rudimentaria"[110].

En Francia, en el mismo período, E. Durkheim relaciona los relatos míticos con la vida comunitaria. Según el mayor representante de la escuela sociológica francesa, la esencia del mito residiría en la capacidad de fusionar sus aspectos a los de la sociedad. Además, cabe señalar la larga bibliografía que otro autor francés, Georges Dumézil, dedicó al estudio del mito, el cual durante su larga carrera se ocupó, sobre todo, de estudios que concernían la mitología comparada y la sociología. Sus investigaciones se referían principalmente a la cultura indoeuropea, su mentalidad y la jerarquizacíon social. Entre los ensayos más conocidos de su obra encontramos: *Mito y epopeya*, *Los dioses de los indoeuropeos*, *Del*

110 ALCINA FRANCH José, *El mito ante la antropología y la historia*, Madrid, CIS-Siglo XXI de España, 1984, pág. 45

mito o la novela, entre otros títulos.

Durante el siglo XX se produce un cambio radical en el estudio del mito. A raíz de las trasformaciones sociales y de pensamiento, causadas por las guerras y la ferocidad del hombre, se comprendió que el individuo moderno, igual que su antepasados, estaba dominado por la irracionalidad, así que la cuestión cambió de punto de vista; pues no se trataba de evidenciar, en el estudio del mito, el primitivismo de los seres humanos y sus mentalidades, sino poner de relieve su alteridad (motivo sobresaliente en la película *Mi nombre es* sombra). Ese era el núcleo central: la interpretación mítica era algo apartado de las teorías filosóficas y de las ciencias modernas. Así, en un clima filosófico-literario totalmente renovado, las escuelas contemporáneas, al examinar la temática del mito, no intentaban explicarlo bajo un sentido filosófico, sino que se "limitaban" a codificar las creencias, las manifestaciones o las prácticas que trazaban las líneas que calificaban al individuo del siglo pasado. En rasgos generales estas son las características de la escuela funcionalista, cuyo exponente principal, Branislaw Malinowski, fue uno de los refundadores de la antropología social británica y consideraba el mito como un conjunto orgánico de hechos relacionados entre ellos.

Otra corriente, cuyo estudio es básico dentro del enfoque mítico que estamos tratando, es el psicoanálisis que, por primera vez, adopta un planteamiento hasta aquella época nunca considerado: el estudio del mito dentro del hombre. Esa visión, sin duda revolucionaria, será la que más desarrollo tendrá en la filmografía suariana, teniendo en cuenta que tanto en *Remando al viento* como en *Don Juan en los infiernos* y *Mi nombre es sombra*, Suárez rastreará el complejo mundo interior del ser humano.

El autor más destacable de dicha escuela es Carl Gustav Jung, que supera el individualismo freudiano y otorga al mito un sentido gnoseológico, descubriendo así unos fundamentos

míticos que, desde siempre, rigen la humanidad. Jung, al igual que Freud, cree en el inconsciente, pero le concede un carácter arcaico-mitológico y señala: "Existen ciertas condiciones inconscientes colectivas que actúan como reguladoras y propulsoras de la actividad creadora de la fantasía"[111] así que, como en una proporción psico-matemáticas, el sueño se relaciona al individuo como el mito a la colectividad.

En la vida cotidiana como en los sueños siempre se repiten cifras, símbolos que por su naturaleza inconsciente forman parte de unos esquemas colectivos, o sea, arquetipos. Por consiguiente, las imágenes arquetípicas no pueden ser clasificadas de mitos, sino que, es más correcto considerarlas componentes mitológicas.

Así, si nos referimos a los postulados psicoanalíticos, los mitos griegos siguen siendo tan vigentes por ser el testimonio y la representación de los conflictos subconscientes de cada sujeto. Prometeo, por ejemplo, simboliza el deseo de rebelión contra su creador, el anhelo de huir de una realidad que no siente suya, de cambiar su condición. Según el mayor exponente de la escuela simbolista, E. Cassirer,

> El mito no es estructural ni alegórico, sino tautológico. Pertenece a la esfera de la afectividad y la voluntad, no se limita a contemplar las cosas, sino que sus observaciones surgen a partir de algún acto de participación o emoción. Ello se debe a que el hombre de las culturas míticas percibe el mundo como unidad, y lo que otorga esa cohesión interna es el sentimiento […]. Asimismo, los mitos se basan en la fuerza simbólica de sus imágenes.[112]

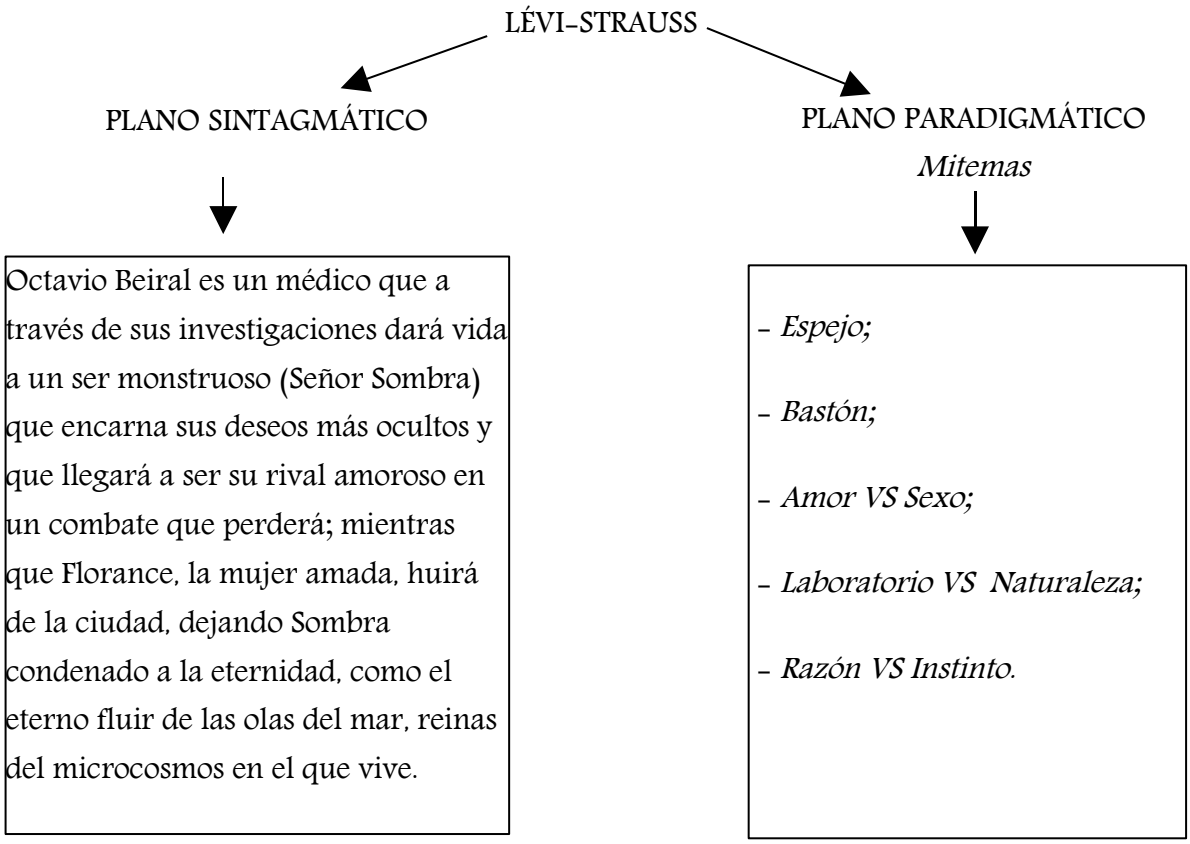
Lo que enuncia Cassirer, a finales de los años setenta, resultará una de las cuestiones cruciales en el universo suariano, donde los objectos se convierten en símbolos que, reiterados, adquieren un sentido específico que se aleja de lo común para ofrecernos una

111 Ibídem pág, 173
112 Ibídem pág. 174

lectura más profunda y rebuscada. Así, en *Don Juan en los infiernos,* la concha alude a la inmortalidad, o bien, en *Mi nombre es sombra* el espejo personifica el lado más oscuro del ser humano. Las dos imágenes aportadas como ejemplos, dentro de las respectivas películas, son más bien percibidas que vistas, ahí reside el aspecto poderoso del símbolo: en su capacidad de dejar huellas diferentes en cada uno de nosotros. Además, los símbolos permiten, gracias a su carácter misterioso y evocador, la vuelta a un pasado olvidado, un retorno al paraíso, en un estado primigenio, que permite la cohesión con la naturaleza. En este sentido, Eliade apunta: "El mito es una estructura de la conciencia, una intuición del ser, con un carácter ahistórico"[113].

Otra escuela en auge en el siglo XX fue, sin duda, el estructuralismo, inaugurado por Lévi-Strauss. Como sugiere el mismo término, esta corriente se inscribe dentro de una estructura que pretende ser significativa a nivel semántico y que, por eso, se distancia del utilizo social de los mitos. Aunque las incongruencias de los estructuralistas sean múltiples (malinterpretan algunos asuntos desembocando, de vez en cuando, en un formalismo excesivo) ellos se distinguen por investigar los rasgos más hondos de los relatos míticos. Según Lévi-Strauss, existe un sentido manifiesto y otro oculto en el mito "que puede ser descubierto hasta llegar a los elementos constitutivos, o mitemas, definidos por relaciones de oposición"[114]. Pero, para que surja el aspecto más íntimo del relato, hay que realizar dos tipos de análisis: el primero, tiene que atenerse al plano sintagmático, es decir, un estudio que siga el orden de la historia, y sólo sucesivamente, en el segundo, pasar al plano paradigmático que tenga en cuenta los mitemas presentes, clasificándolos según las analogías que evidencian.

113 Ibídem pág. 175
114 Ibídem pág. 175

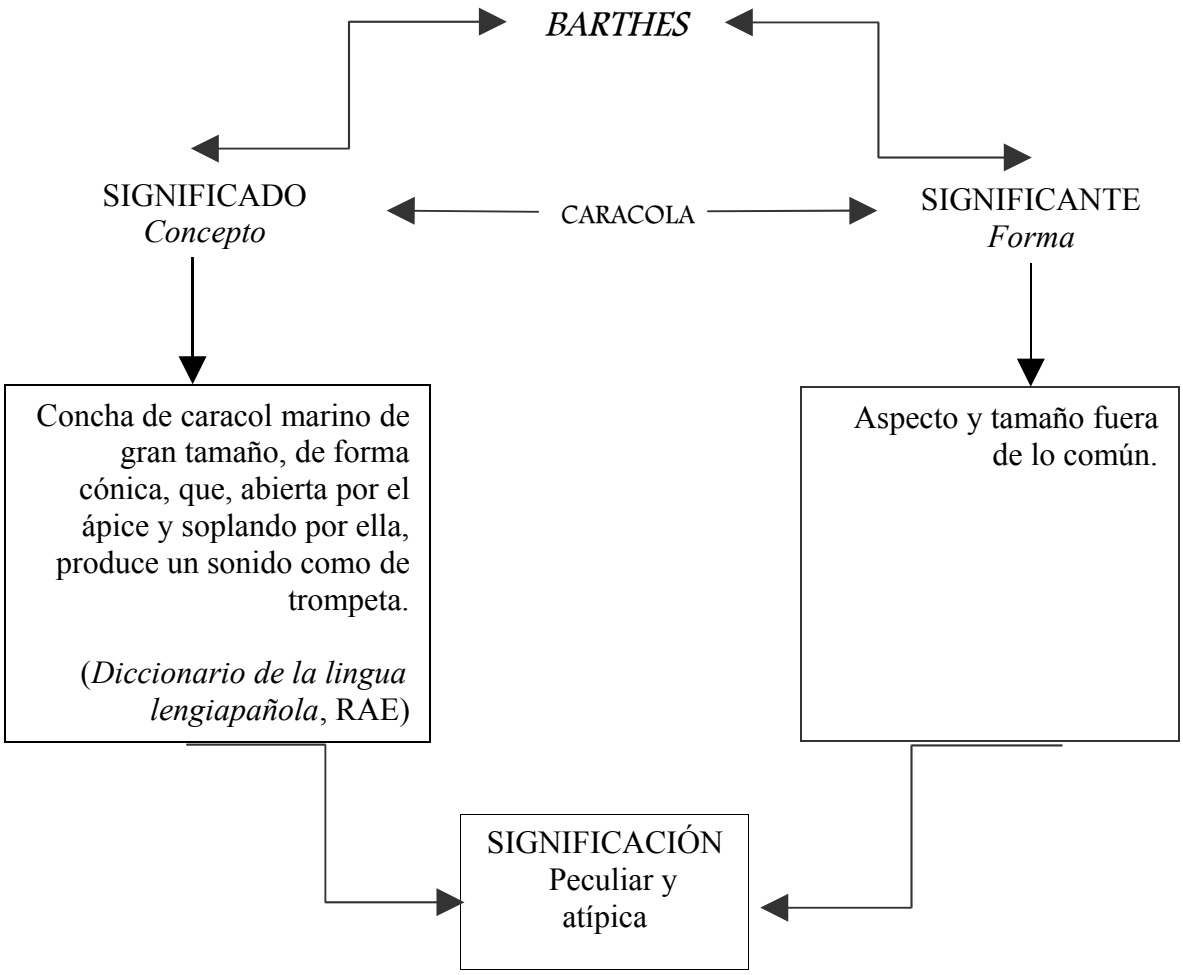


Al igual que Lévi-Strauss, algunos años más tarde, Roland Barthes aporta un punto de vista semiológico a la cuestión, en cuanto que el mito se caracteriza principalmente por ser un mensaje. Así, aunque haga una diferenciación entre signo lingüístico y mito, Barthes indica que en ambos están presentes un significado y un significante, con la única excepción que el relato mítico se constituye sobre elementos preexistentes. Según Barthes:

> El mito puede considerarse como metalenguaje, porque es una segunda lengua en la que se habla de la primera: el signo de la "lengua inicial" se convierte en significante en el mito. Así, lo que era signo en el esquema tradicional de comunicación se convierte en significante del mito. Este significante (al que llamamos "forma") es el término final del sistema lingüístico y a la vez el inicial del mítico. El significado asociado a la forma lo denomina "concepto", y la significación del mito nace de la relación entre ambos[115].

115 ABELLÁN José Luis, *Mito y cultura*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1971, pág. 124

Lo que el semiólogo teoriza, tal vez de forma enrevesada, es reducible a algo mucho más sencillo. Tomando como ejemplo el símbolo de la caracola en *Don Juan en los infiernos*, procuramos resumir en un esquema la teoría del lingüista francés:



Lo que resultará de la unión entre significado y significante acepta sólo una significación en un discurso sobre el mito y no podría ser válida en otras circunstancias. Además, puede estar sujeta a varias interpretaciones: en la película, la caracola alude al nacimiento (y su destrucción a la muerte) de Don Juan, es una metáfora de la comunicación y un objeto extravagante dentro de un contexto supuestamente ordenado y concienzudo.

En el análisis propuesto hemos condensado todas las corrientes que, a lo largo de los siglos, han aportado elementos novedosos y útiles sobre el asunto para delinear las peculiaridades del concepto en cuestión. Como es posible averiguar, cada escuela enfoca su atención en un aspecto o función del mito en particular, pero ninguna de esas parece dar una respuesta que se adueñe de la esencia del término y que lo describa en todas sus dimensiones.

Lo que es cierto es que, en la contemporaneidad, el mito no es algo relacionado únicamente con el pasado, sino que como opina G. Suárez es "una clave del presente"[116], la clave que nos dejará entrar en otro mundo y nos permitirá huir del nuestro, ya demasiado violento, ya demasiado virtual, ya demasiado "anti-humano".

2. La mirada de G. Suárez

> Yo no creo que sepamos nada más de lo que sabíamos antaño. No nos hemos emancipado de los mitos. Siguen vivos en la sociedad actual: el culto a los muertos, los pósters que adornan nuestras paredes...
>
> *Gonzalo Suárez*

Las palabras del autor revelan cómo la vida y la trayectoria artística de Gonzalo Suárez están profundamente vinculadas al mito. En sus obras se hace referencia a mitos de la antigüedad y a otros más modernos. En las primeras películas del autor, *Ditirambo* o *El extraño caso del doctor Fausto,* los verdaderos protagonistas son los medios de comunicación de masas, o sea, los mitos de la actualidad. En cambio, en su período de madurez artística, Suárez analiza

116 HERNANDEZ RUIZ Javier, *Gonzalo Suárez: un combate ganado a la ficción,* Alcalá de Henares, Ediciones del Festival de cine de Alcalá de Henares, 1991, pág. 33

bajo su punto de vista los mitos universales de Don Juan, Jekill y Hyde, Prometeo. Al igual que los filmes, también en la literatura de este período (*Ciudadano Sade* y *Yo, ellas y el Otro*) se nota una inversión: el ritmo de las historias es menos dinámico, se intenta profundizar más en la psicología de los personajes y también la concepción del tiempo es mucho más parecida a las estructuras míticas arcaicas.

El italiano Gillo Dorfles, filósofo y catedrático de la Universidad de Trieste, señala la "desmitificación" del mito de nuestra época. El autor triestino distingue entre estructuras "mitagógicas" y "mitopéycas". Las primeras responden a un uso degenerado del mito, mientras que las segundas permiten alcanzar al ser humano un estado de paz y armonía.[117] Además, según Dorfles, los *mass-media* han creado mitos y ritos que, en realidad, no son en nada inferiores a los de las épocas pasadas: pues la música, el fútbol o los bailes se pueden equiparar a los gladiadores en las arenas o a un *auto sacramental* en la corte española del siglo XVII. Sin embargo, una de las cuestiones negativas de esta nueva "cultura del mito" es la acción unidireccional que ejercen los mitos de comunicación. Como ya se ha hecho patente anteriormente, en sus primeras obras, Suárez critica el poder telemático de los últimos años y sus efectos: las noticias, la prensa, la publicidad desempeñan un papel muy importante (que hoy en día sería mejor llamar "vital") dentro de la vida cotidiana del hombre contemporáneo. Pero, la aguda mirada de nuestro cineasta había previsto, ya en los ochenta, cómo en un futuro muy próximo el individuo estaría vinculado a lo efímero. Así, su crítica irónica permitía evidenciarlo todavía más.

La presencia del pensamiento mítico en las obras suarianas alcanza su máxima exaltación al desarrollar tres motivos en particular: la recreación de los mitos griegos (Prometeo en *Remando al viento*), la reinterpretación de los mitos de gran vigencia en la literatura occidental (Don Juan en *Don Juan en los infiernos*) o bien, el enfoque personal sobre una de

117 DORFLES Gillo, *Nuevos ritos, nuevos mitos*, Barcelona, Ed. Lumen, 1967, pág. 56

las temáticas más debatidas por los filósofos contemporáneos, es decir, el tema del doble (Doctor Jekill y el señor Hyde en *Mi nombre es sombra*).

Lo que Suárez intenta hacer es poner de manifiesto, a través de sus protagonistas, los conflictos subconscientes del ser humano. A tal propósito, en el ensayo *El mito clásico en Don Miguel de Unamuno* incluido en el curso de la U.N.E.D. *La influencia de la mitología en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX,* A. Melero señala que en la modernidad la concepción mítica se orienta principalmente hacia tres funciones: una arquetípica o psicológica, otra de tipo estético (motivo influido por los mitos antiguos) y otra simbolista.[118]

Además, si nos detenemos en esta cuestión, se notará que este planteamiento permite también un estudio psicoanalítico: pues los héroes suarianos están caracterizados por fuerzas latentes que, al estallar, provocan un cambio en el personaje. Así que, si en *Remando al viento*, a través de Mary Shelley se alude al tema de la imaginación que puede engendrar monstruos, en *Don Juan en los infiernos* una lectura arquetipica de la obra permite una comparación del seductor con Edipo. El aspecto más significativo de las dos películas reside en la propuesta que el director asturiano deja a su público: cada individuo, al igual que Mary S., tiene que exteriorizar las criaturas que lleva dentro, aunque este riesgo pueda implicar efectos terribles. Asimismo, la rebelión de Don Juan contra el padre se presta a una interpretación que, por extensión, abarca el rechazo de unas normas puritanas que la sociedad, corrupta e hipócrita, predica.

La segunda función que evidencia Melero, o sea, la estética, está relacionada con la muestra de belleza y virtudes de los personajes míticos. De forma análoga a los mitos griegos, Gonzalo Suárez otorga a sus protagonistas un carácter valioso y rebelde: ya que el personaje de la escritora inglesa sobresale por su temperamento vitalista, también en circunstancias

118 Ibídem, cit., pág. 177

adversas, mientras que el viejo seductor lucha hasta el final en el intento de reformar las normas morales que reglamentan la sociedad.[119]

El último rasgo que señala Melero es la finalidad simbólica que posee el mito. En el cine suariano un motivo que se repite a lo largo de toda su trayectoria cinematográfica es el símbolo que, en muchos casos, permite una mayor comprensión del personaje y, por consiguiente, del hombre. Una fuerte carga simbólica se observa en la película dedicada al seductor por antonomasia: la enorme caracola representa la vida y la inmortalidad de Don Juan (la mujer india, después de la muerte del protagonista, dará a la luz un hijo junto a lo que queda de la concha destruida).

Como ya se ha argumentado antes, la exégesis mítica es la clave, según Gonzalo Suárez, para entender el mundo pero, el cineasta se distancia de dichos mitos tal como se conocen en la tradición literaria. En su intento de "remitificación" se nota un alejamiento de la trama convencional al fin de perseguir su finalidad: dotar el mito moderno de una nueva y personalísima mirada. En *Remando al viento,* en su acercamiento a la figura de Frankenstein, Suárez excluye de la historia a Víctor (el personaje que en la novela concibe y crea al monstruo) y a su adorada Elizabeth. De la misma forma en *Mi nombre es sombra* desaparece uno de los dos arquetipos femeninos que, como Jeckyll y Hyde, tenía que ser el doble de Florance; pero, aunque esté presentada como única, la actitud de la mujer protagonista aparece desdoblada. En realidad, si bien los dos protagonistas se manifiestan en cuerpos diferentes y con nombres diversos, Hyde es simplemente el *super-ego* del doctor Beiral, su lado oscuro, su ansia de hacer caso al instinto, en contra de lo que exige la sociedad y sus preceptos.

De igual manera, en *Don Juan en los infiernos* Suárez elimina a uno de los personajes clave de la obra teatral de Tirso de Molina, es decir, el comendador y lo sustituye con la imagen de

119 Ibídem, pág. 56

la caracola. Por eso, como veremos, el filme se inspira más en la obra de Molière que en las versiones tradicionales.

Los recursos utilizados evidencian una constante en dichas películas: las adaptaciones se articulan sobre unos ejes principales que Suárez comparte con la trama clásica de los mitos en los que se inspira; sin embargo, la peculiaridad del autor radica en su planteamiento irónico. Como señala Javier Cercas:

> En la producción literaria del autor, éste utiliza a menudo el procedimiento de introducir al final de sus cuentos un sorprendente giro que subvierte los rasgos constitutivos de géneros como la literatura fantástica o el cine negro. En sus creaciones fílmicas el quiebro irónico también cobra un especial relieve. Por ejemplo, el protagonista de *Don Juan en los infiernos* no es el apuesto y joven seductor habitual en los acercamientos canónicos al mito, sino un hombre maduro y cansado, cuyo itinerario es un viaje hacia la muerte [...]. El mito de Jekill y Hyde también se reviste de ironía en *Mi nombre es sombra*, donde Suárez muestra a Jekill como un ser hipócrita y calculador, y toma partido por Hyde, personaje monstruoso y depravado en las adaptaciones cinematográficas tradicionales [...]. Para el cineasta el Otro representa el impulso sexual, la energía primordial que anida en todos nosotros, el motor de la creación artística, la vita, en definitiva.[120]

Otro componente fundamental de la concepción mítica radica en la manera de juzgar los actos humanos y los objetos que forman parte de la vida diaria, considerados, a menudo, meros elementos definitorios del personaje en cuestión. En efecto, los objetos, parafraseando a R. Bodei, nunca son solo objetos para el individuo que los poseen, sino "cosas"[121] y llegan a tener un sentido auténtico sólo en relación con algo que supera la materia y, así, alcanzar

120 BECERRA Carmen, *Lecturas: imágenes: El cine de Gonzalo Suárez,* Pontevedra, Ed. Mirabel, 2004, pág. 24.

121 Señala Bodei: "Il significato di "cosa" è più ampio di quello di oggetto giacché comprende anche persone o ideali e, in generale, tutto ciò che interessa o sta a cuore (o che può essere discusso in publico perché tocca il bene comune, da cui conflittualmente dipende anche quello dei singoli".
BODEI Remo, *La vita delle cose*, Bari, Ed Economica Laterza, 1a ed, 2011, pág. 22

una dimensión mística.

Así, como afirma Eliade, las cosas del mundo exterior "no tienen para el hombre valor autónomo, sino que adquieren sentido al participar en una realidad que trasciende. Este anhelo de trascendencia se manifiesta en la búsqueda del centro, que es la zona de lo sagrado por excelencia, la de la realidad absoluta"[122].

En el cine de G. Suárez se repiten unas imágenes en línea con ese centro del que habla Eliade: elementos concordes con la búsqueda de un estado perdurable de paz interior. En *Remando al viento*, el cineasta propone la naturaleza como motivo en el cual el hombre puede encontrar su centro, su *status-quo*. En los paisajes suizos, los protagonistas vuelven a un estadio primigenio de libertad y vitalismo en un contexto en el cual la naturaleza, siendo omnipresente, es causa para los personajes tanto de catarsis como de distanciamiento de la realidad. Además, se denota una fuerte presencia de las escenas rodadas en ambientes naturales, sobre todo al principio y al final y este aspecto subraya una vez más el vigor mítico presente a lo largo del largometraje. Una constante en los filmes suarianos sobre el mito resulta ser la idea panteísta del autor, según la cual la naturaleza es una forma de juntar el mundo del ser humano (sus vacilaciones, sus perplejidades, sus sensaciones) con una realidad perceptible que lo rodea. A partir del axioma "todo está en todas partes y cualquier cosa es todas cosas" (motivo que aparece también en la novelística borgiana) Suárez concibe el universo como un don que Dios hace a la humanidad, dado que es Él quien lo concibe y crea. Esta idea se expresa visualmente a través del encuadre: la cámara, situándose por encima de los personajes, sugiere la idea de que alguien esté observando los hechos y que lo controle todo. Por ejemplo, al principio de la película *Mi nombre es sombra* la cámara que encuadra al doctor C. Beiral y su *super-ego* se aleja de ellos y se desplaza hacia el mar, territorio natural que pretende simbolizar el microcosmo en el que viven. Lo

122 ELIADE Mircea, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, Madrid, Ed. Alianza, pág. 184

que se plantea es la universalidad del protagonista, su personalidad dual y el lugar en el que se desarrolla la acción: todos elementos que consolidan la imagen mítica.

Es curioso y a la vez digno de mención que los protagonistas suarianos (Jekill y Hyde, Don Juan, Frankenstein) aparecen por primera vez en un paisaje natural y allí vuelven al final; es este un ejemplo paradigmático de cómo, en un juego de alternancias héroe/naturaleza, se pone de relieve el motivo del mito, su inmortalidad y su vinculación a lo natural.

En este sentido, los personajes principales de las intrigas fallecen en lugares que mantienen una fuerte conexión con el agua, como el mar, el lago, los hielos. Esta última se connota en contraposición al fuego que, en cambio, simboliza el reto prometeico de alcanzar algo negado a los hombres. La mayor parte de los elementos naturales se caracterizan también en relación con el aspecto mítico: el bosque, el espejo, los laberintos, la caracola y otros más, en las películas suarianas son espacios polisémico, en los cuales se amontonan las metáforas, las interpretaciones y los sentidos, distorsionando la realidad a la que el espectador está acostumbrado. Otra peculiaridad del mito es la concepción del tiempo entendido de manera cíclica y como "actualización" de los momentos "sagrados", esenciales en la vida humana. Señala Eliade que:

> Existe una cronología profana, antihistórica, individual, y otra sagrada y ejemplar, que reitera los arquetipos o imágenes primordiales y suspende la duración y el devenir atemporal. El pensamiento mítico se aleja de la sucesión lógica de los acontecimientos y se orienta a la circularidad[123].

En efecto, como se hará patente posteriormente, la estructura de las tres historias es circular y en *Remando al viento*, por ejemplo, los acontecimientos están esbozados a través de un largo *flash-back*. Además, la circularidad de la trama, que se aleja de una sucesión lógica, es otro aspecto típico en los mitos y aunque, en casi todos los filmes, es posible determinar la

123 Ibídem, pág. 185

época en la que se desarrollan los hechos, la universalidad de los temas propuestos permiten su adaptación a cualquier época histórica.

Una de las peculiaridades del pensamiento mítico suariano se aprecia en los procedimientos cinematográficos utilizados. Por ejemplo, en la descripción de los personajes, al fin de remarcar el carácter dual de muchos de ellos, el cineasta asturiano logra expresar visualmente ese concepto a través de encuadres que sitúan en el mismo plano a las dos personalidades. Así, en *Mi nombre es sombra* el doctor Beiral y la criatura reprimida en su interior al cual le ha dotado de un cuerpo gracias a sus investigaciones, dialogan frente a frente en varias circunstancias. De la misma forma, en *Don Juan en los infiernos* el criado Esganarel puesto en el encuadre con su amo, simbolizan la pasión frente a la cordura (emblemática es la escena en la que los dos están en la cama con una prostituta). La misma bipolaridad que caracteriza estos personajes, en *Remando al viento*, se traduce en la caracterización del dandi Byron en contraposición a B. Shelley.

En relación con la idea de cine que el autor intenta perseguir, en la técnica y en los criterios utilizados se aprecian los aportes de un "cine de poesía", teoría delineada por Pier Paolo Pasolini, a partir de la reflexión que el cine no es pura abstracción o una serie de signos insignificantes, sino que comunica algo y se basa en un patrimonio de ideas comunes. Pasolini argumenta su tesis y en el ensayo *Cine de Poesía* explica:

> El destinatario del producto cinematográfico está acostumbrado a "leer" visivamente la realidad, es decir, a tener un coloquio instrumental con la realidad que le rodea en cuanto ambiente de la colectividad: que se expresa fundamentalmente con la pura y simple presencia óptica de sus actos y de sus costumbres. Además, […] objectos y cosas se presentan cargados de significados y, por consiguiente, "hablan" brutalmente con su mera presencia[124].

124 PASOLINI Pier Paolo, ROHMER Éric, *Cine de poesía contra cine de prosa*, Ed. Anagrama, Barcelona,

Así, en un análisis que parte de unas teorías semióticas y del lenguaje, Pasolini introduce el neologismo "im-signos", o sea, signos iconográficos que al igual que los "len-signos" en lingüística, componen y sobre todo dan un significado al discurso cinematográfico:

> La operación del escritor consiste en tomar de ese diccionario, como objetos custodiados en una caja, las palabras, y darle un uso particular: particular respecto al momento histórico de la palabra y al propio. [...] En cambio, para el autor cinematográfico [...] no existe un diccionario de las imágenes. No existe ninguna imagen encasillada y pronta para el uso. Si por azar quisiéramos imaginar un diccionario de las imágenes deberíamos imaginar un *diccionario infinito* [...]. El autor cinematográfico no posee un diccionario sino una posibilidad infinita[125].

En un mundo infinito de posibilidades, Suárez, como Pasolini, expresa su forma de entender la existencia humana de una manera que sobrepasa el objetivismo, se aleja de las convenciones y evidencia el subjetivismo de sus películas a través de continuas elipsis temporales, rupturas en el ritmo, la introducción de citas pictóricas y el distanciamiento de lo común. En este asunto mítico Gonzalo Suárez exhorta al espectador a ir más allá del sentido ordinario de las cosas, indagar en otras trayectorias posibles y, de esta forma, acercarse a su universo, en línea con el concepto inaugurado por Pasolini.

1970, pág. 11.
125 Ibídem, pág. 12

3. El mito de Frankenstein en *Remando al viento*. La imaginación que genera monstruos

La fantasía, aislada de la razón, sólo
produce monstruos imposibles. Unida a
ella, en cambio, es la madre del arte y
fuente de sus deseos.
Francisco de Goya

El título de la novela que la escritora Mary Shelley escribió en pleno Romanticismo *Frankenstein o el moderno Prometeo* pone de manifiesto el origen del cual procede el mito de Frankenstein. Según la mitología griega, Prometeo, cuyo nombre significa "previsión" era un titán que robó el fuego a los dioses al fin de darlo a los hombres para que se beneficiaran del mismo y por esa razón fue castigado por Zeus. En la conducta del titán se denotan dos líneas significativas, es decir, el reto a los dioses y la voluntad de ayudar los humanos. E. Navarro señala que el mito se centra sobre todo en tres motivos principales: la filantropía, la rebelión y el conocimiento[126], elementos presentes en todas las versiones conocidas en la antigüedad: la de Esquilo, la de Platón y la de Hesíodo. A tal propósito, sería oportuno introducir y argumentar, por lo menos, algunas de las innumerables versiones literarias y cinematográficas sobre este asunto. Las interpretaciones más elocuentes del mito prometeico se concibieron durante el Romanticismo. Además del ya citado *Frankenstein*, la obra de Goethe *El regreso de Pandora*, la novela de Percy B. Shelley *Prometheus unbound* ("Prometeo liberado", obra en la que el autor manifiesta los valores morales y el pensamiento filosóficos de la época) o el relato irónico del francés André Gide *Prométheé mal enchainé,* en particular, en la literatura española del siglo XX, autores como Ramón Pérez de Ayala (*Prometeo*), el catalán Eugenio d'Ors (*El nou Prometeu encadenat*), Azorín (*La isla sin aurora*) y Unamuno y su célebre obra *Amor y pedagogía*, reinterpretan bajo un

126 ALONSO FERNÁNDEZ Ana, *Gonzalo Suárez: Entre la literatura y el cine,* Kassel, Ed. Reichenberger, 2004, pág. 194

personalísimo punto de vista el mito antiguo (que en la mayor parte de los casos encaja con la situación socio-política y el momento histórico de cada uno). Representativa es la novela de Ayala, cuyo protagonista, un profesor de lengua y literatura crea un hombre que pueda tener todas las cualidades intelectuales y la sabiduría que él, en su juventud, no logró poseer; pero, su proyecto fracasa tristemente. El desengaño del hombre quiere simbolizar la tragedia española de los primeros años del siglo pasado: el deseo de preservar el conocimiento pero la ineptitud en hacerlo posible.

Entre todas las versiones literarias consideradas, la película de G. Suárez se basa en la novela de Mary Shelley, escrita en 1816, con motivo de unas vacaciones en Suiza en compañía del marido Percy B. Shelley, el amigo Lord Byron (que los invitó en la villa Diodati) y el doctor William Polidori. La novela fue engendrada a raíz de un reto de los escritores, durante una noche fría y oscura, al redactar un relato de terror: siendo la única que lo terminó M. Shelley.

La historia que relató aquella noche la joven autora inglesa se puede adscribir, por los contenidos, al género de la novela gótica que, durante el siglo XVIII, tuvo mucho éxito en Europa. Este tipo de novela conlleva en sí misma un distanciamiento de la realidad para ocultarse en escenarios del pasado, a menudo medievales, en los cuales un lugar que se reitera numerosas veces es el castillo, casi siempre en ruinas. Algunos ejemplos destacables son: *El diablo enamorado* (1792) de Cazotte, la notoria obra de Horace Walpole *El castillo de Otranto* (1765), o bien, *Manuscrito encontrado en Zaragoza* (1804) de Jean Potocki[127].

Miriam López Santos investigando sobre el tema, en su tesis doctoral *La novela gótica en España – (1788-1833)*, analiza varios ejes del género gótico, entre los cuales destacamos: lo irracional, lo sobrenatural, el horror. Señala la autora:

> Lo irracional se manifiesta en lo sobrenatural pero también en todo aquello

127 GARCÍA ESCUDERO José María, *Cine Español*, Madrid, Ed. Rialp, 1962, pág. 111

> que, aun siendo real y tangible, traspasa los confines de lo permitido, de lo aceptable, de lo asumible socialmente, en definitiva […]. Dentro del campo asociativo del miedo […] el centro de atención se desplaza de lo terrorífico arquitectónico y del terror "sobrenatural" al horror humano; es decir, del terror intangible, insinuado, apenas perceptible, conseguido a través de la técnica del suspense, pasamos al horror real, palpable, asfixiante y demoledor[128].

El horror, el miedo de matriz siniestra, que produce "la criatura", o sea, Frankenstein, reside en lo que López Santos define "horror real, palpable": algo que hasta aquel momento era inconcebible, lo había engendrado la fértil imaginación de una escritora inglesa. Burdiel señala que la novela de Mary Shelley se aparta de otros relatos del mismo género, en los cuales aparecen elementos mágicos, o bien, el terror religioso[129]. En *Frankenstein*, en cambio, se aprecian elementos novedosos como: la eliminación del anacronismo histórico, los motivos imperantes en la época, es decir, *lo bello* y *lo sublime*, cuyas diferencias fueron teorizadas por el filósofo E. Burke, y las especulaciones científico-filosóficas llevadas a cabo por Locke y Condillac. A tal propósito, la crítica, durante años, creyó que la obra fuera una crítica a la ciencia que pretendía desnaturalizar los esquemas ordinarios del mundo. Al contrario, lo que se criticaba era el hombre científico (Víctor), incapaz de enfrentarse a lo que había engendrado: su criatura monstruosa. Este aspecto es recogido por Gonzalo Suárez: en su adaptación cinematográfica de la obra, al igual que Frankenstein y Víctor en la novela, pues también aquí el monstruo se pone en búsqueda de su amo al lamentar su estado de tristeza y soledad.

En el cine, la película se encasilla generalmente en los géneros de lo fantástico y de la *ciencia-ficción*, categorías que la crítica considera equivalentes. Como señala Bassa y

128 LÓPEZ SANTOS Miriam, *La novela gótica en España (1788-1833)*, Ed. Academia del Hispanismo, 2010, pág. 239

129 ALONSO FERNÁNDEZ Ana, *Gonzalo Suárez: Entre la literatura y el cine,* Kassel, Ed. Reichenberger, 2004, pág. 202

Freixas:

> La *ciencia-ficción* se vincula en el cine a lo fantástico y en su formación se combinan tres elementos: lo verosimil, que asume lo verdadero dentro del contexto fílmico, el mito, que convierte lo imposible en coherente, y la ciencia, que provoca "milagros" ininteligibles pero susceptibles de ser reconocidos por el espectador como humanos[130].

Estos tres elementos se juntan en la obra original, pero, en *Remando al viento* la verdadera protagonista, como se ha dicho antes, es la imaginación. Así que, Gonzalo Suárez supera la propuesta de la autora (en *Frankenstein* es por medio de la ciencia si se permite la incursión en lo fantástico) y pone como base principal de su obra la reflexión sobre la obra artística y su creación. Aunque sobre el mito del "Prometeo moderno" se hayan producido variadas versiones, la mirada de Suárez destaca por su análisis fuera de tono. Entre las películas más acreditadas de la historia del cine es oportuno mencionar:

- *El Golem* (1914) de Paul Wegener, filme que concierne el pensamiento del expresionismo alemán;
- *El Dr Frankenstein* (1931) de James Whale, filme que se ha convertido en un éxito de taquillas en los Estados Unidos;
- *La novia de Frankenstein* (1935) de James Whale: el mismo director de *El Dr Frankenstein* reproduce fielmente varios fragmentos de la obra literaria y subraya, en más de una escena, su dependencia a la obra en prosa de M. Shelley[131].

Lo que en casi todas las interpretaciones cinematográficas del este mito se reitera, es la condena infligida al científico Víctor por haber desafiado a Dios, en su anhelo de sustituirse a Él para originar una nueva vida. A este propósito G. Bachelard concibe el mito prometeico como "la tendencia que nos impulsa a saber más, que se relaciona con la prohibición del

130 BASSA Joan, FREIXAS Ramón, *El cine de ciencia-ficción:una aproximación*, Barcelona, Ed. Paidós, 1993, pág. 59

131 GARCÍA ESCUDERO José María, *Cine Español*, Madrid, Ed. Rialp, 1962, pág. 127

fuego en muchas culturas: el problema del conocimiento personal del fuego es el problema de la desobediencia adrede"[132]. Además todas las películas citadas remarcan el aspecto gótico que se denota tanto en el vestuario (se prodiga el negro) como en el barroquismo de los decorados.

Huyendo de las tendencias en boga hasta aquel momento, *Remando al viento* es un trabajo ciertamente singular por el enfoque propuesto: el filme se acerca a una antigua concepción de la existencia, o sea, la romántica, y nos introduce en un universo en el que, unos literatos, cansados de la vida urbana y de las apariencias (el grito albanés de Byron lo ejemplifica), procuran evadirse entrando en una dimensión no contaminada para disfrutar de la armonía de la naturaleza. Así, aquellos territorios otorgarán a cada uno de los protagonistas varios motivos de reflexión.

7. "El grito albanés" de Lord Byron en contra de una sociedad de la cual quiere huir

132 BACHELARD Gaston, *Psicoanálisis del fuego*, Madrid, Ed. Alianza, 1966, pág. 74

3.1 *Remando al viento* a través de los monstruos de la imaginación

> En el verano de 1816 visitamos Suiza y nos convertimos en vecinos de Lord Byron […]. Resultó ser un verano húmedo y desagradable, la lluvia incesante nos confinaba frecuentemente en la casa. Unos volúmenes de historias de fantasmas, traducidas del alemán al francés, cayeron en nuestras manos […]. Cada uno de nosotros escribirá una historia de fantasmas, dijo Lord Byron, y su propuesta fue aceptada. Éramos cuatro[133].

La cita referida, narrada a través del recurso de la "voz en off" por la misma autora, Mary Shelley, en *Remando al viento*, resulta ser la escena central de la película: a partir de ahí se originará la redacción de la novela y Suárez manifestará su propio punto de vista, que se vincula, sobre todo, a la reflexión sobre la obra de arte y su creación. Señala V. Molina Foix:

> *Remando al viento* propone las circunstancias emocionales, compensaciones simbólicas y culpas de la creación artística, utilizando con sutileza y enorme fuerza plástica la metáfora del monstruo frankensteiano que acompaña – primero como criatura de papel, después, definitivamente como doble de la conciencia – la vida de aquellas que son tan débiles o se piensan tan fuertes como para fabricar figuras con su desdicha[134].

Por consiguiente, como observa Molina Foix, la criatura de Mary es el reflejo de su conciencia, sus demonios y esencialmente de sus miedos. En un determinado momento de la historia, la autora se da cuenta de eso, pero es demasiado tarde: su doble, su parte más oscura, ha salido al exterior y Frankenstein es la natural consecuencia de un reto que la joven mujer no debía aceptar (–¿Sabéis cuál sería el mejor poema? ¡Aquél que diera vida a la materia por la sola fuerza de la imaginación!– comentó Byron a sus amigos durante la noche de lluvia).

133 CRUZ RUIZ Juan, SUÁREZ Gonzalo, *Gonzalo Suárez: Cuarenta años de cine y literatura*, 53 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2008, pág. 144

134 MOLINA FOIX Vicente, *El cine estilográfico*, Barcelona, Ed. Anagrama, pág. 32

Así, la criatura se configura como el fruto monstruoso engendrado por el poder de la imaginación, que sobrepasa lo racional y por eso, como hemos observado anteriormente, genera terror. A este propósito, es interesante la aproximación que propone A. Alonso Fernández, la cual denota en las obras románticas un anhelo excesivo por las ciencias y por todo tipo de conocimiento en general. La escritora presenta un paralelo con "el velo de Isis", teoría que postuló Argullol, según el cual: "La conciencia del Romanticismo se halla, ante este problema, desgarrada por impulsos contrapuestos. Por un lado percibe certeramente las consecuencias angustiosas de la norma del conocimiento, y por otro, su talente titánico y dionisíaco le invita a traspasar todas las barreras de lo vedado"[135].

8. La criatura de Mary Shelley en "Remando al viento"

Gonzalo Suárez secunda esta filosofía de vida: hay que aceptar las "normas" y llevar con dignidad los monstruos creados para perseguir nuestro deseo de conocimiento. Por lo tanto, Mary admite la existencia de su doble, la parte más íntima que habita en su interior. Emblemática es una de las escenas finales en la que la escritora, al enfrentarse a la criatura, reflexiona sobre lo que ha vivido a partir de aquella noche en Suiza, cuando el horror se ha exteriorizado y ha brotado su "otro yo":

> Ellos creaban belleza, y alguien tenía que imaginar el horror. Esa fui yo […].
>
> Pero tú no eres culpable, porque hiciste lo que yo imaginaba… y yo ¡oh

135 CRUZ RUIZ Juan, SUÁREZ Gonzalo, *Gonzalo Suárez: Cuarenta años de cine y literatura*, 53 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2008, pág. 144

> Dios!, sólo pude imaginar lo que, de todas formas, iba a suceder... He venido hasta aquí para decirte eso. No hemos creado vida ni hemos creado muerte ¡Hemos remado al viento! Tu y yo[136].

Al igual que Víctor Erice en *El espíritu de la colmena,* Suárez entiende a la figura del monstruo como la evasión de los personajes hacia un mundo imaginario, en el que ambos protagonistas, Ana y Mary, proyectan sus obsesiones en Frankenstein. El paralelo entre la niña de *El espíritu de la colmena* y Mary Shelley es muy evidente: Ana, al rebelarse a sus padres, es decir, a las convenciones sociales, huye hacia el bosque, metáfora del universo mítico; imagen análoga a la de la naturaleza y los poetas románticos en la película suariana. Además, en ambos trabajos cinematográficos se repite una escena clave: así como Ana, al reflejarse en el agua del lago, descubre la cara del espíritu mientras la suya se desvanece, también el reflejo de Mary en el cristal de la ventana de su habitación cambia los rasgos de la mujer hasta convertirlos en la cara de la criatura. A partir de ese momento, tanto en la célebre película de V. Erice como en la de G. Suárez se produce un cambio significativo: Ana/Espíritu – Mary/Criatura ya son la misma persona, así que la primera deja el paso a la niñez para entrar en el mundo de los adultos, mientras que la segunda ha aprendido a no huir de su lado oscuro. En ambas figuras se produce el esfuerzo de asumir a "la otra parte del yo" y tratar de convivir con ella.

El monstruo que Mary Shelley ha engendrado es a la vez símbolo de belleza y de muerte, imagen en línea con la tendencia estética de la época: el Romanticismo. Señala Carlos Losilla: "A pesar de que procede de la búsqueda de la belleza (o precisamente por eso), no puede evitar crear muerte y destrucción, porque es ahí, en la etapa más misteriosa y abismal de la condición humana, donde encuentra su plena realización"[137].

136 Ibídem pág 148

137 ALONSO FERNÁNDEZ Ana, *Gonzalo Suárez: Entre la literatura y el cine,* Kassel, Ed. Reichenberger, 2004, pág. 203

En *Remando al viento* la aparición de Frankenstein es presagio de muerte. Después de su nacimiento, durante una noche de tormenta, el ser, al aparecer, disemina muerte; el espectador percibe el juego del doble que se ha creado y la frase que la criatura reitera, con voz siniestra, lo subraya todavía más: "Tu respiración es mi respiración. Tus pensamientos son mis pensamientos. Tu mirada es mi mirada"[138].

En definitiva, la particularísima interpretación suariana del mito de Frankenstein es el ejemplo patente de cómo los sueños (o las pesadillas) inciden en lo real. La habilidad de nuestro cineasta, en este sentido, radica en el nuevo sentido otorgado a este mito: una lectura inusual que arriesga la hipótesis desde otro punto de vista y que posibilita la reflexión.

4. Un descenso a los infiernos: G. Suárez ante el mito de don Juan

La hipocresía es un vicio de moda, y los vicios de moda han pasado siempre por virtudes.

Gonzalo Suárez

El mito de don Juan, de matriz barroca, pretende ser el retrato de la época en la que nació, aunque las cuestiones relativas a las orígenes son todavía bastante debatidas. Si el personaje literario nace con la obra *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, las fuentes que remiten a él son mucho más antiguas. En efecto, en un antiguo romance castellano aparecía la figura de un hombre que invitaba a comer en su casa a la estatua de un muerto, imagen que

138 Ibídem, pág 203

recuerda a la cena con el comendador. Otros relacionan el personaje de don Juan a cuentos legendarios, muy en boga en Italia, en los cuales se narraban las aventuras de un joven seductor. Asimismo, según algunos críticos, las fuentes más acreditadas hay que buscarlas en la historia y, precisamente, en unas crónicas documentadas en Sevilla, las cuales relevan que los Tenorios y los Ulloas existieron realmente: a partir de unas diatribas entre las dos familias se originó el mito.

El elemento peculiar en este estudio es la multiplicidad de *donjuanismos* existentes. Efectivamente, la historia del célebre personaje parece estar vinculada tanto a las épocas como a los países y las doctrinas. Los arquetipos a los que remitimos caracterizan, por ejemplo, al don Juan español de impulsivo, al inglés de hipócrita y al francés más bien reflexivo.

Algunos no consideran don Juan como un verdadero mito en cuanto que su actitud no puede ser la cifra de una conducta universal, sino que sólo se vincula a ese tipo de situación. Carmen Becerra señala: "Si don Juan es un mito, hay que reconocer que se ha constituido contrariando todas las teorías que postulan la existencia del mito dentro de una diacronía ilimitada y reversible, sin principio ni fin, como un esquema dotado de eficacia permanente y capaz de aplicarse al pasado lo mismo que al presente y al futuro"[139].

Si, por un lado, el pensamiento de C. Becerra admite algunas reflexiones, por otro lado, el hecho de que la figura del infatigable seductor haya sido reinterpretada de distintas formas, conformes al período histórico, la cultura o la fuerza creadora de la pluma de un determinado autor, permiten la calificación de mito.

En las múltiples versiones editadas sobre esta figura mítica, a lo largo de la narración, siempre se reiteran unos motivos, es decir: las mujeres burladas, lo extraordinario y la

139 BECERRA Carmen, *Lecturas: imágenes: El cine de Gonzalo Suárez,* Pontevedra, Mirabel Editorial, 2004, pág. 68

actitud del personaje principal. Por ejemplo, si consideramos las damas engañadas, en la obra de Tirso de Molina, Ana simboliza la pasión y la advertencia a vivir el momento, conminación en línea con el *carpe diem* que recomendaba Horacio y mientras según los románticos ingleses es metáfora de venganza, en Molière, Doña Elvira es una mujer enamorada y entregada a cuidar su marido. En la obra molièriana, el francés, aunque mantenga intactas la mayor parte de las características del protagonista, prefiere cambiar algunos rasgos: su don Juan es un hombre maduro, reflexivo y meditativo.

Uno de los asuntos más debatidos sigue siendo la salvación del personaje en relación con el elemento religioso. Si algunos novelistas (entre los cuales destacamos Blaze de Bury y su obra *Le souper chez le commandeur*, o bien, Dante Alighieri y su *dolce stil nuovo* en *La vita nova*) conceden una oportunidad de redención al burlador que se salva gracias al amor de una mujer, otros, como Molière o Espronceda en *El estudiante de Salamanca*, lo condenan. A este propósito, cabe señalar que, dentro de las obras en las que aparece el motivo de la salvación por amor, destaca, sin duda, la obra de José de Zorrilla, el cual confiesa:

> Yo corregí a Molière, a Tirso y a Byron, hallando el amor puro en el corazón de Don Juan haciendo la apoteosis ese amor a Doña Inés: yo más cristiano que mis precedentes (en Don Juan) saqué a la escena por primera vez el amor tal como lo instituyó Jesucristo. Los demás poetas son paganos: su Don Juan es pagano: sus mujeres no son más que prostitutas: las pasiones de Don Juan no son más que vicios[140].

A pesar de esto, G. Suárez hace referencia al mito clásico de don Juan, el cual, como señala Ruiz Ramón, "no puede enamorarse, porque en ese momento pierde su esencia"[141]. En *Don Juan en los infiernos* el protagonista, como en un intento de aclarar su concepción de vida, declara a su criado Esganarel: "¿Cómo puedo cerrar los ojos a las demás mujeres y no ceder

140 ZORRILLA José, *Don Juan Tenorio*, Madrid, Ed. Cátedra, 2004, pág. 52

141 ALONSO FERNÁNDEZ Ana, *Gonzalo Suárez: Entre la literatura y el cine,* Kassel, Ed. Reichenberger, 2004, pág. 221

a los impulsos de la naturaleza... sobre todo cuando el tiempo pasa deprisa y los años pesan en mis pies?"[142]Así, no obstante el invito a gozar de cada momento de la existencia, el don Juan de Suárez es un hombre más bien reflexivo que lucha contra la fugacidad del tiempo y que quiere aportar un cambio efectivo en una sociedad que no considera auténtica. Por eso, es oportuno creer que la película del cineasta asturiano se acerque más a la obra de Molière.

Aunque durante el romanticismo se hayan aportado nuevas visiones del mito, muchas de las cuales estaban vinculadas al *vampirismo* (Drácula se presenta, al igual que don Juan, como un seductor malvado; en este sentido, destaca la novela de John Polidori *The vampyre*) es durante el siglo XX que han sido expuestas las interpretaciones más interesantes sobre el asunto, sobre todo si enfocamos la cuestión desde una perspectiva psicoanalítica.

Así, si Ortega señala como ejes principales del mito: la muerte y la lucha por alcanzar un ideal, según Madariaga los aspectos sobresalientes de la figura de don Juan radican en su generosidad y su fuerza. En cambio, para G. Marañón don Juan representa la imposibilidad de amar: la suya es una actitud más típica de la adolescencia y, en vez de exaltar su virilidad, evidencia el aspecto opuesto (su femineidad) y pretende ser el retrato de la sociedad decadente en la que vive. Señala Marañón:

> Don Juan, el infatigable conquistador de mujeres, es un caso de virilidad deficiente […]. Es frecuente que el hombre quede detenido en la actitud cínica (ante la mujer) durante su vita entera, y entonces corre de mujer en mujer, porque la meta de su atracción no es "una mujer" determinada, sino "la mujer" como tal sexo. Es el caso de don Juan, detenido en el umbral de la femineidad e incapacitado de localizar su atracción en ninguna de las infinitas amantes que pasan por sus manos. Por eso he considerado siempre el amor donjuanesco como un grado inferior, indiferenciado, próximo al amor bisexual[143].

142 Ibídem, pág. 221
143 ABELLÁN José Luis, *Mito y cultura*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1971, pág. 124

En línea con el pensamiento del filósofo madrileño, Ian Watt, en su ensayo *Mitos del individualismo moderno*, además de subrayar el motivo homosexual, destaca principalmente la índole bestial de Don Juan en la que no es posible vislumbrar un genuino amor por las mujeres, al contrario:

> Amar y ser amado son dos afanes alejados por igual de los pensamientos de don Juan. En todos sus encuentros de carácter sexual hay dos factores comunes: el primero, que su elección de la mujer a la que haya de gozar se rige única y exclusivamente por las circunstancias del momento, por el hecho de que casualmente tiene acceso a una mujer determinada; el segundo, que jamás se propone que su relación dure más que el tiempo preciso para lograr una pronta satisfacción sexual144.

La misma opinión comparten Unamuno, Kierkegaard, Pérez de Ayala, cuyos donjuanes son frívolos e incapaces de amar a una sola mujer.

Desde un punto de vista psicoanalítico, varios críticos han evidenciado la figura del criado (Esganarel) como el doble del protagonista, la parte racional asociada al instinto. Observa Salinas:

> En la obra de Gonzalo Suárez la visión del sirviente como un doble del protagonista adquiere una gran importancia. En definitiva, don Juan se ha convertido en uno de los principales mitos del mundo occidental, y como todas figuras míticas no es un hombre, pero arranca de profundas raíces humanas. Es tan inexistente como indispensable145.

Al final de la película, Don Juan, propone al criado un cambio de ropa con la excusa de que había tenido un sueño en el que "tú eras yo y yo era tú". Ese intercambio ejemplifica los arrepentimientos del personaje, de los cuales quiere desnudarse. Metonímicamente, en este

144 WATT Ian, *Mitos del individualismo moderno: Fausto, Don Quijote, Don Juan y Robinson Crusoe*, Cambridge, Ed. Cambridge University Press, pág. 110

145 ALONSO FERNÁNDEZ Ana, *Gonzalo Suárez: Entre la literatura y el cine,* Kassel, Ed. Reichenberger, 2004, pág. 223

pasaje G. Suárez subraya la idea mítica de don Juan que, consciente de su destino trágico, supera los lindes de la muerte: Esganarel (y su ropa), al permanecer en la tierra, perpetuarán la memoria mítica del personaje.

Además de las varias versiones literarias, también el mito de don Juan, al igual que Prometeo/ Frankenstein, fue llevado a la gran pantalla. Algunas películas lo vinculan a otras figuras míticas (*Don Juan et Fausto*, de Marcel l'Herbier, 1922), otras se basan en las obras y respectan la trama y los personajes canónicos.

Como en *Remando al viento*, en su segunda adaptación cinematográfica sobre el mito, Suárez mantiene una línea personalísima al relatar los acontecimientos, añadiendo, así, nuevos elementos a su idea de mundo mítico, ya que rechaza cualquier tipo de refundición: sus ajustes se caracterizan por su originalidad, su enfoque sigue obedeciendo a la noción de innovación.

4.1 Gonzalo Suárez ante don Juan: innovación y pervivencia del mito

Don Juan en los infiernos, película de 1991, plantea unas temáticas que se reiteran dentro del panorama cinematográfico suariano, como por ejemplo: la muerte, el pecado, o bien, el doble. No deja de ser curioso que el personaje central de la película, en realidad, sea "visceralmente antipático" al director que lo escogió como eje central del filme. Durante una entrevista Gonzalo Suárez reveló: "No me gusta el de Tirso y menos el de Zorrilla. No siento ninguna afinidad con el jactancioso transgresor de alcobas y conventos, ni acepto las

resonancias moralizadoras […]. Sin embargo, me atrajo el espíritu razonador de Molière"[146]. Como ya hemos intentado esbozar anteriormente, el don Juan de Suárez, aunque sea un pecador, destaca por su valentía y por su actitud hacia el tiempo: la atracción y conquista de una mujer distinta cada noche se inscribe dentro de un intento personal de atrapar el tiempo, huir la idea de madurez y todo tipo de convención social que conlleva.

Tomando como punto de partida la obra teatral del dramaturgo francés, *Don Juan ou le festin de pierre*, Gonzalo Suárez "recrea algunas de las obras de Molière, como la conversación sobre las virtudes del tabaco, los razonamientos de Esganarel o el alegato a favor de la hipocresía"[147]. Además, como el don Juan de Tirso, también Suárez subraya el aspecto mítico del personaje que no tiene un nombre verdadero, sino se llama simplemente *Don Juan* y así es universalmente conocido ("Don Juan. Sólo Don Juan")[148]. La ausencia de un nombre real que identifique al personaje es la razón por la cual Don Juan cambia a menudo de personalidad, disfrazándose de mendigo, de fraile e incluso poniéndose en lugar de su criado. Por otra parte, también el personaje femenino más destacable, Doña Elvira, por sus características mantiene un fuerte vínculo con el original molièriano. La mujer esbozada en la obra teatral es una religiosa raptada que, consciente de que Don Juan no la quiere, intenta hacerle cambiar de opinión. En cambio, en Suárez Doña Elvira es una mujer enamorada pero, sobre todo, reflexiva, "Dile que le perdono, a pesar del dolor que me ha causado. Porque sé que él no buscaba mi dolor, sino su libertad"[149]; a través de una simple frase, Gonzalo Suárez logra englobar el motivo fundamental del mito y lo que más asombra es que lo hace teniendo en cuenta dos planteamientos distintos.

Elvira, aunque tente escapar la pasión y perseguir los dictámenes sociales, sabe que su

146 Ibídem, pág. 225
147 Ibídem, pág. 225
148 Ibídem, pág. 226
149 Ibídem, pág. 226

actitud es mera apariencia: "He elegido. Entre Dios y don Juan, don Juan. Entre el cielo y el infierno, el infierno"[150]. La conducta de la mujer, muy actual, ejemplifica el deseo femenino que anhela a un solo amante, casi siempre maldito y detestable. En *Don Juan en los infiernos* el protagonista es una metáfora del pecado y la imagen que lo simboliza, la caracola, es una alegoría de la lujuria.

A la visión libertina de la existencia, se contrapone el rigor moral de palacio (en la escena en la que el buhonero está en la corte, las líneas rectilíneas de la construcción palaciega en relación con las curvas de la enorme caracola procuran subrayar las diferencias entre los dos mundos) hasta que, en un determinado momento el rey (supuestamente Felipe II) prohibirá incluso la risa por ser un elemento propio de belcebú y, por eso, un pecado capital. Por el contrario, según el seductor la risa es el único antídoto contra todo tipo de padecimiento y lo que realmente ansía don Juan, como él mismo afirma, es creer que "algunos de los pecados que ahora consideramos tales serán, con el tiempo, sólo motivo de irrisión y divertimiento"[151].El pensamiento donjuanesco y su actitud ante el pecado se manifiesta, en particular, en una escena clave de la película: don Juan, convertido por azar en "fray Juan", encontrándose en un confesionario (en realidad ahí esperaba la llegada de Doña Elvira) escucha la confesión de una vieja mujer que no siente arrepentimiento por los pecados carnales cometidos a lo largo de su vida y la absuelve diciéndole: "Si el pecado es mortal, morirá contigo […] Si yo te perdono, siendo mi bondad limitada, ¿Por qué no va a perdonarte Dios, siendo su bondad infinita?"[152]. En la frase del "fraile", que subvierte de manera irónica los postulados canónicos de la moral cristiana, se denota una abierta crítica al clero que, por varios aspectos, se aparta de lo que realmente Jesucristo evangelizaba.

150 Ibídem, pág. 228
151 BECERRA Carmen, *Lecturas: imágenes: El cine de Gonzalo Suárez,* Pontevedra, Mirabel Editorial, 2004, pág. 32
152 Ibídem, pág. 33

Sin embargo, el don Juan suariano se caracteriza sobre todo por su postura existencialista que percibe la fugacidad del tiempo y, ya en edad avanzada, asume la derrota de su personal intento de alcanzar la inmortalidad. A este propósito, cabe señalar la visión de José Luis Abellán, el cual en su ensayo *Mito y cultura* aclara que la figura donjuanesca está más cerca de Prometeo que de cupido. Según Abellán: "Su lema de acción es *yo y mis sentidos*, es decir, el orgullo de la concupiscencia" y añade "Su orgullo de embaucador de mujeres, de seductor irresistible, es, más que un anhelo de amor, la manifestación de una indomable voluntad de dominio"[153]. Por eso, al igual que el mito griego prometeico, él compite con Dios y su conducta vital es, en realidad, testimonio de su rebeldía infinita y trascendente que aspira suplantar el poder absoluto de la divinidad.

Con respecto a este mito, lo que pasará a la posteridad será el vitalismo, la rebeldía del viejo seductor que, sin embargo, a lo largo de la película va perdiendo fuerzas (en un determinado momento es incapaz de hacer el amor a una prostituta). En realidad, al intensificarse este último aspecto, don Juan logra ser más prudente y meditativo.

Así, dos motivos que resaltan, sobre todo en la segunda parte del filme, son: la vejez y la muerte. Como refiere A. Alonso Fernández: "Nuestro héroe se inscribe en la tradición de donjuanes del siglo XX, en los que ha desaparecido la juventud [...] En los textos tradicionales don Juan se esconde en su juventud para mitigar su culpabilidad, pero ahora es plenamente consciente de sus actos"[154]. La vejez obliga el hombre a renunciar a los placeres sexuales: don Juan tiene miedo a envejecer y teme a las enfermedades, aspectos encerrados en el personaje del padre (figura racional y sabia) que, casi al final de la película, comenta al hijo: "La enfermedad y la vejez son nuestros mejores aliados para obtener la

153 ABELLÁN José Luis, *Mito y cultura*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1971, pág. 128

154 HERNANDEZ RUIZ Javier, *Gonzalo Suárez: un combate ganado a la ficción,* Alcalá de Henares, Ediciones del Festival de cine de Alcalá de Henares, 1991, pág. 155

virtud... porque, con los años, los deseos se moderan y, con la enfermedad, se extinguen"[155].

El otro aspecto, la muerte, es, sin duda, uno de los ejes que insisten a lo largo de la historia: la muerte aparece al principio (la mujer infiel estrangulada y los mendigos ahorcados) en el desarrollo (el buhonero, su sombra y los nobles matados en duelo) y en el desenlace (la muerte del mismo don Juan). La escena en la que el protagonista muere es, de por sí, mítica: la figura del barquero que conduce el moribundo personaje hacia "la otra orilla" del río[156], está vinculada a la imagen mitológica de Caronte (el barquero de Hades aparece en varias obras maestras de género literario, entre las cuales hay que destacar *La Eneide* de Virgilio y *La divina comedia* de Dante Alighieri).

En la escena final, el clímax de la historia, el don Juan suariano, casi sin vida, sigue expresando su concepción vitalista y la incapacidad de entender por qué el hombre está destinado a morir: "Me cuesta comprender que sea voluntad divina renunciar a los placeres del mundo cuando por divina voluntad en el mundo estamos"[157].

En la película, al contrario que la mayor parte de las obras en prosa, el célebre seductor no recibe un verdadero castigo y a través de este aspecto se denota la concepción del autor, el cual cree que, en el desafío entre la sociedad (falsa e hipócrita) y Don Juan, tiene que triunfar el mito y sus valores que invalidan los viejos postulados de un mundo punitivo y triste.

155 Ibídem pág. 157

156 En la mitología griega, "el río de la tragedia", por el cual Caronte llevaba las almas de los muertos hacia el Hades, tomaba el nombre de Aqueronte o Aquerón. El motivo vuelve también en *La divina commedia* de Dante en la cual el río se encuentra junto al infierno.

157 ALONSO FERNÁNDEZ Ana, *Gonzalo Suárez: Entre la literatura y el cine,* Kassel, Ed. Reichenberger, 2004, pág. 232

4.2 Símbolo y mito en *Don Juan en los infiernos*

Don juan en los infiernos destaca por ser, dentro de la trayectoria artística de Gonzalo Suárez una de las películas más pretendidamente simbolista. Ya se ha evidenciado el valor simbólico de la caracola a lo largo de la historia, sin embargo, por su carácter alegórico, la imagen está sometida a varias interpretaciones.

9. El símbolo de la caracola en "Don Juan en los infiernos"

Según A. Castro, la caracola y su dueño, el buhonero, son simples cifras literarias y dentro de una narración fundamentalmente realista, sirven como elementos de ruptura, en línea con el pensamiento vanguardista del director. Es muy probable que Suárez haya cogido como fuente el libro de Athanaseus Von Kircher, el cual diserta sobre los instrumentos que hubieran podido ser utilizados, en la antigüedad, para que, desde palacio, se vigilara el pueblo. A este propósito, el mismo autor admite que la concha es "una imagen arquetípica, una alegoría de la comunicación, y que el buhonero representa a un sabio de la época"[158]. Otros teóricos, consideran la caracola símbolo de la vida, de la fecundidad y del erotismo. En efecto, en la película don Juan renacerá de una concha (la ciclicidad y la vuelta a la vida en otro cuerpo remarca el carácter sempiterno del mito) como la diosa de la belleza y de la lujuria, Afrodita, que nace del mar.

Por consiguiente, si a través de estos elementos, Suárez logra desarrollar la acción en un

158 Ibídem pág. 233

tiempo mítico, el utilizo de la imagen, que remite al universo pictórico y de las artes plásticas, sigue estando en línea con ese tema. Para el pintor asturiano L. Fernández "en esta película […] vemos al jesuita Athanaseus en la caracola, a Bruegel y *El triunfo de la muerte* en el buhonero, a Velásquez y *La Venus del espejo* en la escena con la dama, a Botticelli y *En nacimiento de Venus* [...]"[159].

Todos estos componentes confluyen en la escena más emblemática de la película, o sea, la final, en la cual, Suárez consigue la pureza de la imagen que se acerca a la definición de encuadre conforme al pensamiento de Pier Paolo Pasolini.

Otros personajes con una fuerte carga simbólica son el buhonero y la mujer india. En el primero vuelve el tema del doble, por ser éste siempre acompañado por su sombra. El hombre erudito dialoga a menudo con su *alter-ego* y, cuando el buhonero pagará con la vida su atrevimiento en crear algo inmortal, también "su buena amiga" sombra fallecerá con él.

Las escenas en las que aparece la mujer india son pocas, pero todas se caracterizan por una fuerte carga sensual. La joven despierta en don Juan una extraña atracción: el viejo seductor está más interesado en conocerla que en seducirla. Como señala A. Fernández, "las apariciones de la chiquilla son breves; siempre la vemos huyendo, como un ideal que se escapa"[160]. Además, destacan en la última escena las palabras, las únicas, que le oímos decir a la joven embarazada: "¡Don Juan!", en aquella exclamación más que un agradecimiento por haber salvado su vida (a costa de la suya) se vislumbra el don de la inmortalidad: otro don Juan vive ya y está dentro de ella; otro joven hombre tendrá la misión de llevar vida en un mundo de muertos, porque quien no goza, en realidad, no vive. De hecho, según Pérez Bustamante la actitud de don Juan está relacionada con el "homo ludens":

159 Ibídem, cit., pág. 237
160 Ibídem, cit., pág. 238

> El jugador que "busca tiranizar la realidad, no persigue destruirla para instaurar una mejor, sino que intenta capturar lo efímero desde un tiempo presente. Las características de lo lúdico (repetitividad, privacidad) se reflejan en don Juan, jugador que se complace en su propio juego, eterno buscador de momentos[161].

Otra figura significativa, la del padre, hombre viejo, sabio y demasiado racional, pretende ejemplificar la sociedad de la cual su hijo huye todos los preceptos. Este personaje suariano recuerda, por sus características, al calderoniano Basilio en *La vida es sueño* y, al igual que en la obra barroca, también en *Don Juan en los infiernos* se reitera el tema de la insubordinación a la ley paterna. Según C. Feal, "la unidad de las hazañas donjuanescas radica en la oposición a la ley paterna"[162]: todo lo que hace el protagonista hay que entenderlo como la natural consecuencia del reto donjuanesco al padre al cual no le gusta parecerse, así que sería posible plantear correlaciones entre don Juan y el pensamiento freudiano, teniendo en cuenta las teorías que en mayor medida están relacionadas con este argumento: *El complejo de Edipo, Tótem y Tabú*.

Además, también el lenguaje recuerda al estilo conceptista del Barroco y, muy a menudo, don Juan diserta con Esganarel sobre temáticas en boga en el siglo XVII español: la muerte, el pecado, los placeres terrenales, etc. ("Os miro... y cuando miro, veo que me miran... y así me veo... como si me vieran"[163]).

Conforme al estilo utilizado en *Remando al viento*, también en Don Juan en los infiernos Suárez utiliza un lenguaje lleno de figuras retóricas, referencias literarias, citas, etc. A este propósito, es oportuno mencionar el concepto de intertextualidad teorizado por Mijaíl M. Bajtín: en la película suariana es posible denotar una polifonía de voces que dialogan entre ellas sin superar los lindes del texto fílmico, así como había enunciado el filósofo del

161 Ibídem, cit., pág. 230
162 Ibídem, cit., pág. 232
163 Ibídem, pág. 231

lenguaje ruso. Como señala L. Fernández:

> Las referencias textuales a otros géneros cinematográficos o literarios son un elemento característico de las obras de Suárez, pero es en esta película donde alcanzan una mayor intensidad. *Don Juan en los infiernos* es una cinta que, como *Remando al viento* o *El detective y la muerte*, contiene muchos aforismos acerca de cuestiones que afectan a la esencia humana, y planos que remiten a la pintura [...]. La unión de las imágenes con los diálogos da lugar a una obra de gran belleza, en la que se unen la palabra y los códigos visuales[164].

El cineasta asturiano en este filme, además de lograr la síntesis de varios códigos, como se ha dicho, destaca por el estilo utilizado en narrar la historia: lo literario y lo cinematográfico se funden en el intento, conseguido, de dar forma al mito. Por consiguiente, *Don Juan en los infiernos* se caracteriza por ser una versión sagaz, y al mismo tiempo introspectiva, de uno de los mitos más investigados de la historia de la literatura y el asturiano, a través de los recursos empleados (la ambientación, el montaje, la luz, y el velo de misterio que rodea toda la obra) crea una película sin precedentes.

5. Navegando entre mitos: *Mi nombre es sombra*

5.1 El tema del doble

El siglo XIX, siglo novedoso y brillante, abordó el estudio del mito a través de dos campos de conocimientos propios de su esencia: la filología y la antropología. Si el filósofo E. Renan

164 Ibídem, pág. 235

entiende los estudios filológicos como una "cienca exacta de las cosas espirituales"[165], la antropología es universalmente considerada, en este período, como el punto de vista del hombre, el cual, a través de un método comparativo-histórico, es concebido como especie y la humanidad se muestra como un todo unitario. Por consiguiente, los antropólogos victorianos se alejan de la concepción viquiana que pretende ver en el mito "el producto natural de todas las culturas"[166] y, más bien, se dan cuenta de que la edad del mito estaba terminando y, por lo tanto, no podía recurrirse al mismo como realidad viva y operativa. A tal propósito, destaca el pensamiento del poeta Samuel Taylor Coleridge, según el cual "los mitos dejan de ser motivo de imaginación para convertirse en asunto de mera fantasía"[167], o sea, un interesante resultado de la mente humana que es posible analizar.

Uno de los argumentos más tratados en la literatura romántica fue el tema del doble, asunto de larga tradición literaria, que hunde sus raices en la antropología. En línea con la intuición de Coleridge, la figura del doble se suele incluir dentro del género fántastico, en boga en el siglo XIX. Así que, en los cuentos de Hoffmann (*Los dobles*), Alan Poe (*Los recuerdos del Sr. Beldue; Morellla*) o bien, del francés Maupassant (*El Horla*), se reitera la imagen del Otro (casi siempre relacionada con el espejo) que, poco a poco, se introduce en la vida del personaje principal. Según Todorov: "Toda la literatura responde a dos grupos temáticos: la del Yo (lo real) y la del tú, vinculada con la magia, que utiliza lo sobrenatural para transformar el mundo exterior"[168]. La imagen del espejo, además de subrayar la larga procedencia del argumento dentro de la literatura universal, nos permite una larga incursión en el mundo clásico. Así que, si ya Homero, a través de sus personajes Aquiles y Odiseo, plantea este argumento, es incluso más destacable, en la misma época, la figura de

165 BECERRA Carmen, *Lecturas: imágenes: El cine de Gonzalo Suárez,* Pontevedra, Mirabel Editorial, 2004, pág 114
166 Ibídem, cit., pág. 114
167 Ibídem, cit., pág. 116
168 ALONSO FERNÁNDEZ Ana, *Gonzalo Suárez. Entre literatura y cine.* Universidad de Oviedo. Ed Reichenberger, 2004, pág. 224

Narciso que ejemplifica el efecto peligroso de la contemplación del reflejo. A este propósito, señala Freud que: "El origen del *voyeurismo* y del exhibicionismo se encuentra en el narcisismo, pues contra el peligro del otro, el narcisista responde a través del desdoblamiento: el doble es una apariencia del otro y sin embargo es el mismo"[169]. El mito de Narciso tuvo varias versiones en la literatura clásica. La más antigua hace referencia a una leyenda boecia, mientras que, una de las más conocidas fue escrita por parte de Ovidio (*Las Metamorfosis*): ambas presentan a un joven muy hermoso que rechaza a una mujer (Aminias/ la ninfa Eco) y que, por está razón, será castigado. H. Rodríguez, en su ensayo *Cine y mito*, evidencia cómo la figura de Narciso ejemplifica "por un lado la idea de que en la condena del ojo la realidad se halla atada a su mismo reflejo, destinado a repetirse *ad nauseam* (como lo harán los personajes suarianos en el intento de encontrar su propio yo, su verdadera esencia) y, "por otro lado, Narciso se relaciona con el doble"[170].

El enamoramiento narcisista es uno de los motivos más importantes en *The picture of Dorian Gray* (*El retrato de Dorian Gray*) novela del dandi Oscar Wilde, en la cual ese tópico es la respuesta del protagonista a su incapacidad de amar. Dorian repudia su propia imagen, al igual que Narciso y Jekill, sin embargo, en *Mi nombre es sombra* Suárez propone una lectura diferente del Otro, que en la película contestara al doctor Beiral: "Yo soy el auténtico y tú sólo un mal falsificador"[171]. Los planos se invierten con respecto a la idea del doble planteada hasta ese momento y el cineasta asturiano toma partido, una vez más, por lo prohibido, por lo que se muestra oscuro y misterioso.

A tal propósito, cabe señalar que para el psicoanálisis, la naturaleza se encuentra en el Yo y el Ello: el motivo del doble hay que buscarlo es esa escisión. O. Rank, notorio psicoanalista, amigo y colega de Sigmund Freud, en su ensayo titulado *El doble*, pone en evidencia que "se

169 Ibídem, cit., pág. 224
170 Ibídem, cit., pág. 224
171 SUÁREZ Gonzalo, *Mi nombre es sombra*, Madrid, Ed. Alma-Plot, 1996, pág. 45

rechaza el Ello porque con el desarrollo de la inteligencia y la culpabilidad, el doble (que en principio era un sustituto concreto de Yo) es un enemigo que lo destruye en lugar de representarlo"[172]. Lo que teoriza el profesor austríaco es lo que, en realidad, se advierte en las novelas y películas dedicadas al asunto: Hyde se convierte en un adversario y un ser hostil hacia Jekill que, al final, destruirá.

En particular, en el caso de *Mi nombre es sombra* Gonzalo Suárez esboza un personaje visiblemente escindido en dos partes: aunque los actores se parezcan mucho, no es un solo actor quien personifica a Jekill y Hyde, sino dos distintos y esto parece ser realmente un acierto si lo ponemos en relación con otro concepto subrayado por O. Rank, o sea, "el alma como dualidad"[173]. Así, en la película suariana de 1996, Octavio Beiral y el señor Sombra son la misma persona pero desdoblada.

En otras películas, como la de Victor Fleming (*El extraño caso del Dr. Jekill*) y de Mamoulian (*El hombre y el monstruo*) Hyde, es otra persona que se diferencia de forma muy evidente de Jekill; sin embargo, al final, descubrimos que Hyde y Jekill son, de hecho, la misma persona y que cuando el monstruo muere su rostro va cambiando hasta llegar a tener las facciones del doctor. Suárez trasformará este aspecto y su filme se concluye de forma muy diferente, indiscutiblemente más en línea con cuanto había postulado Rank: Hyde no muere asimilado a la figura de Jekill, sino que, en la lucha de los dos protagonistas, clara personificación del bien y del mal, gana Hyde y el alma sigue viviendo, condenada a la eternidad.

El mito del doble llegó a ser conocido gracias al breve relato titulado *El extraño caso del doctor Jekill y Señor Hyde*, escrito por el joven Louis Stevenson. El eje central de la trama es la cara oculta del hombre, en contraposición a la máscara que el individuo lleva en la

172 ALONSO FERNÁNDEZ Ana, *Gonzalo Suárez. Entre literatura y cine*. Universidad de Oviedo. Ed Reichenberger, 2004, pág. 224
173 Ibídem, cit., pág. 224

cotidianidad para obedecer a los dictámenes sociales (cuestión que evoca las teorías pirandellianas). La novela, que por varias razones podría ser etiquetada como precursora del psicoanálisis fue escrita en el marco de la rígida y puritana edad victoriana, se sitúa en Londres e incluso la ambientación pretende poner de relieve el motivo dual: ya que a finales del siglo XVIII, la capital de Inglaterra había sido dividida en dos partes: la "Old Town" y la "New Town", siendo esta última la única zona de la ciudad habitada por los nobles.

Conforme con lo expresado hasta ahora, Suárez elige la novela de Stevenson, centrada en el mito del doble, sobre todo porque es posible destacar en su estructura varios elementos reiterados a lo largo de la trayectoria artística del autor, como por ejemplo los aspectos atribuibles a la literatura gótica, aunque la obra original de *Doctor Jekill y Señor Hyde* sea, más bien, etiquetable de neo-gótica. En la narración, efectivamente, se denotan unos aspectos (la ruptura del orden temporal, el uso de la estructura circular y, sobre todo, la inserción del horror en la vida diaria) muy típicos de esa tendencia literaria. Así que, actualmente, algunos críticos, al clasificarla remiten a la novela gótica y, al mismo tiempo, al género que, más tarde, será llamado *ciencia-ficción*..

La fuente más probable del filme suariano fue una real innovación dentro del panorama victoriano y sus ideas, consideradas subversivas (la búsqueda científica de Jekill y la concepción del amor que reflejaba las tensiones y los contrastes característicos de la época) fueron, sin duda, los mejores componentes que un joven autor romántico pudiera dejar en herencia a un hombre del siglo XXI, amante de la experimentación y de los más variados matices artístico-literarios, como G. Suárez.

5.2 El doble en el cine: el espejo y la mirada

Si entendemos el séptimo arte como la actividad freudiana del *super-yo,* resultará evidente que la película, en general, plantea la acción psíquica del espectador: al igual que el sueño por el durmiente, las imágenes cinematográficas son la personificación del deseo que se narra. Así, el cine, que desde siempre se ha interesado por el tema del doble es, por su naturaleza, la lógica transposición de los pensamientos del ser humano. Como señala Metz: "Lo percibido no es objeto, sino su sombra, su fantasma, su doble y […] es semejante a un espejo, aunque difiere de éste en que el cuerpo del espectador nunca se refleja en la pantalla"[174] si bien, metafóricamente esto sería admisible. Además, tanto el espejo como la pantalla ofrecen a nuestra mirada imágenes reflejadas que, como argumenta G. Requena, "por su semejanza con las que se reflejan en nuestra retina, generan en nosotros una inquietante sensación de realidad"[175].

Sin embargo, hay que constatar un carácter de subalternidad entre los dos: ya que el cine, a lo largo de su historia, se ha servido de los espejos para representar la escisión del hombre y su valor icónico se ha transformado en el tiempo. Si en el período clásico era imperante el concepto de armonía entre individuo y espacio, posteriormente el espejo llegará a ser un símbolo de su ruptura y la metáfora del desgarramiento interior del individuo, así que, como señala Balló "toda la realidad pasa a ser una imagen de sí misma, una imitación de la vida"[176].

El espejo destaca, sobre todo, por su sentido variable y ambivalente que alude, al mismo tiempo, a la presencia y ausencia del ser. Por ejemplo, en las culturas primitivas ese objeto se asociaba a la continua evolución y movilidad del alma, o bien, en los cuentos mágicos servía para presentar apariciones y, muy a menudo, se utilizaba para mostrar imágenes del pasado

174 Ibídem, cit., pág. 242
175 Ibídem, cit., pág. 246
176 Ibídem, cit., pág. 247

y alejarse, de esta manera, del presente. Por tanto, es imprescindible hacer referencia a la concepción que, el ya citado Roland Barthes, expresa sobre el asunto. Según el filósofo francés, "la idea de dualidad está a la base de todos los mitos, que necesitan vaciarse de su significado lingüístico para llenarse al mismo tiempo con un nuevo sentido, el que otorga el mito"[177]. Así, si tenemos en cuenta el esquema propuesto anteriormente sobre las ideas de forma (significante) y de concepto (significado), el mito podría ser entendido como "alguien que mira por la ventanilla del coche", puesto que "uno puede poner la atención, según desee, sobre el vidrio o en la distancia del paisaje, y viceversa"[178]. De esta manera, cuando el doctor Beiral, en *Mi nombre es sombra*, se mira al espejo siente su ausencia en la presencia del Otro: en línea con lo postulado por Freud "el reflejo invierte el sentido, porque al mismo tiempo somos y no somos".

Cabe señalar que, el espejo, a lo largo de la historia del séptimo arte y, más en particular en la trayectoria cinematográfica de G. Suárez, ha sido un elemento muy reiterado. En *La Regenta*, por ejemplo, a través del recurso de la "voz en off", la protagonista expresa sus inquietudes ante el espejo; en *Diritambo vela por nosotros* y *Ditirambo* el reflector revela el alma dual del personaje: el bien frente al mal. Por consiguiente, sería adecuado considerar que esa imagen no sólo es un motivo temático reiterado, sino que es utilizada a fin de realizar una reflexión sobre la creación artística. Anteriormente se ha señalado cómo el cineasta, a través del espejo, en *Ditirambo vela por nosotros* deja patente la ficción y desvela la esencia de la obra cinematográfica. Así que, parafraseando el pensamiento de J. Balló, cuando el personaje se mira al espejo ve reflejada, al mismo tiempo, su imagen y la del espectador: "Mirarse al espejo también es mirar a la cámara frontalmente, gesto prohibido

177 BECERRA Carmen, *Lecturas: imágenes: El cine de Gonzalo Suárez,* Pontevedra, Mirabel Editorial, 2004, pág. 113
178 ALONSO FERNÁNDEZ Ana, *Gonzalo Suárez. Entre literatura y cine.* Universidad de Oviedo. Ed Reichenberger, 2004, pág. 246

por la tradición clásica, temerosa de que en él se produzca la ruptura de la credibilidad del efecto de la ficción"[179].

10. El espejo en "Ditirambo" desvela la ficción en el cine

En *Mi nombre es sombra* las escenas en las cuales el protagonista se mira al espejo son las que más destacan por la multitud de sentidos que el director logra expresar a través de ello. Sin duda, uno de los aciertos más significativos de Suárez en esta película es el utilizo de la "cámara subjetiva", gracias a la cual, como señala Vila, se alcanza la trasformación del espectador en el doctor Beiral (Jekill) y, por consiguiente, cada espectador se identifica con el sueño que una película supone y acepta la expresión del deseo del personaje.

179 Ibídem, cit., pág. 248

5.3 El mito de Jekill y Hyde en *Mi nombre es sombra*: los temas más destacables

Las palabras son como una fotografía, nunca se
sabe lo que hay detrás. Sé que nos queremos, y sé
que eso no basta. Tendríamos que compartir
todo, nuestros juegos, nuestras fantasías... y no sé
si es posible. ¿Por qué no me hablas de tus...
experimentos?

(Florance al doctor Beiral en *Mi nombre es sombra*)

El tema del doble aparece en Suárez desde sus primeras obras literarias: en la novela *Rocabruno bate a Ditirambo* los personajes, desdoblados, emprenden un viaje que terminará en *Epílogo*, película de 1984, ya señalada anteriormente. Además, en otro cuento de argumento fantástico, *Un paciente impaciente*, el autor asturiano presenta a Cary Grant, un personaje que en su supuesto delirio no se reconoce como ente de ficción. Así, en todas estas creaciones se va delineando la idea que desembocará en el mito de Jekill y Hyde, expresado según la concepción suariana, indiscutiblemente vanguardista. Gonzalo Suárez concebirá ese motivo mítico, no como el desdoblamiento de la personalidad del protagonista, sino como dos personajes distintos, de acuerdo con la idea original de Stevenson. En 1980, Suárez publica un relato titulado *La verdadera historia de Jekill y Hyde*, cuyos ejes temáticos se desarrollarán más adelante en el libro *El asesino triste* de 1994, preludio del trabajo cinematográfico que emprenderá dos años más tarde y que llevará el título de *Mi nombre es sombra*.

La sombra es, en el filme suariano, la fuerza reprimida del ser, en la que anidan los impulsos, las pasiones y los deseos más prohibidos, en contraposición al lado racional que intenta ocultarlos. Suárez, en contrapartida, enfatiza ese aspecto, puesto que el Otro yo es necesario para liberar al hombre de la hipocresía y de los convencionalismos sociales, hay

que defender otra perspectiva: "es preferible el purgatorio de la sombra al fingido paraíso del yo"[180]. Con respecto a lo que se había propuesto hasta aquel momento en el cine: *El hombre y la bestia* (1920) de Robert Stuart Robertson, *El hombre y el monstruo* (1931) de Mamoulian, *Dr Jekill y Mr Hyde* (1941) de Víctor Fleming, *Mi nombre es sombra* se aleja de la idea común expresada en esas cintas, o sea, Hyde es un individuo malo y depravado, y partiendo de la trama de Stevenson, Suárez inventa una historia sobre un amor imposible. El mismo cineasta declarará:

> La obra de Stevenson era como el papel pautado y yo lo que veía era la sinfonía […] Querría librarme a toda costa del tópico tradicional del hombre que se convierte en monstruo porque no lo veo real, porque en el mundo de los instintos no hay buenos ni malos ni moral alguna que valga[181].

Así que, para Suárez debemos renunciar a las señas de identidad para ser realmente libres y ello supone aceptar el Otro, puesto que "hay alguien que comparte el habitáculo de nuestro cuerpo y que acaba vengándose, cuando no se le da la oportunidad de expresarse"[182].

El tema principal de la película es el amor: Octavio Beiral (Jekill) y el señor Sombra (Hyde) quieren a la misma mujer, Florance, y este triángulo será causa de dolores y tormentos.

Stevenson en su obra construye una intriga en la que los personajes femeninos están totalmente ausentes, en cambio, en todas las versiones cinematográficas la mujer desarrollará un papel fundamental dentro de la acción y, en la visión suariana del mito, el director, que prefiere apostar por el "lado oscuro", propone un personaje femenino de gran intensidad, muy influido por él. Florance, en efecto, pasa de un estado de atrofia emocional al conocimiento de la pasión verdadera gracias al señor Sombra. En este sentido, es

180 CRUZ RUIZ Juan, SUÁREZ Gonzalo, *Gonzalo Suárez: Cuarenta años de cine y literatura*, 53 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2008, pág. 210

181 Ibídem, pág. 211

182 BECERRA Carmen, *Lecturas: imágenes: El cine de Gonzalo Suárez,* Pontevedra, Mirabel Editorial, 2004, pág 118

emblemático el cuadro que la mujer está pintando: ahí proyecta sus pasiones, sus verdaderos deseos y alcanzará el real sentido de la obra de arte sólo al salir de los formalismos y dejando que el alma se exprese. No deja de ser perturbador pensar en el cuadro que se originará a partir de esa actitud: aunque todavía no conozca al señor Sombra, Florance retratará a un hombre cuyo parecido se acerca asombrosamente a las facciones del Otro.

El retrato del señor Sombra, será el preludio al desarrollo de otro tema dentro de la historia, o sea, la represión sexual y la insatisfacción de la mujer en su matrimonio con Octavio.

Cuando el doctor pide la mano a Florance ya sentía que su identidad empezaba a fragmentarse: no se reconocía mirándose al espejo e intentaba fortalecer su personalidad escribiendo su firma, un sinfín de veces, sobre unas hojas de papel. Emblemática es la escena en la que, durante una cena, el hombre anuncia su decisión de casarse con Florance y poco después se disculpa con la mujer enfadada por no haberle dicho nada antes y por el anuncio tan repentino. En ese momento el discurso del doctor Beiral con Florance recuerda al de Mary con su criatura:

Tu respiración es mi respiración... Tus deseos son mis deseos *Remando al viento*	Perdona, Florance. No sé lo que ha sucedido. Por un momento pensé que mis deseos eran también tus deseos. *Mi nombre es sombra*

circunstancias que pretenden evidenciar el mundo interior que el individuo lleva dentro y que muy pocas veces sale al exterior.

Florance intenta confesar sus frustraciones a Octavio y "lo hace utilizando imágenes lorquiana asociadas a la pasión sexual: "¿Te Acuerdas de aquel día en que me llevaste a caballo por el río? Hay un pez dormido en el estanque"[183]. En cambio, frente a una situación

183 SUÁREZ Gonzalo, *Mi nombre es sombra*, Madrid, Ed. Alma-Plot, 1996, pág. 45

de aburrimiento en la pareja, la mujer recuperará el deseo al conocer al señor Sombra. Suárez describe el alto grado de erotismo presente en la escena de una forma que alude al sadismo: la victima supera el sufrimiento causado por su "torturador" a través del placer físico.

En *Mi nombre es sombra* el personaje de Florance actuará una importante trasformación: si a lo largo de la primera parte de la narración de los acontecimientos viste de modo elegante, es una mujer sofisticada y culta, a medida que va conociendo a Hyde, y aumenta su atracción por él, empieza a cuidarse menos: la vemos poco maquillada y con ropa zarrapastrosa. El Otro, efectivamente, al contrario del doctor Beiral, lo vemos siempre sucio, con ropa desaliñada y, a menudo desnudo, en contacto con la naturaleza.

El tema de la naturaleza sobresale tanto en la película del asturiano como en la obra de Stevenson. El autor inglés, en su novela, aborda el motivo de la necesidad de reconciliar naturaleza y civilización, o sea, la parte atávica del ser con la erudita. De la misma forma, Suárez evidencia ese aspecto mostrando imágenes (sobre todo al principio y al final) de paisajes naturales, símbolos de la necesaria reconciliación del hombre con su lado primigenio. Gonzalo Suárez, una vez más, remarca el imperativo de volver al pasado, salir de un mundo de imposiciones y convencionalismos. Él mismo, comentando la película, evidenciará: "La irrupción de la naturaleza como personaje poderoso lo engloba todo […]. Aquí se sale de la cárcel que es el laboratorio del doctor, parecido a un celebro, y se pasa a la libertad de la naturaleza"[184].

Así que, en un juego que se escapa del control de los personajes, la represión se enfrenta al deseo, la civilización a la naturaleza.

Sin embargo, para finalizar este apartado centrado en los temas más preponderantes a lo largo de la película, hemos de señalar una última dualidad: el Yo frente al Otro (Jekill,

184 Ibídem, pág. 4

Hyde). En realidad, es este el asunto que, más que otros, destaca por el enfoque decididamente original que el cineasta le otorga: *Mi nombre es sombra* no es una película sobre el doble, sino acerca del Otro, tema reiterado un sinfín de veces por Suárez (Rocabruno y Ditirambo *Epílogo*, Don Juan y Esganarel en *Don Juan en los infiernos*, Mary y Frankenstein en *Remando al viento*). A través del señor Sombra, Suárez pone de relieve el horror que todo el mundo lleva dentro y que siempre está a nuestro lado, como un "fiel compañero". Parafraseando a Freud, ese Otro es nuestro *super-yo* que, de vez en cuando, al despertarse nos pone en guardia sobre nuestra identidad y libera las energías que viven en la zona recóndita de nuestro Yo; de ahí nace el arte, la literatura, la inspiración, el erotismo, etc.

En la obra literaria de Stevenson, Jekill proyecta en Hyde lo que no se atreve a hacer o decir por temor y pusilanimidad. De la misma forma, Suárez al convertir al Otro en ejecutor de sus deseos bochornosos, deja que el personaje de Beiral sea libre de cualquier culpa y descrédito. A tal propósito, es muy representativa la escena en la que el doctor Beiral se mira al espejo, ve las facciones del señor Sombra reflejadas que, al fin de persuadirle a librar su lado oscuro, le dirá:

> Nadie te reconocerá. Tendré la cara de tu alma, y tú la de tu espejo. Tendré el cuerpo de tus pasiones y tú el de los salones. Haré por tí todas las turbias acciones que el instinto dicta a tu cerebro y que pudren tu corazón[185].

Señala Rank que "el síntoma más destacado de las formas que adopta el doble es una poderosa conciencia de culpa que obliga al protagonista a no aceptar la responsabilidad sobre su otro Yo, su doble, que es personificado, o bien por el propio diablo, o creado por la firma de un pacto diabólico"[186] y a tal propósito, dentro de la literatura universal hay

185 Ibídem, pág. 55
186 BECERRA Carmen, *Lecturas: imágenes: El cine de Gonzalo Suárez,* Pontevedra, Mirabel Editorial, 2004, pág. 201

numerosos válidos ejemplos: además de Jekill y Hyde, destaca también la figura de Dorian Gray y su pacto con el diablo para lograr la eterna juventud.

No hay que olvidar, además, las referencias históricas presentes en la película. Al parecer las alusiones al contexto post-guerra pretenden tener un alcance de tipo historiográfico que revigoriza la veracidad de la historia, en cambio, a través de ellas Suárez intenta mostrar la dualidad del hombre; por un lado, la vida tranquila de un joven médico, por el otro, la monstruosidad y la crueldad humana, que pueden alcanzar niveles inauditos. En uno de los escritos del doctor Beiral se leerá:

> El hombre era sólo una apariencia, bajo su grotesca vestimenta carnal. Y bastaba un leve soplo para desbaratar el último vestigio de dignidad. La guerra ponía en evidencia la precariedad de todos los principios, mostrándonos el auténtico rostro de la naturaleza humana 187.

Así que, es imposible ocultar realmente el horror que llevamos en nuestro interior, ese es un aspecto que nace con el ser humano y, en línea con el pensamiento suariano, lo que el hombre tiene que hacer es acostumbrarse a su presencia, aprender a vivir con ello. Por esta razón, el director asturiano es el primero en apostar por el lado oscuro, por el Otro ("Esa mirada maligna, ese rictus perverso, respira fuerza, inteligencia, animalidad […] es un buen retrato"188).

Sin embargo, con la irrupción del Otro se produce "lo siniestro". El concepto, teorizado por Freud, fue también analizado por Eugenio Trías, el cual señala que lo siniestro surge "cuando lo fantástico (fantaseando, deseado por el sujeto, pero de forma oculta, velada y autocensurada) se produce en lo real, […] cuando algo sentido y presentido, temido y secretamente deseado por el sujeto, se hace, de forma súbita, realidad"189.

187 SUÁREZ, Gonzalo, *Mi nombre es sombra*, Madrid, Ed. Alma-Plot, 1996, pág. 78
188 Ibídem, pág. 87
189 TRÍAS Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 1988, pág. 38

En la película, desde el momento en el cual aparece el Otro, en el mundo de Octavio Beiral se va introduciendo lo siniestro (al igual que la criatura y Mary Shelley en *Remando al viento*) y paradójicamente este estado siempre conlleva algo bello y a veces, hasta sublime. Es esta otra categoria estudiada por Trias y, en particular en la película suariana, se denota una singular simetría con el pensamiento del filósofo, según el cual: "Lo sublime rompe las limitaciones convencionales de la belleza sugiriendo siempre lo infinito: infinitud de la pasión, o del amor-pasión, en su vínculo intrínseco con la muerte"[190].

En el filme, la aparición del Otro (lo siniestro) trasciende lo sublime, puesto que al final el señor Sombra terminará por vincularse a la eternidad, repitiendo un sinfín de veces el nombre de la mujer a la que quiere que, sin embargo, ha perdido para siempre. Así que, no le queda más remedio que vivir con su dolor, inmerso en su microcosmos natural, en una actitud que mantiene un alto parentesco con el mito.

5.4 El espejo y el lienzo o la búsqueda del otro

En la obra literaria de Stevenson, al igual que la película suariana la transformación de Jekill en Hyde ocurre delante del espejo: la imagen, cuyo simbolismo se ha hecho manifiesto anteriormente, muestra la repugnancia del Otro, necesaria para que la identidad sea completa. El doctor Jekill al reconocer su otra parte dirá: "Cuando vi reflejado ese frío ídolo

190 Ibídem, pág. 40

en la luna del espejo […] sentí una enorme alegría. Ese también era yo"[191].

Así, como en la mayor parte de las versiones cinematográficas sobre el mito del doble, también en *Mi nombre es sombra* la escena central es la de la metamorfosis de la personalidad del protagonista. A través de un "travelling" conocemos el siniestro lugar donde Beiral trabaja sus experimentos. El personaje, enfocado por detrás y en picado (como si alguien le estuviera mirando a escondidas) se mueve de la silla, donde está escribiendo, hacia el espejo: necesita controlar sus facciones, ver si todavía sigue existiendo, pero el reflejo le inquieta: la escena destaca por su violencia espeluznante. Puede ser que el espectador se encuentre confundido por el gran parecido físico de los dos actores y, así, no entender quién es Beiral y quién el señor Sombra: en Suárez, la conversión del Yo en el Otro se manifiesta a través del bastón, que empuñan ambos personajes (Jekill con la derecha y Hyde con la izquierda). Además, es frecuente que los planos se sucedan muy rápidamente en las conversaciones entre los dos personajes, así que en un determinado momento, Suárez, para evidenciar que no son realmente dos, sino uno solo desdoblado, los pone juntos en el mismo encuadre.

11. El doctor Beiral y el señor Sombra

El asturiano, además del parecido físico, a través del vestuario utilizado, logra una

191 STEVENSON Robert Louis, *El extraño caso del Dr. Jekill y el Sr. Hyde*, Barcelona, 519 Editores, 2012, pág. 75

ambigüedad deliberada que nos impide reconocer si se trata de Jekill o Hyde. En ocasiones aparece uno de los dos y al darse la vuelta se ha convertido en el Otro. Así sucede en la secuencia del prostíbulo al que acude el señor Sombra, del que sale transformado en Octavio. O cuando, en el campo de golf éste desaparece para buscar la pelota y luego es el Otro quien la trae. En particular, especial atención merece la escena en que Sombra va a visitar al pintor: la secuencia queda inconclusa pero más tarde el espectador descubrirá el asesino del Crane y que quién lo mató fue Octavio y no el Otro, como era normal pensar.

En la obra literaria, la metamorfosis de Jekill en Hyde si al principio es voluntaria, se va haciendo cada vez más inevitable para el doctor, que se ve invadido por el Otro y no puede hacer nada por frenar el proceso ("Cuando me acosté era Jekill, y al levantarme me vi como Hyde. No podía explicar el motivo"[192]). Al contrario, en la película el poder de la Sombra se manifiesta en el espejo: al comienzo es la Sombra quien está detrás, pero después quien se quedará en "la otra orilla" será Beiral. Señala A. Fernández:

> El espejo en *Mi nombre es sombra* posee los rasgos de la "psiquis", descrita por Freud como un gran reflector con bisagras que varían su inclinación dependiendo de que se mire en él Octavio o el Otro. Además el espejo es testigo de la evolución en la autoestima del sujeto reflejado en él: al final se rechaza la imagen (se rompe el espejo), al igual que sucede cuando despertamos de una pesadilla[193].

Además, no debemos olvidar el papel fundamental de la mirada a lo largo de la historia: es el juego de miradas entre los protagonistas el componente que aumenta el *pathos* de algunas escenas y llega a ser el elemento principal para lograr la esencia de la obra de arte (el cuadro de Florance). Por otro lado, el objetivo de la historia es aludir a lo que está escondido y que, a veces, se revela sólo a través de la mirada, el gesto más oscuro y ambivalente del

192 Ibídem, pág. 88
193 ALONSO FERNÁNDEZ Ana, *Gonzalo Suárez. Entre literatura y cine.* Universidad de Oviedo. Ed Reichenberger, 2004, pág. 265

hombre.

Por último, hemos de destacar la utilización que Suárez hace de recursos cinematográficos como los movimientos de cámara y las angulaciones, que le permiten resaltar, a través de las imágenes su concepción del amor y del otro.

En definitiva, para el asturiano el hombre no puede prescindir de sus dobles, el yo no puede existir sin el otro y viceversa: "hace que sea a la vez el mismo son reconocerse jamás, obsesionándole como una muerte sutil y siempre conjurada"[194].

194 Ibídem, pág. 267

Conclusiones

Del presente estudio se desprenden una serie de conclusiones que manifiestan la singularidad de la trayectoria literaria y cinematográfica de Gonzalo Suárez, uno de los autores más preponderantes del panorama contemporáneo.

En ocasiones, la producción cinematográfica del director se ha etiquetado con el término "literario", lo que nos ha llevado a plantear el tema de la relación mutua entre literatura y cine.

Así que, hemos estudiado las peculiaridades de ambos códigos, el primero basado en la palabra (las novelas) y el segundo en la imagen (los filmes) y, al fin de evidenciar de qué manera el cine influye en la literatura y viceversa, hemos esbozado los fundamentos que caracterizan cada universo y demostrado que no existe la preponderancia de un género sobre el otro, sino, más bien, la confluencia armónica de dos artes distintas.

En los trabajos cinematográficos es posible vislumbrar aspectos literarios a través del utilizo reiterado de técnicas que pretenden igualar a la voz narrativa de los textos literarios: la variación de los encuadres, los planos subjetivos, las citas o alusiones a otros discursos (el musical, el pictórico) y la presencia de figuras retóricas como las imágenes simbolistas.

Además, hay que señalar los modos a través de los cuales Suárez narra las historias de sus cintas. El cine dispone de medios que podemos equiparar a los literarios y, gracias a su uso adecuado, el cineasta ha logrado recrear situaciones más bien típicas de las novelas, como los monólogos, muy recurrentes en *Remando al viento* o en *Don Juan en los infiernos*.

De la misma forma, a pesar de que uno de los rasgos más complicados en el séptimo arte sea la representación de los pensamientos de un personaje, un cineasta experto puede lograrlo mediante la camara subjetiva, la variación de los enfoques o la "voz en off", recursos vigentes en la obra suariana. A tal propósito, cabe destacar la importancia de los diálogos, sobre todo

los denominados "autoriales", en cuanto que, a través de disertaciones casi siempre de tipo filosófico, revelan la ideología del director.

En cuanto a los rasgos formales, la pretensión de Gonzalo Suárez es la de alcanzar la síntesis de distintos códigos, así que, en sus películas se sirve de recursos equiparables a los típicos en la novela, como la variación en el punto de vista o en el ritmo, la planificación subjetiva, los movimientos de cámaras, además de la iluminación y la música, empleados para la misma finalidad. En ese aspecto radica la particularidad de la obra del autor, en una concepción del cine próxima a una mirada global, mítica.

Asimismo, en la producción literaria es posible rastrear la huella del séptimo arte, no sólo si pensamos en las continuas referencias a éste, evidentes en muchos relatos, sino, sobre todo, en el uso de recursos habituales en la escritura fílmica: elipsis, economía expresiva, sucesión de las acciones similar al montaje cinematográfico, o bien, la referncia a determinados géneros típicos del séptimo arte: el cine mudo, la serie negra.

En línea con lo que ha postulado el crítico J. Cercas, se ha considerado oportuno señalar los dos grandes períodos que caracterizan la producción de Suárez, teniendo en cuenta que a partir de *Remando al viento* el cineasta, en su etapa de madurez, se centra especialmente en los mitos, como Frankenstein, don Juan, Jekill y Hyde.

Otra particularidad del asturiano reside en la dificultad de adscribir su obra a un estilo determinado o a una tendencia artística. En las primeras películas, es posible reconocer unos rasgos relativos a la Escuela de Cine de Barcelona (el carácter vanguardista, la sucesión de imágenes cercana al surrealismo o la experimentación formal), sin embargo en otros productos se denota una huella postmodernista, como la mezcla de distontos códigos en una misma imágen o, si consideramos *Epílogo* sobresale la envergadura metaficticia de la obra de arte.

Pese a estas influencias, Gonzalo Suárez ha concebido la vocación artística de forma muy personal, o sea, como una mezcla de géneros. En el campo literario, él mismo ha definido su producción con el apelativo de *acción-ficción* con el fin de expresar la singularidad de un "género de géneros". De igual manera, también en el cine se reiteran rasgos formales y temáticos: el fantástico (*Aoom*, *La reina anónima*), el cine negro (*El detective y la muerte*, *Ditirambo*) o la comedia (*La Reina zanahoria*) pero, en cualquier caso, en todos sus filmes es posible observar una inversión irónica o bien la mezcla del género predominante con otros.

Gracias a la presencia de motivos recurrentes tanto en el cine como en la literatura, Suárez logra una unidad temática en la que, la reflexión sobre la creación literaria, el doble, la imaginación, el humor, son sólo algunos de los argumentos más significativos y reiterados a lo largo de su producción.

Tanto en la primera etapa como en la segunda Suárez realiza adaptaciones cinematográficas de textos que hacen referencia a obras maestras de la literatura universal y al mismo tiempo a novelas escritas por él. Es el caso de *Mi nombre es sombra* que alude al relato de Stevenson y a la vez a la narrativa del propio autor (*La verdadera historia de Jekill y hyde*, *El asesino triste*).

Si nos centramos en los textos fílmicos, toda la obra del cineasta puede ser analizada desde una perspectiva mítica, puesto que todas las películas de la llamada "Segunda etapa" están vinculadas al mito. Por consiguiente, abundan las imágenes simbolistas y una idea del tiempo que anula la linealidad y apunta a lo circular, o sea, se elimina la sucesividad en favor de la simultaneidad, rasgo característico del mito. Sin embargo, también en su universo mítico se denota la mirada personalísima del asturiano, el cual, aunque mantenga los motivos principales del mismo, los adapta a su punto de vista que aspira alcanzar la esencia del producto artístico.

Así que, la idea de cine por parte de Gonzalo Suárez se acerca al aliento mítico en la aspiración de lograr una síntesis de distantas artes. Ahí radica la singularidad del ingenio suariano que deja un papel activo al espectador, el cual tiene que decodificar varios discursos que se presentan a la vez: lo pictórico, lo musical, la palabra, la imagen y adueñarse de la esencia de un cine que pretende atrapar el tiempo, inmortalizarlo en imágenes, igual que los hombres prehistóricos en las picturas rupestres.

Las figuras míticas que ha versionado el autor abarcan desde los mitos literarios (don Juan, Jekill y Hyde) hasta otros procedentes de la antigüedad (Prometeo).

Entre los motivos más destacables, desde un punto de vista temático y formal, señalamos la visión panteísta de la naturaleza, las imágenes simbolistas y el anhelo de armonía en las escenas, conseguidos a través de una meticulosa elección de los paisajes.

Por otra parte, incluso en los recursos formales se manifiesta ese aliento mítico, por lo cual la escisión en los encuadres desvela la dualidad del personaje, la estructura circular alude a la abolición de la cronología lineal y los planos generales apuntan a una idea global que patentiza la visión unitaria del universo.

Las películas analizadas desde estos presupuestos son *Remando al viento*, *Don Juan en los infiernos*, *Mi nombre es sombra* que muestran rasgos comunes, relacionados con los elementos costitutivos del pensamiento mítico y en ellas el director desarrolla una vez más temas y recursos cinematográficos específicos de su obra.

Remando al viento se centra en el mito de Frankenstein y el asturiano se sirve de la figura mitológica de Prometeo para realizar una reflexión sobre los monstruos que produce la imaginación, que se anidan en el hombre y que, en ocasiones, pueden provocar su destrucción. En el filme se muestra cómo se originó el mito de Frankenstein tal como fue expuesto por M. Shelley en su novela, además de incluir momentos de la vida de algunos

entre los más sobresalientes autores de la época romántica: Lord Byron, P. B. Shelley, Polidori. La particularidad de la cinta, frente a las versiones anteriores reside en desvelar los pensamientos más oscuros del individuo, o sea, sus miedos y fantasmas, capaces de crear muerte y a la vez belleza. Esas imágenes siniestras se contraponen a la magnificencia de las escenas que en *Remando al viento* y *Mi nombre es sombra* en particular, pero también en *Don Juan en los infiernos*, destacan por la pureza de los espacios que evocan un escenario telúrico, mítico.

El cineasta asturiano aporta varios cambios a la idea tradicional de cada mito, por eso en *Don Juan en los infiernos* el protagonista no es un joven seductor, sino un hombre maduro y hastiado de la vida. Asimismo, doña Elvira es una mujer que prefiere condenarse, vivir en un convento de monjas y no salvar a su marido (peculiaridad presente en la obra de J. Zorrilla).

En el acercamiento al mito del doble, presente en el relato de Stevenson *El extraño caso del doctor Jekill y señor Hyde*, la versión de Gonzalo Suárez sobresale, con respecto a las otras precedentes, por la abierta crítica del autor contra los preceptos hipócritas de la sociedad burgués; por eso toma partido por Hyde, el cual prefiere no llevar una máscara (a la manera pirandelliana) y vivir siguiendo el instinto.

En los filmes de madurez se evidencia, además, la presencia reiterada de objectos o imágenes simbólicas como el grito albanés de Byron en *Remando al viento*, la caracola en *Don Juan en los infiernos,* o bien el espejo en *Mi nombre es sombra* que destacan también por la plasticidad de las imágenes propuestas y que subrayan el uso excelente de los recursos cinematográficos aptos a sugerir la actitud sintética del mito.

La producción literaria de Gonzalo Suárez al igual que la cinematográfica, en definitiva, son una prolongación natural reciproca del mismo pensamiento, fusión plena de aspectos

antagónicos, un entramado de palabras e imágenes, belleza y horror, vita cotidiana y mito, que desconcierta cualquier espectador o lector, en el intento más recóndito del autor de enseñarnos un itinerario alternativo que procura alcanzar el sentido auténtico de nuestra existencia.

Lo esencial no es lo que yo quiera deciros, sino lo que yo os diga. Lo esencial no es lo que yo os diga, sino lo que vosotros oigáis. Lo esencial no es lo que vosotros oigáis, sino lo que vosotros comprendáis. Lo esencial no es lo que vosotros comprendáis, sino lo que vosotros recondéis. Lo esencial no es lo que vosotros recordéis, sino lo que vosotros utilicéis. Lo esencial no es lo que os sea de utilidad, sino la utilidad de lo que sea. Lo esencial no es lo que sea, sino lo que es. Lo esencial no es lo que es, sino lo esencial. Lo esencial no es lo esencial.

La zancada del cangrejo

G. S.

BIBLIOGRAFÍA

- ABELLÁN J. L., (1971), *Mito y cultura*, Madrid: Seminarios y Ediciones.
- ALCINA FRANCH J., (1984), *El mito ante la antropología y la historia*, Madrid: CIS-Siglo XXI de España.
- ALONSO FERNÁNDEZ A., (2004), *Gonzalo Suárez. Entre literatura y cine*, Universidad de Oviedo: Edition Reichenberger.
- AYALA F., (1996), *El escritor y el cine*, Madrid: Cátedra.
- BACHELARD G., (1966), *Psicoanálisis del fuego*, Madrid: Ed. Alianza.
- BASSA J., FREIXAS R., (1993), *El cine de ciencia-ficción: una aproximación*, Barcelona: Ed. Paidós.
- BECERRA C., (2004), *Lecturas: imágenes: El cine de Gonzalo Suárez*, Pontevedra: Mirabel Editorial.
- BODEI R., (2011), *La vita delle cose*, Bari: Economica Laterza, 1a ed.
- CABO ASEGUINOLAZA F., DO CEBREIRO M., (2006), *Manual de teoría de la*

literatura, Madrid: ed. Castalia.

- CALDERÓN DE LA BARCA, P., (2008), *La vida es sueño*, Edición de Fausta Antonucci, Barcelona: Ed. Crítica
- CHERTA PUIG R, GARRIDO BIGORRA T., (1988), *Guía para ver y analizar Remando al viento*, Barcelona: Ed. Octaedro.
- CRUZ RUIZ J., (2008), *Gonzalo Suárez: Cuarenta años de cine y literatura*, Valladolid: 53 Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- DORFLES G., (1967), *Nuevos ritos, nuevos mitos*, Barcelona: Ed. Lumen.
- ELIADE M., (2001), *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, Barcelona: Ed. Anagrama.
- GARCÍA ESCUDERO J. M., (1962), *Cine Español*, Madrid: Ediciones Rialp.
- HERNÁNDEZ RUIZ, J., (1991), *Gonzalo Suárez: un combate ganado a la ficción*, Alcalá de Henares: Ediciones del Festival de cine Alcalá de Henares.
- HOPEWELL J., (1989), *El cine español después de Franco*, Madrid: Editorial Arquero.
- JACKSON G. (1939), *Entre la reforma y la revolución. La República y la Guerra Civil 1931-1939,* Traducción de Ramón Fernández Sol, Barcelona: ed. Crítica.
- LÉVI-STRAUSS C., (1977), *Mito y significado*, Madrid: Ed. Alianza.
- LOPEZ SANTOS M., (2010), *La novela gótica en España (1788-1833),* Vigo: Ed. Academia del Hispanismo.
- MOLIÈRE J. B. P., (1987), *Obras completas*, Madrid: Ed. Aguilar.
- MOLINA FOIX V., (1996), *El cine estilográfico*, Barcelona: Ed. Anagrama.
- PAREDES J. (2009), Historia contemporánea de España – Siglo XX, Barcelona: Ed. Ariel, 4 ed.
- PASOLINI P. P., ROHEMER E., (1970), *Cine de poesía contra cine de prosa.*

Traducción de Joaquín Jordá. Barcelona: ed. Anagrama

- SHELLEY P. B., (1994), *Prometeo liberado (Prometheus Unbound),* Traducción de Alejandro Valero, Madrid: poesía Hiperión, ed. bilingüe.
- SHELLEY W. M., (1981), *Frankenstein o el moderno Prometeo,* Traducción de Francisco Torres Oliver, Madrid: Ed. Alianza.
- STEVENSON R. L., (2012), *El extraño caso del Dr Jekill y el Sr Hyde*, Traducción de Emilio Soulère, Barcelona: 591 Editores.
- SUÁREZ G. (1997), *La literatura de Gonzalo Suárez*, Madrid: Alfaguara.
- TRÍAS E., (1988), *Lo bello y lo siniestro,* Barcelona: Ed. Ariel.
- WATT I., (1999), *Mitos del individualismo moderno: Fausto, Don Quijote, Don Juan y Robinson Crusoe*, Cambridge: Ed. Cambridge University Press.
- ZORRILLA J., (2002), *Don Juan Tenorio,* Edición e introducción de David T. Gies, Madrid: Ed. Castalia.
- ZORRILLA J., (2004), *Don Juan Tenorio*, Madrid: Ed. Cátedra, 24 ed.