



**UNIVERSITAT
JAUME I**

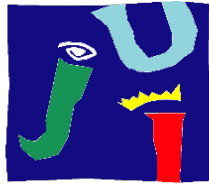
**TESIS DOCTORAL
PROGRAMA DE DOCTORADO
EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**

**LA MIRADA INQUIETA:
LAS ESTRUCTURAS NARRATIVAS
DEL WÉSTERN Y DEL *THRILLER* EN EL CINE DE
GONZALO SUÁREZ**

Doctorando: Rafael Cherta Puig

**Directores: Dr. Francisco Javier Gómez Tarín
Dr. Javier Marzal Felici**

Castelló de la Plana, Mayo de 2022



**UNIVERSITAT
JAUME·I**

Programa de Doctorado en Ciencias de la Comunicación.

Escuela de Doctorado de la Universitat Jaume I

Título de la tesis

**LA MIRADA INQUIETA:
LAS ESTRUCTURAS NARRATIVAS DEL WÉSTERN Y DEL *THRILLER* EN EL
CINE DE GONZALOS SUÁREZ**

**Memoria presentada por Rafael Cherta Puig para optar al grado de doctor por la
Universitat Jaume I**

Nombre y apellidos del doctorando
y FIRMA original

Rafael Cherta Puig

Nombre y apellidos del director/a o directores/as de la
tesis y FIRMA original

Dr. Francisco Javier Gómez Tarín

Dr. Javier Marzal Felici

Castelló de la Plana, Mayo de 2022

TODOS LOS DERECHOS RESERVADOS.

No se ha recibido ayuda pública ni financiación para la realización de esta tesis.

TÍTULO:

La mirada inquieta: las estructuras narrativas del wéstern y del *thriller* en el cine de Gonzalo Suárez

RESUMEN:

En las investigaciones sobre la evolución del lenguaje cinematográfico y la teoría de los géneros el wéstern y el *thriller* ocupan un lugar privilegiado. Sus estructuras narrativas han pervivido, con transformaciones, a lo largo de toda la historia del cine. En esta tesis se analiza la cuestión de los géneros, se traza un recorrido histórico por la evolución del wéstern y del *thriller* y se establecen las estructuras narrativas que han perdurado en ambos géneros y se han extendido a otros. Otro objetivo de esta tesis es demostrar que esas mismas estructuras contribuyen a construir de manera híbrida el cine de Gonzalo Suárez. Estas estructuras constituyen una constante estilística y un punto de apoyo para su cine y su universo creativo. En los filmes de Gonzalo Suárez las estructuras narrativas del wéstern y del *thriller* perviven y contribuyen a hacer un cine personal que las trasciende sin someterse a ellas. A través del análisis de las películas *Beatriz*, *Parranda*, *El detective y la muerte* y *El portero*, nuestra tesis demuestra que las estructuras narrativas del *thriller* y el wéstern han proporcionado a Gonzalo Suárez una herramienta expresiva para su cine personal. En su periodo inicial el director se sirve del wéstern y del *thriller* para elaborar sus películas al margen de su clasificación genérica. En su periodo de madurez vuelve a esas estructuras para crear un *thriller* innovador, *El detective y la muerte*, y un wéstern igualmente insólito, *El portero*. Demostramos de esta manera que las estructuras narrativas y dramáticas del wéstern y del *thriller*, reelaboradas y asumidas de una manera personal, perviven en la filmografía de Gonzalo Suárez y contribuyen a construir su obra metatextual alejada de los clichés de los géneros cinematográficos.

PALABRAS CLAVE:

géneros cinematográficos; wéstern; *thriller*; Gonzalo Suárez; análisis fílmico; literatura; narrativas fílmicas.

TITLE:

The restless gaze: the narrative structures of the western and the thriller in the films of Gonzalo Suárez.

ABSTRACT:

In research on the evolution of film language and the western and the thriller genre theory occupy a privileged place. Their narrative structures have survived, with transformations, throughout the history of cinema. This thesis analyses the question of genres, traces the historical evolution of the western and the thriller and establishes the narrative structures that have endured in both genres and have been extended to others. Another objective of this thesis is to demonstrate that these same structures contribute to the hybrid construction of Gonzalo Suárez's films. These structures constitute a stylistic constant and a fulcrum for his films and his creative universe. In Gonzalo Suárez's films, the narrative structures of the western and the thriller survive and contribute to make personal films that transcend them without submitting to them. Through the analysis of the films *Beatriz*, *Parranda*, *El detective y la muerte* and *El portero*, our thesis demonstrates that the narrative structures of the thriller and the western have provided Gonzalo Suárez with an expressive tool for his personal filmography. In his early period, the director uses the western and the thriller to elaborate his films regardless of their generic classification. In his mature period, he returns to these structures to create an innovative thriller, *El detective y la muerte*, and an equally unusual western, *El portero*. In this way we demonstrate that the narrative and dramatic structures of the western and the thriller, reworked and assumed in a personal way, survive in Gonzalo Suárez's filmography and contribute to build his metatextual work far from the topics of the film genres.

KEYWORDS: film genres; western; thriller; Gonzalo Suárez; film analysis; literature; film narratives.

BREVE CURRICULUM VITAE:

Rafael Cherta Puig.

- Licenciado en Filología Hispánica, especialidad en Literatura Española por la Universidad de Valencia en 1987.
- Licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Valencia en 1997.
- Máster en Nuevas Tendencias y Procesos de Innovación en Comunicación Creatividad y Producción Audiovisual por la Universidad Jaume I en 2014.
- Funcionario de Carrera del cuerpo de Profesores de Secundaria desde 1991. Profesor titular de Lengua Castellana y Literatura en el IES Henri Matisse de Paterna.
- Catedrático de Educación Secundaria desde septiembre de 2022.
- Autor del libro *Guía para ver y analizar Centauros del desierto (1956) de John Ford*, de Nau Llibres-Octaedro (1999)
- Co autor de los libros *Guía para ver y analizar Annie Hall (1977) de Woody Allen*, de Nau-Llibres-Octaedro (2004); *Guía para ver y analizar Remando al viento (1988) de Gonzalo Suárez*, de Nau Llibres-Octaedro (2007); *El Lazarillo de Tormes. Adaptación, introducción y notas*, de Sansy Ediciones (2012).
- Co autor de la entrevista “Gonzalo Suárez. Cuando la realidad no basta”, en *L’Atalante*, N° 25 (2018)
- Miembro del Comité Editorial de la colección *Guía para ver y analizar* de Nau Llibres desde 1999, que en la actualidad cuenta con 75 títulos publicados.

AGRADECIMIENTOS

Nuestro trabajo de investigación no hubiera sido posible sin la concurrencia de una serie de personas a quienes dedicamos nuestro trabajo:

A los dos directores de esta tesis, el Dr. Francisco Javier Gómez Tarín, Profesor Titular de Universidad, Comunicación Audiovisual, Profesor Colaborador Honorífico del Departamento de Ciencias de la Comunicación y el Dr. José Javier Marzal Felici, Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad, Director del Departamento de Ciencias de la Comunicación y Subdirector del Laboratorio de Ciencias de la Comunicación, (LABCOM), quienes han encauzado nuestro trabajo y a cuya persistencia y paciencia les debo las páginas siguientes. Sin su interés, instigación y ánimos, sin las largas conversaciones mantenidas a lo largo del tiempo, nuestro trabajo no hubiera sido nunca posible: los errores y deméritos que en ellas se hallen solo a mí me son imputables. Para ello mi más sincero reconocimiento, como profesores y como personas.

A la generosidad de Gonzalo Suárez, por la larga e ininterrumpida amistad a lo largo del tiempo: sin su amenísima conversación, mantenida a lo largo de diversos encuentros, sin su desinteresada ayuda, su paciencia y predisposición, sin su pasión compartida por la literatura y por el cine tampoco nuestra investigación hubiera sido posible. A él le debemos no pocas de las copias de las películas que comentamos en nuestro trabajo. Para él mi más sincero agradecimiento.

Este trabajo tampoco hubiera sido posible sin el apoyo y la infinita paciencia de Teresa Garrido: sus consejos, las discusiones (en el buen sentido de la palabra) mantenidas, su generosidad y ánimo han dado sentido a estas páginas. Junto a ella son siempre más leves las horas.

También a mis hijos Ferran y Miquel, por su ayuda y su aguante, a mis padres, Wilson y Josefa y a mi suegra Consuelo, quienes, a pesar de su mucha edad, resisten y nos siguen empujando. Y, por supuesto, a mi suegro Antonio, *in memoriam*.

Finalmente, expresamos nuestro agradecimiento al tribunal, por su comprensión y paciencia en la lectura de esta Tesis Doctoral

INTRODUCCIÓN	1
I.- Justificación e interés del tema	3
II.- Objetivos de la investigación	10
III.- Hipótesis de investigación	12
IV.- Metodología de la investigación	12
BLOQUE I: MARCO TEÓRICO	18
CAPÍTULO 1: LA CUESTIÓN DE LOS GÉNEROS: UN MÉTODO PARA ABORDARLOS.	18
1.1 La cuestión de los géneros	18
1.2. Los géneros y las estructuras de reconocimiento	48
CAPÍTULO 2: LAS ESTRUCTURAS DE RECONOCIMIENTO CINEMATográfico EN RELACIÓN CON EL WÉSTERN Y EL <i>THRILLER</i> CONTEMPORÁNEO	57
2.1 La evolución/transformación del western y su modo de representación.	57
2.1.1. De los primitivos al cine mudo.	61
2.1.2. El western de la década de 1930.	68
2.1.3. La construcción moderna del western, del clasicismo al desajuste: de 1939 hasta 1960.	71
2.1.4. El <i>western</i> crepuscular: de 1961 hasta 1975.	75
2.1.5. El <i>western</i> “aislado”: desde 1975 hasta la actualidad.	78
2.2. Las estructuras dramáticas del western: constantes del género.	80
2.2.1. Los personajes y su caracterización.	80
2.2.2. Las situaciones dramáticas y su significado. Las acciones y su funcionalidad narrativa y/o discursiva	85
2.2.3. Los espacios y su significación. La articulación del tiempo.	87
2.2.4. Los recursos expresivos. La sintaxis.	90
2.2.5. Conclusiones.	93
2.3. Categorización del <i>thriller</i> de ambiente contemporáneo.	94
2.3.1. Delimitación del <i>thriller</i> y la noción de contemporaneidad.	94
2.3.2. El <i>thriller</i> de los primeros tiempos: Periodo formativo	106
2.3.3. Gánsteres, detectives, espías y estructuras del cine negro como fórmulas de <i>thriller</i> : Periodo clásico.	115
2.3.4. Espías y parodias, agentes y superpolicías, hibridaciones de los 60 y 70: Periodo moderno y postclásico.	120
2.3.5. El <i>thriller</i> gótico	126
2.4 Las estructuras dramáticas del <i>thriller</i> : constantes del género.	144
2.4.1. Los personajes y su caracterización.	144
2.4.2. Las situaciones dramáticas y su significado. Las acciones y su funcionalidad narrativa y/o discursiva	148
2.4.3. Los espacios y su significación. La articulación del tiempo.	151
2.4.4. Los recursos expresivos. La sintaxis.	154
2.4.5. Conclusiones.	157
2.5. La perdurabilidad de las estructuras del western y del <i>thriller</i> en otros textos cinematográficos.	159
BLOQUE II: MARCO ANALÍTICO	162

CAPÍTULO 3: LA OBRA LITERARIA Y CINEMATOGRAFICA DE GONZALO SUÁREZ	162
3.1. Introducción	162
3.2. La trayectoria artística de Gonzalo Suárez	164
3.3. Una periodización cinematográfica.	172
CAPÍTULO 4: LA MIRADA INQUIETA DE GONZALO SUÁREZ	177
4.1. Los primeros periodos cinematográficos de Gonzalo Suárez: hacia la construcción de unas estructuras narrativas.	177
4.1.1. La obra de Gonzalo Suárez en el contexto cinematográfico en el que surge.	177
4.1.2. El periodo experimental: una obra cinematográfica emergente.	183
4.1.2.1. La búsqueda de unas estructuras narrativas: los cortometrajes.	183
4.1.2.2. <i>Ditirambo</i> y la aproximación al cine policiaco	191
4.1.2.3. El extraño caso del doctor Fausto, Aoom y las diez de hierro	202
4.1.3. El periodo de reconducción narrativa: las nuevas películas a la luz de la poética de <i>La zancada del cangrejo</i>.	215
4.1.3.1. <i>Morbo</i>: entre el <i>thriller</i> gótico y el wéstern	218
4.1.3.2. <i>Al diablo, con amor</i>: un wéstern “bárbaro”	229
4.1.3.3. <i>La loba y la paloma</i>: espacio interior vs espacio exterior.	245
4.1.4. Periodo de relectura literaria: <i>La Regenta</i> y <i>Los pazos de Ulloa</i>.	255
CAPÍTULO 5: BEATRIZ Y LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO	263
5.1. Unas notas de introducción.	263
5.2. <i>Beatriz</i> como transformación cinematográfica	267
5.2.1. La construcción de los relatos.	269
5.2.1.1. La estructura de “Beatriz”	270
5.2.1.2. La estructura de “Mi hermana Antonia”	272
5.3 La construcción de la película.	274
5.3.1. El argumento de <i>Beatriz</i>	274
5.3.2. La estructura de <i>Beatriz</i>.	278
5.4. Las estructuras narrativas de <i>Beatriz</i>: análisis del filme.	280
5.4.1. El inicio del filme.	281
5.4.2. Los espacios: el interior	281
5.4.3. La articulación de la voz narrativa y su determinación del espacio.	282
5.4.4. El espacio exterior	286
5.4.5. La sexualidad.	287
5.4.6. El triunfo del espacio exterior	290
5.5. Las estructuras del <i>thriller</i> y del wéstern en <i>Beatriz</i>	291
5.5.1. Las estructuras del <i>thriller</i>	291
5.5.2. Las estructuras del wéstern	295
5.5.3. Conclusiones	301
CAPÍTULO 6: PARRANDA Y LA CONSTRUCCIÓN DEL RELATO.	302
6.1. Unas notas de introducción	302
6.2. <i>Parranda</i> como soslayo de la adaptación cinematográfica	304
6.2.1. La estructura de la novela y del cuento de Maupassant	304
6.2.2. Los sucesos de la novela y del cuento	305

6.3. La construcción de la película.	310
6.3.1. El argumento de <i>Parranda</i> .	310
6.3.2. La estructura de <i>Parranda</i> .	315
6.4. Las estructuras narrativas de <i>Parranda</i> : análisis del filme.	319
6.4.1. El inicio del filme y los tiempos del relato	319
6.4.2. Los protagonistas y su tratamiento.	321
6.4.3. La sexualidad perturbada	324
6.4.4. El espacio exterior	328
6.4.5. El final del filme	332
6.5. Las estructuras del <i>thriller</i> y del western en <i>Parranda</i> .	336
6.5.1. Las estructuras del <i>thriller</i> en <i>Parranda</i>	336
6.5.2. Las estructuras del western en <i>Parranda</i> .	341
6.5.3. Conclusiones.	347
CAPÍTULO 7: EL PERIODO DE INTEGRACIÓN LITERARIA Y CINEMATOGRAFICA.	349
7.1. La consistencia de la pincelada.	349
7.2. Visualizar la palabra, verbalizar la imagen	373
CAPÍTULO 8: EL DETECTIVE Y LA MUERTE Y LA DEVASTACIÓN DEL ESPACIO	380
8.1. Unas notas de introducción	380
8.2. El argumento de <i>El detective y la muerte</i> .	383
8.3. La estructura de <i>El detective y la muerte</i>	386
8.4. Los sustratos literarios de <i>El detective y la muerte</i> .	391
8.5. La construcción de la película: análisis de <i>El detective y la muerte</i> .	396
8.5.1. Los inicios del filme y el tiempo mítico.	396
8.5.2. La misión y la búsqueda: el territorio devastado	401
8.5.3. La odisea de María	412
8.5.4. La conclusión del relato: el fin del tiempo mítico	427
8.5.5. Los tiempos del relato	437
8.5.6. Los protagonistas y su tratamiento.	439
8.5.7. La sexualidad	443
8.5.8. El espacio devastado	443
8.6. Las estructuras del western y el <i>thriller</i> en <i>El detective y la muerte</i> .	446
8.6.1. Las estructuras del <i>thriller</i> en <i>El detective y la muerte</i> .	446
8.6.2. Las estructuras del western en <i>El detective y la muerte</i> .	451
8.6.3. Conclusiones	452
CAPÍTULO 9. EL PORTERO Y LA CONSOLIDACIÓN DEL ESPACIO	453
9.1. Unas notas de introducción	453
9.2. El argumento de <i>El portero</i> .	455
9.3. La estructura de <i>El portero</i>	458
9.4. El sustrato literario del cuento “El portero”	462
9.5. La construcción de la película: análisis de <i>El portero</i> .	465
9.5.1. Los inicios del filme y el relato mítico	467
9.5.2. El desarrollo y la aparición de los conflictos: la forja de la leyenda en el aquí y el ahora.	473

9.5.3. La conclusión del relato: la consolidación del espacio mítico	494
9.5.4. Los tiempos del relato	500
9.5.5. Los protagonistas y su tratamiento.	502
9.5.6. La sexualidad	510
9.5.7. El espacio consolidado	512
9.6.1. Las estructuras del wéstern y del <i>thriller</i> en <i>El portero</i> .	515
9.6.1. Las estructuras del wéstern en <i>El portero</i> .	515
9.6.2. Conclusiones.	523
CAPÍTULO 10: CONCLUSIONES	525
10.1. Las estructuras narrativas del <i>thriller</i> y del wéstern en la obra de Gonzalo Suárez.	525
10.2. El tiempo y la mirada en el cine de Gonzalo Suárez.	531
10.3. Líneas abiertas de investigación.	537
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES	540
A) Referencias bibliográficas y documentales utilizadas.	540
B) Otras referencias bibliográficas y documentales.	545
C) Referencias filmográficas básicas utilizadas.	547
D) Resto de filmografía de la que se han extraído imágenes:	549

INTRODUCCIÓN

“El arte vive del debate, del experimento, de la curiosidad, de la variedad de intentos, del intercambio de opiniones y de la comparación de puntos de vista.”

Henry James “El arte de la ficción” (1884)¹

Comenta el escritor Adolfo García Ortega en su libro *Fantasmas del escritor* (2017) el impacto emocional y creativo que le supuso el estreno de *Epilogo* (1984), película especialmente relevante en el quehacer artístico de su escritor y director, Gonzalo Suárez. De manera más modesta, nosotros recordamos también, cuando, apenas iniciada nuestra andadura académica y universitaria, por esas mismas fechas asistimos al estreno en Valencia y en uno de los numerosos cines hoy ya desaparecidos, de dicha película. No solo recordamos la pregunta de nuestro acompañante sobre si nos gustó o no la película, sino también su estupefacción ante nuestra respuesta: sí. Reconocemos que fue una respuesta, aunque sincera, todavía titubeante, que con el tiempo y el sucesivo frecuentar la obra de su artífice, fue convirtiendo la curiosidad en interés y el interés en admiración por un complejo mundo creativo que abarca tanto la literatura como el cine y que, en la contemplación de aquella atípica película para los usuales gustos de mi acompañante, reconocemos ahora su huella. No era la actitud de nuestro compañero muy diferente de la de respetables críticos y comentaristas que siempre han tildado de “literaria” la obra del cineasta, como si de un reproche se tratara. No supuso ese comentario de nuestro compañero un menosprecio cultural, sino el simple hecho, comprobado en adelante, de que, ante cualquier texto de Gonzalo Suárez, el lector o el espectador se haya, quiéralo o no, desprevenido. La perplejidad y el juego, como bien reflejan la cita que preceden estas líneas, se ponen enseguida en movimiento a través de las imágenes, a través de las palabras, entreverando ambas, para conducir el texto –libro o película– hacia unos horizontes ni siquiera intuidos durante la lectura, pero ineludibles una vez finalizada esta.

¹ James, Henry y Stevenson, R. L. (2009). *Crónica de una amistad. Correspondencia y otros escritos*. Madrid: Hiperión, p. 14.

Ni que decir tiene que el contacto posterior con *Remando al viento* (1988) y *Don Juan en los infiernos* (1991) supuso una suerte de rendición incondicional. Más allá del goce estético de su obra sentimos la necesidad de indagar en ella, de adentrarnos en su universo, lo cual impulsó una investigación que intentara entrever y dilucidar cómo se articulaba su obra, cómo se presentaba todo ese magma hipnótico a los ojos de su lector o espectador. Esto nos llevó a escribir en colaboración el análisis y estudio monográfico de la primera de las películas mencionadas (Cherta y Garrido: 2007)² en este párrafo y también al conocimiento personal con el escritor y cineasta, contacto que hemos ido manteniendo desde aquellos tiempos hasta nuestros días.

De la pasión común tanto por el wéstern como por la obra de su amigo Sam Peckinpah surgió, con el tiempo, el tema de nuestro trabajo de investigación –*La persistencia de las estructuras cinematográficas del wéstern en el thriller contemporáneo de Sam Peckinpah: Una aplicación práctica Quiero la cabeza de Alfredo García (1974)* – presentado en esta misma universidad en 2014, con el que finalizamos nuestro máster y que constituye el origen de la presente investigación.

Abordamos en aquel trabajo nuestro la relación que se establecía entre el wéstern y el *thriller*, especialmente en una significativa e importante película de Peckinpah, cuyo guion pudimos consultar gracias a la generosidad de Gonzalo Suárez que nos lo proporcionó. Nuestro trabajo determinaba en qué medida las estructuras narrativas del wéstern pervivían, transformadas, en el *thriller* de Sam Peckinpah y abríamos la posibilidad de nuevas líneas de investigación al considerar en qué medida esas estructuras sobreviven, de manera implícita, o se incorporan, de manera explícita, en el cine contemporáneo.

Esto nos llevó, claro está, a una reflexión sobre los géneros, su origen, pervivencia y transformación. También a la necesidad de establecer una serie de estructuras de reconocimiento y a la consideración de cómo estas estructuras pueden presentarse en un cine como el contemporáneo, donde la hibridación y la mezcolanza de géneros parece ser la tónica dominante.

² Cherta, Rafael y Garrido Bigorra, Teresa (2007). *Guía para ver y analizar Remando al viento* (1988). Nau-Llibres-Octaedro: Valencia-Barcelona.

Entre las líneas de investigación apuntadas en las conclusiones de nuestro trabajo de investigación estaba la posibilidad de estudiar en qué medida las estructuras del wéstern podían estar presentes en la cinematografía de directores que como Gonzalo Suárez no han abordado abiertamente una película de dicho género. Decimos que abiertamente, con plena consciencia de que *El portero* (2000) fue considerada por la crítica de su momento de estreno como un wéstern, aunque esté ambientada en nuestra inmediata posguerra. Con ello queremos significar que otros autores generacionalmente próximos, como José Luis Borau, sí abordaron el wéstern de manera directa, en su caso con *Brandy* (1964).

Nuestra investigación sobre Peckinpah desarrolló, de manera paralela, la investigación sobre las estructuras del *thriller*. Precisamente el *thriller*, considerándolo de manera amplia, sí está presente, en sus diversos subgéneros, tanto en la literatura como en el cine de Gonzalo Suárez. Y como concluimos en nuestro trabajo que wéstern y *thriller* se imbricaban de manera complementaria en la obra de Peckinpah, nos planteamos en qué medida estas estructuras se entreveran y determinan las obras de otros cineastas cuya personal obra discurre aparentemente alejada de los géneros.

En este punto, el interés por la obra de Gonzalo Suárez se nos hizo patente ya que, habiendo importantes textos teóricos sobre su obra, nos parecía esta una perspectiva cuanto menos interesante que podría arrojar una modesta luz, una simple interpretación y conjetura, sobre la profundidad y extensión semántica que late en el fondo de su producción cinematográfica.

I.- Justificación e interés del tema

Tres aspectos centran nuestro interés y determinan nuestra investigación: la figura de Gonzalo Suárez, el wéstern y el *thriller*.

Con respecto al primero de ellos, como hemos comentado, Gonzalo Suárez es uno de los más relevantes cineastas de nuestro cine y su obra cuenta con investigaciones importantes, académicas unas, divulgativas otras, enfocadas ya sobre su literatura ya sobre su cinematografía. Si Javier Cercas en *La obra literaria de Gonzalo Suárez* (1993) se aproximaba de manera temprana a su literatura en su tesis doctoral, luego publicada, por otro

lado, otra tesis doctoral, también publicada, de Ana Alonso Fernández *Gonzalo Suárez. Entre la literatura y el cine* (2004) se adentra fundamentalmente y a pesar de su título –o quizá por ello mismo– de su obra cinematográfica. El libro coordinado por Carmen Becerra *El cine de Gonzalo Suárez* (2004) –en el que se incluye también un texto imprescindible de Gonzalo Suárez– presentaba una variedad de estudios sobre la obra del cineasta con especial atención a alguna de sus más celebradas películas. Ninguno de esos libros es un libro completo, lo cual es lógico si atendemos que Gonzalo Suárez ha seguido escribiendo y realizando películas con posterioridad a la fecha de esas publicaciones.

En el marco de un lejano festival de cine de Alcalá de Henares Javier Hernández Ruiz publicó *Gonzalo Suárez. Un combate ganado a la ficción* (1991) donde realizaba una de las primeras aproximaciones sistemáticas a la obra del escritor y director con interesantes aportaciones en cuanto a declaraciones y/o opiniones de Gonzalo Suárez sobre los rodajes de sus obras. Más próximo en fechas, en el contexto la Seminci, donde el cineasta recibió un homenaje, Juan Cruz escribe al alimón con el propio realizador un texto divulgativo muy interesante –*Gonzalo Suárez. Cuarenta años de cine y literatura* (2008)– de una obra que no se hallaba aún clausurada, todavía en pugna con “las sombras”, para continuar con una feliz metáfora procedente de uno de los relatos más significativos de Gonzalo Suárez³.

Todos estos textos mencionados dan cumplida cuenta de una obra y un autor ciertamente interesante, por su personalidad y su carácter inclasificable –tópico este recurrente al hablar o escribir sobre él y sobre el que volveremos en nuestra investigación–, que sigue viva por dos motivos: el primero, porque sigue inquietando al espectador que tenga la suerte de acercar sus ojos a ella, y segundo porque su autor, si bien sigue publicando literatura, persiste en su interés por el cine. Atrás quedaron, por circunstancias ajenas a él, proyectos como *El manuscrito de Sichuan* –sobre Cervantes y su prólogo a *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* y que como *nouvelle* ha acabado por incorporarse a su más reciente libro, *El cementerio azul* (2022)–; filmes como *El candidato*, sobre un cuento propio recogido en *El asesino triste* (1994), y que sin embargo en la base de datos de *imdb.com* sigue figurando a día de hoy como película realizada, el siempre pospuesto proyecto sobre

³ La referencia, hábilmente utilizada por Hernández Ruiz (1991), procede de unos de los trece relatos que constituyen “Trece casos de cuya existencia física respondo, puesto que, por su brevedad, se puede medir” –concretamente el titulado “Diez: Cómo ganar un combate inútil”– incluido en su libro *Trece veces trece* (1965). El relato constituyó luego uno de los más significativos momentos de *Epílogo*.

Ciudadano Sade basado en su novela y cuyos bocetos últimos –centrados en una filmación teatralizada– tuvimos ocasión de disfrutar. Aparcado ha quedado, por la pandemia que nos sacudió a todos en 2020, un cortometraje que iba a ser interpretado por José Sacristán, Charo López, Barbara Lennie y Ana Álvarez, y sin embargo ahí figuran, apenas difundidas, sus últimas películas: *El sueño de Malinche* (2019), un filme ciertamente original al que su realizador sigue denominando “película dibujada”⁴ y que actualmente está en los fondos del Museo Reina Sofía y *Alas de tinieblas* (2021) cortometraje de la misma índole que está circulando por diversos festivales que homenajean a su director.

Nos encontramos, pues, ante la obra de uno de nuestros más representativos cineastas, una obra ambiciosa y permanentemente actualizable en sus lecturas e interpretaciones, una mirada inquieta que en sus filmes no deja indiferente al espectador. Y nos encontramos con que uno de los aspectos relevantes de su cinematografía, como alude Alonso (2004: 101-165) es la encrucijada de los géneros como uno de sus rasgos distintivos, encrucijada que aborda al aproximarse a *Epílogo* y que se decanta hacia el cine negro cuando se ocupa de *El detective y la muerte* (1994). Es en el contexto de *Epílogo* que retoma la idea de autor inclasificable, que sortea todos los géneros para escamotearlos, cuando la autora (Alonso, 2004: 115-119) aborda *El portero* como un western y hace una serie de aportaciones interesantísimas al respecto, aunque, dado el carácter amplio de su trabajo y sus objetivos, no desarrolla en profundidad.

Constituye, pues, este el segundo aspecto que motiva el interés de nuestra investigación, esto es, abordar el western en su especificidad, determinar cuáles son sus componentes y estructuras más allá de la idea general que se maneja a la hora de considerar los textos adscritos a su género, ya que, dentro del campo de investigación sobre la evolución del lenguaje cinematográfico y la teoría de los géneros, ocupa un lugar privilegiado la producción de este género.

Si bien el origen del western se remonta a la época del cine mudo y la crítica especializada y ha ido significando celebrados momentos (mayormente situados alrededor de los años 50 y 60 del pasado siglo), desde los años 70 del siglo XX se ha producido una drástica reducción en la realización de este tipo de películas y sólo de manera más o menos

⁴ Dibujada, como la siguiente, por Pablo Auladell, artista y dibujante de cómic, de origen alicantino, entre cuyas obras se encuentra la excelente versión de *El Paraíso Perdido* de John Milton.

esporádicas las siguientes décadas han ido exhibiendo productos más bien escasos que han podido agruparse bajo esta nomenclatura. Estamos hablando en términos generales, ya que de un tiempo a esta parte –concretamente desde los primeros años del siglo XXI–, han sido varios westerns los que, aunque sea momentáneamente, han ocupado las pantallas, el interés de la crítica y el público. Que en los últimos siete años haya un amplio abanico de títulos, con especial incidencia en el 2015, como *Los odiosos ocho* (*The Hateful Eight*, Quentin Tarantino, 2015), *El renacido* (*The Revenant*, Alejandro G. Iñárritu, 2015), *Bone Tomahawk* (S. Craig Zahler, 2015), *Slow West* (John Maclean, 2015), *Forsaken* (Jon Cassar, 2015) *La venganza de Jane* (*Jane Got a Gun*, Gavin O'Connor, 2015), *Los siete magníficos* (*The Magnificent Seven*, Antony Faqua, 2016), *Brimstone, la hija del predicador* (*Brimstone*, Martin Koolhoven, 2016), *La balada de Buster Scruggs* (*The Ballad of Buster Scruggs*, Ethan y Joel Cohen, 2018), *Los hermanos Sister* (*Les frères Sisters*, Jacques Audiard, 2018) *First Cow* (Kelly Reichardt, 2019), *Noticias del gran mundo* (*News of the World*, Paul Greengrass, 2020) o *El poder del perro* (*The Power of the Dog*, Jane Campion, 2021)⁵ no debe llevarnos a engaño, pues más allá de la calidad artística de algunos de ellos, la presencia de grandes estrellas y reputados intérpretes y la feliz acogida por parte de público y crítica, comparada con el resto de la producción cinematográfica el género como tal sigue realizándose a menor escala.

Así, las aproximaciones analíticas e historicistas al western constatan el declive en su realización, a pesar de ciertos picos ocasionados por la irrupción de algún título especialmente destacado que “arrastra” a otros talentos a intentar emular el éxito⁶ y el revisionismo historicista que “desmonta” la épica de *la conquista del Oeste* en las esporádicas producciones que se asoman a la pantalla. Otra tendencia, de la que nos ocuparemos a lo largo de nuestra investigación, también señalada por la crítica especializada desde finales de los años 70 del pasado siglo, es el desplazamiento y trasvase del discurso del western hacia otros géneros cinematográficos como el *thriller* o el cine de acción, incluso al cine bélico. Estas aproximaciones analíticas constatan la persistencia de estilemas, estructuras narrativas, personajes o situaciones propios del western, pero situados en unos

⁵ Somos conscientes de que algunos de estos filmes son de producción europea. Los citamos aquí únicamente a título de ejemplo.

⁶ Es lo que sucedió, en cierto modo, tras el estreno de *Sin perdón* (*Unforgiven*, Clint Eastwood, 1992) y también tras *Valor de ley* (*True Grit*, Ethan y Joel Cohen, 2010).

entramados narrativos nuevos. Por lo tanto, al pertenecer a otros ámbitos discursivos distintos, son analizados y estudiados desde estas nuevas estructuras narrativas: cine negro, *thriller*, cine de acción, película de aventuras, película de ciencia-ficción, comedia musical...

El establecimiento de estas estructuras narrativas, estructuras dramáticas, su tipificación y categorización (si es posible) y el valor semántico que adquieren en el contexto de la película, es otro de los puntos de interés de nuestra investigación.

Asimismo, determinar en qué medida dichas estructuras nos permiten situar al wéstern en su evolución y constatar hasta qué punto estamos hablando de estructuras –o constantes del género dadas por supuestas, esto es, una suerte de convenciones asumidas, aunque no tipificadas o categorizadas– pero que *no constituyen* un paradigma cerrado al que se somete el wéstern como género. Dicho de otro modo: ¿el wéstern se construye a partir de unas convenciones narrativas o genéricas previamente determinadas o es, simplemente, el resultado de unas estructuras que han ido construyéndose a medida que el mismo género, y con él el propio cine, ha evolucionado?

Al hilo de nuestro trabajo de investigación sobre Peckinpah y el wéstern, concluimos cómo en el periodo de máxima creatividad de su director coincidía con el periodo álgido en el que las hibridaciones genéricas ocupaban buena parte de la filmografía que se exhibía en todas las pantallas del mundo. De ahí que vinculáramos nuestra investigación con el *thriller* y analizáramos cómo estas estructuras se imbricaban y convivían con el wéstern, transformándolo.

Esto nos lleva a otro de los puntos de interés de nuestra investigación, el *thriller*. De la misma manera que nos preguntamos si el wéstern se construye “desde fuera del discurso” o bien adquiere constantes y estructuras a fuerza de desarrollarse a lo largo de la historia del cine, nos preguntamos si con el *thriller*, dada la largueza y generosidad con que se emplea dicha etiqueta, no sucede algo similar. Por ello intentaremos categorizar sus constantes, establecer sus estructuras, al hilo del texto de Rubin (2000), que aún hoy día sigue siendo una de las aproximaciones más notables al complejo y mudable mundo del *thriller* cinematográfico.

Es en este aspecto donde conectamos los tres elementos fundamentales de nuestra investigación: la obra de Gonzalo Suárez, el wéstern y el *thriller*. Siendo este último uno de los macrogéneros –como denomina Rubin– más permeables a las hibridaciones,

filmes como *Ditirambo* (1967), *Morbo* (1972), *La loba y la paloma* (1974), *El detective y la muerte* o, incluso la alocada y significativa comedia *Reina Zanahoria*, contienen elementos que cualquier espectador o analista externo podía categorizar como *thrillers*, aun teniendo en cuenta la peculiaridad de cada una de las películas citadas.

Nuestra intención, pues, es indagar en qué medida las estructuras de un género de gran influencia como el wéstern y las de otro igualmente maleable como el *thriller* se encuentran presentes en la construcción cinematográfica de Gonzalo Suárez, se entrecruzan y metamorfosean para constituir unos importantes textos cinematográficos que logran su mayor expresividad y su calidad estética precisamente por su mixtura. Gonzalo Suárez es tan voraz lector como espectador y su devenir como escritor y cineasta discurre, precisamente, por ese territorio fronterizo donde los géneros se desdibujan, pero precisamente por el hecho de desdibujarse y no borrarse conservan la huella de su filiación, lo cual enriquece notablemente el resultado final. Rastrear esa huella, atender al trasvase y deliberado juego con los géneros es el interés fundamental de nuestra investigación, para aportar, en la medida de lo posible y siempre de manera provisional, una interpretación y análisis de su filmografía desde esta óptica.

Examinaremos, por ello, la obra del cineasta en su conjunto y nos detendremos más pormenorizadamente en una serie de textos que constituirán nuestro corpus analítico.

Este corpus está formado por las siguientes películas:

Beatriz (1976)

Parranda (1977)

El detective y la muerte (1994)

El portero (2000)

El porqué de estos cuatro filmes y no otros, trataremos de explicarlo en nuestro marco analítico, cuando demos cuenta de la obra cinematográfica de su realizador. Sin embargo, dado que para avanzar en nuestra investigación es importante justificar el interés de la misma, indicamos brevemente a continuación los motivos de la delimitación de este corpus.

Como puede apreciarse a simple vista, son cuatro filmes en apariencia diferentes y correspondientes, a su vez, a diferentes periodos de la obra de Gonzalo Suárez. Si bien aclararemos que esa diferencia no es tal y que una constante las hilvana, hemos tenido en cuenta lo siguiente:

- *Beatriz* (1976) ha sido un filme por el que la crítica especializada ha pasado con rapidez y poca atención. Concebido en el periodo en el cual el cineasta realizó su adaptación homónima del clásico de Clarín, *La Regenta* (1974), la consideración de una mera adaptación al uso ha acompañado a la película y la ha relegado a una suerte de limbo del que resulta difícil rescatar. Sin embargo, el filme es uno de los más interesantes de este periodo del realizador. Periodo en el cual veremos que se consolida su oficio, que parece encauzado hacia un cine profesional no alejado de la calidad estética y que busca su huella personal como “autor”. El filme nos permitirá ver un interesante cruce entre los modos del wéstern y de lo que denominaremos en nuestro marco teórico como *thriller* gótico, a la vez que nos permitirá rescatar un texto importante de la producción del cineasta y desmentir la tan aireada idea de que se trata de una adaptación literaria canónica. Precisamente el estar basada en dos textos de Valle-Inclán ha impedido que la película se aborde como un *thriller* singular que permite rastrear las huellas del wéstern crepuscular o sucio que marcó el inicio de tantos realizadores del momento y, como no, el del propio Gonzalo Suárez.

- *Parranda* (1977) no solo es uno de los filmes más apreciados por su director, sino el más importante de este periodo. Arrastra, como el anterior, el estigma de la adaptación, cuando el pormenorizado análisis de su construcción nos permitirá ver cómo el director es capaz de desprenderse de cualquier referencia previa e incorporar aquellos elementos reconocedores de los géneros que previamente habremos desentrañado en nuestro marco teórico.

- *El detective y la muerte* (1994), filme de éxito y crítica, fácilmente adscribible, como hemos comentado, al *thriller* o al cine negro (Alonso, 2004: 145-164), posee una compleja articulación que nos permitirá analizar en qué medida las cambiantes estructuras del *thriller* absorben o se abastecen de las estructuras del wéstern, especialmente, al concebir el espacio urbano de la ciudad como una suerte de vasto exterior casi sin fronteras.

- *El portero* (2000): por su obvia consideración de “wéstern”, pese a su ambientación nos permite abordar cómo las estructuras del género, presentes con mayor o

menor disimulo en los filmes precedentes, son abiertamente consideradas y aprovechadas para la articulación de la película. El filme posee, además, la engañosa apariencia de facilidad. De hecho, al aparecer después *Mi nombre es Sombra* (1996)⁷ y tras el frustrado intento de realizar una película sobre el marqués de Sade⁸, fue tratado con ligereza por parte de la crítica y su consideración de “divertimiento” o filme menor lo ha acompañado desde entonces⁹. Lejos de considerarlo de este modo, nos aproximaremos a él para determinar en qué medida las estructuras narrativas, hábilmente trazadas, construyen un más que notable filme.

Las cuatro películas nos pueden proporcionar un paradigma común y constante de trabajo en su realizador, ya que abarca tanto proyectos de “encargo” sobre textos ajenos como proyectos personales basados en sus inquietudes e intereses.

II.- Objetivos de la investigación

Los objetivos de nuestra tesis doctoral son de dos tipos: generales y específicos.

En cuanto a los **objetivos de carácter general** destacamos:

1.- Sistematizar las estructuras narrativas y dramáticas del western atendiendo a la tipología de personajes y su caracterización, los espacios y lugares y su significación filmica, el tiempo de la historia y el tiempo del discurso y su significación filmica, así como la tipología de situaciones dramáticas y su funcionalidad narrativa;

2.- Sistematizar, igualmente, las estructuras narrativas y dramáticas del *thriller* atendiendo a la tipología de personajes y su caracterización, los espacios

⁷ Se trata, como veremos, de una versión personal sobre los personajes del doctor Jeekyll y Mr. Hyde.

⁸ En 1999 sí publicó la celebrada novela *Ciudadano Sade*.

⁹ Todavía puede leerse en la crítica de *Fotogramas* del 29-05-2008 lo siguiente: “La nueva película de Gonzalo Suárez, fruto probablemente de una sucesión de compromisos, más directa y sencilla que la mayoría de las suyas, íntegramente asumida y perfectamente dominada, supone un cambio de registro sin alterar los principios que han regido su obra anterior. Es divertida, burlona, tierna y romántica. [...] La historia tiene un quiebro en el desenlace demasiado traído por los pelos.” (consultado el 7-06-2021 en <https://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a3442/el-portero/>)

y lugares y su significación fílmica, el tiempo de la narración y el tiempo del discurso y su significación fílmica, así como la tipología de situaciones dramáticas y su funcionalidad narrativa.

3.- Elaborar una hipótesis de trabajo que permita reconocer la presencia de estas estructuras narrativas del wéstern y del *thriller* en la construcción cinematográfica del corpus seleccionado del cine de Gonzalo Suárez para nuestra investigación;

4.- Rastrear la presencia y/o importancia de las estructuras narrativas del wéstern y el *thriller* en el cine de Gonzalo Suárez;

5.- Constatar cómo la originalidad de la obra de Gonzalo Suárez procede de la imbricación de las estructuras del wéstern y el *thriller*, moldeadas interesadamente en la construcción de su cine.

En cuanto a los **objetivos específicos** destacamos:

1.- Análisis de los filmes del corpus justificado anteriormente;

2.- Concreción de las estructuras narrativas que presentan los filmes del corpus;

3.- Análisis comparativo de las estructuras narrativas del wéstern y del *thriller* en las películas del corpus de nuestro marco analítico;

4.- Reivindicar los filmes del corpus analítico como obras cinematográficas relevantes en el conjunto de la obra de Gonzalo Suárez;

5.- Elaborar un panorama crítico de la filmografía de Gonzalo Suárez, atendiendo a la mayor o menor presencia de las estructuras narrativas en esas obras objeto de nuestra tesis;

6.- Elaborar conclusiones provisionales sobre la filmografía de Gonzalo Suárez atendiendo al papel transformador de las estructuras del wéstern y del *thriller* en los filmes de nuestro corpus y al papel desempeñado por las estructuras del wéstern y del *thriller* en su cine.

III.- Hipótesis de investigación

Nuestra hipótesis parte de la consideración de que las estructuras narrativas y dramáticas que constituyen los géneros cinematográficos del wéstern y del *thriller*, conforman un acervo estético en el proceso de formación cultural de algunos directores de cine. Estas estructuras creemos que determinan, en la medida que el wéstern, en su forma clásica, desaparece de la producción y no es abiertamente cultivado por estos cineastas, sus obras, puesto que son absorbidas e impregnan su producción cinematográfica más significativa, como es el caso de Gonzalo Suárez, de cuya obra nos ocuparemos.

Esto nos lleva a plantear la siguiente hipótesis:

Las estructuras narrativas y dramáticas del wéstern y del thriller, reelaboradas y asumidas de una manera personal, perviven en la filmografía de Gonzalo Suárez y contribuyen a construir su obra metatextual alejada de los clichés de los géneros cinematográficos.

IV.- Metodología de la investigación

Nuestro trabajo de investigación se centra en el análisis de las películas de Gonzalo Suárez establecidas en nuestro corpus: *Beatriz*, *Parranda*, *El detective y la muerte* y *El portero*. Asimismo, estableceremos el vínculo común entre estos filmes objeto de nuestro estudio con el resto de la filmografía de su realizador, en dos aspectos: el lugar que ocupan en su producción artística –atendiendo a la diacronía de su realización– y el que se desprende de la imbricación de las estructuras del wéstern y el *thriller*, siempre según nuestra hipótesis de trabajo.

Para ello estableceremos un marco teórico y un marco analítico.

El marco teórico de nuestra investigación se apoyará en el análisis de los filmes de nuestro corpus y que constituirá el marco analítico de nuestra investigación, de manera que estableceremos una continuidad entre ambos marcos.

El marco teórico consistirá en abordar las teorías de los géneros cinematográficos a partir de las distintas propuestas de los teóricos e investigadores que han indagado en la cuestión. Establecer la pertinencia de la noción de género para un corpus abierto de textos a partir de las nociones abordadas es uno de los parámetros teóricos del que nos serviremos a la hora de enfocar el marco analítico de nuestro trabajo. Nuestro marco teórico precisa, por lo tanto, de la concreción de un método que permita abordar la teoría de los géneros que dé cuenta al mismo tiempo de la especificidad de los textos y de su mutabilidad.

Asimismo, en nuestro marco teórico fijaremos los parámetros que constituyen el wéstern y los parámetros que constituyen el *thriller* a partir de la bibliografía, de los estudios sobre el tema y del conocimiento de la filmografía que enjuician. La constatación teórica de unas estructuras de reconocimiento que pueden aplicarse a los géneros cinematográficos del wéstern y del *thriller* constituye una parte fundamental de nuestro marco teórico. Allí donde encontremos parcelas no del todo delimitadas o estructuras imprecisamente definidas, deberemos ensancharlas, en la medida de lo posible, para establecer una tipología de estructuras fácilmente identificables en los géneros de que nos ocupamos.

Wéstern y *thriller* son dos géneros de carácter abierto y en expansión, por lo que nuestro marco teórico debe dar cuenta de esta mutabilidad. A partir de los estudios de dichos géneros, deberemos trazar una evolución de los mismos, atendiendo siempre a los textos producidos en los periodos determinados de los que nos ocuparemos, y de las características formales y expresivas que muestran. En este sentido, el establecimiento de un marco teórico por nuestra parte entendemos que debe ser abierto a futuras aproximaciones, por lo que nuestro marco no puede ser sino un marco provisional del que partimos. Al mismo tiempo, a la hora de determinarlo, no podemos menos que adoptar una actitud crítica ante el mismo y ampliar, en la medida de lo posible, los parámetros tradicionales que definen esos géneros y los que la historiografía del cine ha ido trazando. Este marco teórico constituye así un balance del *estado de la cuestión* en el momento de realizar nuestra investigación.

Nuestro marco teórico de investigación viene marcado, pues, por lo siguiente:

- el que fue objeto de investigación de nuestro Trabajo Monográfico de Investigación, *La persistencia de las estructuras cinematográficas del western en el thriller contemporáneo de Sam Peckinpah: una aplicación práctica Quiero la cabeza de Alfredo García (1974)* (basado en una película, pero ampliable);

- el corpus acotado de la obra de Gonzalo Suárez;

- la tradición analítica que con toda su diversidad de enfoques se ha ocupado del campo cinematográfico.

Por lo tanto, el marco teórico de investigación lo completaremos mediante el enfoque metodológico con el que abordaremos el marco analítico que desarrollará nuestra hipótesis.

Este marco analítico se centra, como hemos dicho, en el análisis filmico de un corpus textual acotado y determinado, que hemos indicado más arriba. Para nuestro análisis del corpus nos serviremos, fundamentalmente, de Gómez Tarín (2011) y Gómez Tarín y Marzal Felici (2015), además de otras obras consultadas libremente en la elaboración de nuestra investigación.

Entendemos por análisis filmico la aproximación interpretativa a los textos estéticos, sean de la índole que sean, y su posterior desmenuzamiento y disección: una vez analizados sus componentes, cabe recomponerlos en un marco de comprensión global que permita una lectura crítica del objeto de análisis y estudio. Las conclusiones resultantes de este marco no pueden ser, dada su naturaleza, exclusivas ni definitivas. Porque analizar los componentes de un texto entendemos que significa acercarnos a él sin prejuicios y teniendo presentes diversas metodologías, desde la hermenéutica a la semiótica, sin soslayar la estructuralista, con la que, nos sentimos más identificados de cara a su operatividad. No hay que olvidar, tampoco, el enfoque sociológico ni desatender las teorías de la recepción del objeto estético, dado que nuestro análisis va a centrarse en unos productos cinematográficos –el corpus delimitado– y cómo los componentes y sustratos genéricos operan, intervienen o interfieren en dichos productos.

Por todo lo que anteriormente hemos expuesto, tendremos que partir de la consideración historicista del género cinematográfico denominado western y cómo ha sido valorado en sus distintas etapas. Asimismo, habremos de abordar la figura de Gonzalo Suárez en el marco general de la historiografía cinematográfica de nuestro cine y situarlo

cronológicamente. Al mismo tiempo, la perspectiva sociológica nos acercará al grado de influencia o consolidación de sus producciones cinematográficas: qué repercusiones han tenido sus películas, con qué problemas se ha encontrado el realizador a la hora de llevarlas a cabo, etc.

Nuestro análisis de las películas tendrá en cuenta, como hemos dicho, las distintas aproximaciones metodológicas que se han acercado a él: historicista, semiótica, estructuralista, deconstructivista... En cualquier caso, rehuiremos el enfoque teleológico porque, aunque el progreso técnico influye en los resultados estéticos del filme (ya que se vale de ellos), su sentido último no depende de este progreso técnico sino de la integración de este en el discurso estético. Hemos de tener en cuenta que en la progresión creativa de un realizador –y en esto veremos que la de Gonzalo Suárez tiene su peculiaridad intrínseca– influyen múltiples factores: la propia superación personal, el reto que supone abordar la realización de una película, la asunción o renuncia a anhelados proyectos o la aceptación de encargos para consolidar su quehacer estético, visionados de filmes, lecturas, etc., todo un bagaje que consciente o inconscientemente opera en el quehacer creativo.

Nos interesa también lo que distintos enfoques interpretativos –sociológicos, marxistas, freudiano...– pueden aportarnos a nuestra interpretación, de manera que incorporaremos sus aportaciones a lo largo de nuestro análisis de manera integradora y abordando los filmes desde nuestro presente interpretativo.

Por lo tanto, analizaremos detalladamente las películas para establecer cuáles son sus estructuras narrativas y dramáticas, así como para determinar la especificidad de las mismas. Como hemos dicho, utilizaremos las técnicas de análisis filmico de una manera integradora, esto es, partiendo de la herencia estructuralista en la que por nuestra formación académica nos movemos, e incorporaremos los diversos enfoques procedentes de la semiótica, así como de contenido historicista a medida que progreseemos en nuestros análisis.

Contamos en este aspecto con varias entrevistas pormenorizadas –una de ellas hecha en colaboración y ya publicada, como referenciamos– y diversas conversaciones que a lo largo del tiempo hemos mantenido con Gonzalo Suárez sobre muy variados aspectos artísticos en general y sobre literatura y cine en particular. Gonzalo Suárez nos ha proporcionado información valiosa sobre su manera de trabajar, su concepción del cine, hemos consultado bocetos de sus obras, realizadas y por realizar. Ello, que como hemos

dicho nos ha proporcionado información relevante sobre su obra, no condiciona nuestro juicio sobre la misma, ya que solo tras el análisis de los filmes y el examen de las estructuras narrativas que nos ocupan podremos proporcionar una interpretación, libre de prejuicios y formada, sobre la materia de nuestro trabajo.

Nuestra perspectiva analítica, que, como hemos dicho, es amplia e integradora, debe considerar las películas de Gonzalo Suárez no sólo como objetos aislados, autónomos, capaces de impregnar e influir en el cine posterior –o no–, sino también como una síntesis de influencias diversas, entre las que no son menores las propias circunstancias de producción y realización de cada uno de los filmes. Los procesos de transformación de las estructuras de representación del wéstern y del *thriller*, que tenemos como punto de partida, habremos de rastrearlos en los textos precedentes; a su vez, no debemos desatender que el *thriller* policiaco de los años 60 del pasado siglo –que reinterpreta los códigos clásicos del cine de gánsteres de los años 30 y del cine negro de los 40 y 50– en su nueva reformulación, ya que se trata del género más recurrente y evocado en el momento en el que Gonzalo Suárez inicia su andadura artística, tanto literaria como cinematográfica.

Ante todo, consideramos nuestro objeto de estudio como filme, y en tanto que filme un campo abierto para su análisis. Realizaremos, por ello, una sinopsis y estructura pormenorizada de cada uno de los filmes de nuestro corpus, una interpretación de cada uno de ellos, atendiendo a la construcción cinematográfica, tanto en los elementos profílmicos, cuando dispongamos información de ellos, el guion, si es posible, como los recursos estilísticos que se utilizan en cada uno de los filmes. En el caso de filmes que se basan en importantes y reconocidos textos literarios, haremos una breve comparativa entre el texto y el filme, no con la intención de elaborar un modelo de adaptación o enjuiciarlo –no es ese el objeto de nuestra investigación– sino con la intención de singularizar la independencia del filme y realzar su valor estético diferenciado: nos interesa cómo el filme adquiere su propia articulación para la cual no es relevante el conocimiento del texto literario del cual pudiere partir.

La estructura general de los filmes analizados, que hemos dicho que estableceremos, la segmentaremos en una serie de secuencias de carácter dramático que nos permita analizar sus componentes y constituyentes, integrar los elementos profílmicos y aventurar las interpretaciones que nos suscitan. Una vez realizado el análisis, estableceremos unas conclusiones interpretativas provisionales sobre su significación. Completaremos el

estudio de los filmes con la información obtenida sobre su proceso de realización y cómo han afectado a su resultado final todos los elementos propios de la postproducción. Seguidamente, aplicaremos las estructuras de reconocimiento del wéstern y el *thriller* a los filmes analizados, para determinar en qué medida es la presencia de esas estructuras de reconocimiento le otorgan especial singularidad. Y todo ello siguiendo la dinámica particular que nos sugiere la lectura de cada uno de los filmes de los que nos ocupamos.

El resultado final de nuestra tesis consistirá en la defensa de la hipótesis que lo suscita. Nuestra vía de aproximación quiere ser, como venimos exponiendo, integradora de las distintas metodologías de análisis. Para ello nos valdremos de los postulados de los teóricos mencionados en la bibliografía y de los ejemplos prácticos que otros análisis nos proponen.

Debemos también considerar en qué medida las estructuras narrativas que descubramos en las películas objeto de nuestro estudio se hallan presentes en otros textos cinematográficos sobre los que se puede volver más adelante, en futuras investigaciones y trabajos. Plantearemos, de este modo, posibles líneas de investigación para otros filmes y otros realizadores siempre con la finalidad abierta y provisional de nuestras conclusiones.

BLOQUE I: MARCO TEÓRICO

CAPÍTULO 1: LA CUESTIÓN DE LOS GÉNEROS: UN MÉTODO PARA ABORDARLOS.

1.1 La cuestión de los géneros

Una de las características de la literatura y del cine de los años sesenta, periodo en el que Gonzalo Suárez empieza a escribir y dirigir, es el juego que establecen sus autores con los géneros populares, procedentes de la literatura de consumo y por lo general minusvalorados por la crítica especializada. Es una época en la que la novela policiaca, la novela negra, la novela de espías, la novela de ciencia-ficción y, cómo no, la de “vaqueros”, se consumen en ediciones populares, lo mismo que en las pantallas se exhiben películas que responden a idénticos esquemas genéricos, ya sea producidas en los grandes estudios de Hollywood o en lugares más cercanos como Italia o la misma España.

Como veremos en nuestro marco analítico, la literatura de Gonzalo Suárez, campo artístico en el que se inicia, fue considerada como un producto híbrido, pop, en el que los diversos géneros se imbricaban, produciendo así un nuevo texto que, no obstante, se sustentaba en las bases genéricas de aquellos otros que utilizaba, manipulaba, tergiversaba, en beneficio propio.

Por ello debemos situar las cuestiones relativas a la delimitación de estos géneros, de los cuales el autor que nos ocupa siempre se ha declarado un gran consumidor, para tratar de entender en qué medida se encuentran en la base de su cine, un cine que, en apariencia, no parece vinculado a ningún género cinematográfico en concreto, pero en el que se descubren sus presencias.

Nos sirve para iniciar esta aproximación una cita del mismo Gonzalo Suárez:

La cultura ya es industria. La industria dominante genera géneros para camuflar la sordidez histórica y aderezar el acontecer. Los géneros proponen realidades alternativas previamente codificadas (Suárez, 1996 a)

En esta cita encontramos dos importantes ideas –“la industria dominante genera géneros” y “los géneros proponen realidades previamente codificadas”– que están en la base de la teorización sobre los géneros cinematográficas, su definición –y, por tanto, su

“estabilidad”–, su historia y su pervivencia. Una tercera idea, “para camuflar la sordidez histórica”, nos permitirá aproximarnos desde una perspectiva crítica a lo que Altman (2010) llama “proceso de generificación” y enlaza con nuestros análisis de los filmes de Gonzalo Suárez.

La citada obra de Rick Altman realiza un pormenorizado análisis y examen de la cuestión de los géneros cinematográficos: aborda las cuestiones de su historicidad, los complejos sistemas de construcción genérica, el papel de la industria en su gestación y su transformación; también, la implicación del espectador a la hora de configurar o reconfigurar los productos cinematográficos que recibe como géneros especificados. Parte, como no puede ser de otro modo, del análisis de los acercamientos previos a la cuestión de los géneros y de las limitaciones de estos acercamientos. Finalmente, su propuesta de un método semántico-sintáctico y pragmático para abordar los géneros cinematográficos guiará las páginas siguientes.

Cabe advertir, en este punto, como a lo largo de su libro especificará Altman, que la perspectiva literaria es la que ha guiado siempre la teorización de los géneros cinematográficos, haciéndolos siempre depender de esta suerte de “hermano mayor” que se ha considerado la Literatura. Por ello, cada nuevo acercamiento a la cuestión de los géneros, literarios o cinematográficos, parte, como Altman hace, de una revisión de la *Poética* de Aristóteles y de las categorizaciones que, a partir de este texto clásico, se han realizado con posterioridad, ya que las conjeturas aristotélicas han sido aceptadas de manera tácita en los siglos venideros (Altman, 2010: 18). Sin embargo, las objeciones más serias que le encuentra a Aristóteles es que en su *Poética* no define el objeto estético –la poesía– sino que parte del objeto previamente definido y que su categorización “de los tres tipos de poesía ha producido desde siempre el efecto de limitar la teoría de los géneros” (Altman, 2010: 19). Siguiendo esa línea, le objeta a Horacio, cuya *Epístola Tercera* de su segundo libro de *Epístolas* – también conocida como *Epístola a los Pisones*, a quienes va dirigida– ha constituido otro de los referentes teóricos sobre estética, que no necesite argumentos para demostrar la existencia de los géneros y que de su obra se infiere, como algo lógico y natural, la existencia de diferencias claras y palpables entre géneros. Así, los géneros serán entidades distintas con sus reglas propias y diferenciadas. Horacio introduce la idea del “decoro” que a partir de entonces irá unida al discurso crítico. Al mismo tiempo advierte que la idea de “mímesis”,

que guía la concepción aristotélica del arte, implica ya en Horacio “la imitación de un modelo literario y la adhesión a las normas que dicho modelo representa” (Altman, 2010: 20).

Sin embargo, debemos plantear unas objeciones al planteamiento de Altman. La primera, referida a la *Poética* de Aristóteles, tiene que ver con la especificidad de dicha obra. Es conocido, frente a la sistematicidad del resto de la obra aristotélica, cierto desorden en la exposición de las ideas vertidas en su *Poética*, las continuas vueltas a ideas ya expresadas y la corrección de algunas. Ciertamente, el texto ha servido de referencia estética para los siglos venideros y se ha considerado que marca una pauta de orden estético y moral desde la Edad Media, con importante incidencia en los siglos XVI, XVII y XVIII, especialmente en lo que se refiere a poética y praxis teatral. Hay que tener en cuenta, sobre todo, que la *Poética* aristotélica, desde su mismo título, aborda el tratamiento de la literatura, los tres tipos de poesía anteriormente mencionados, sin teorizar ni atender deliberadamente a una de las partes fundamentales de la Tragedia y de la Comedia, la que denomina “espectáculo”. Para Aristóteles el “espectáculo” es la última parte de las cinco que componen cualquier tragedia o comedia, y la constituye la escenografía, que juega un papel fundamental en la seducción del alma –finalidad del arte en Aristóteles–; en ella, como dictamina, es más importante la “técnica de los accesorios que la del poeta”. Así, el “espectáculo” es lo más alejado de la “poética”, razón por la cual no se va a ocupar de este aspecto (Aristóteles, 1984: 69-72 [1449b-1451^a]).

En cuanto a la *Epístola a los Pisones* horaciana, no hay que olvidar el contexto en el que se inserta, como justificación de un arte que depende del mecenazgo y que quiere constituirse *ad maiorem gloriam* del emperador Augusto. El texto de Horacio se aproxima bastante a la idea de “manifiesto literario” que tanto se va a prodigar durante las vanguardias del siglo XX, en el sentido de establecer una línea estética de acción que la obra de los firmantes se encargará de desmentir. Si en los autores vanguardistas esto se justifica por la rebeldía estética y su posición en contra de las reglas preestablecidas, incluso de las propias, en Horacio más bien constituye una interpretación –y justificación– a posteriori de una obra –su *Epodos*, sus primeros libros de *Odas*, sus dos libros de *Sátiras*– que no seguía los cánones oficiales y oficiosos de los modelos artísticos imperiales. Si el texto horaciano se erige en un modelo ético-estético que garantiza tanto la estabilidad del arte como el orden social es por la lectura que de él hará la Edad Media, puesto que el Renacimiento se dedicará más bien a seguir y reinterpretar el modelo “práctico” de sus *Epodos*, *Odas* y *Sátiras*. La

ulterior obra de Séneca –modelo de estoicismo frente al hedonismo horaciano–, especialmente la teatral, se dedicará a subvertir, dentro de los límites de la concepción dramática clásica, buena parte de los postulados de Horacio.

Hay que advertir, pues, la disociación entre la teoría literaria entendida como modelo y la práctica literaria. Esta disociación, que encontramos en el mismo momento en que el filósofo Aristóteles trata de aproximarse al mundo del arte como lo ha hecho al mundo físico o metafísico –pues constituye parte de su mundo–, será progresivamente más intensa en el futuro, inversamente proporcional a los intentos preceptistas por controlar su *poética*.

Siguiendo a Altman, aborda este, a continuación, el periodo neoclásico, cuyas reglas formales constituyen, en Francia, el modelo dramático de Racine. Sin embargo, objeta que la irrupción de *El Cid* (1636) de Pierre Corneille supone la ruptura de dicho modelo al instaurar la primera “hibridación” de géneros, a saber: “la tragicomedia”. A partir de la segunda mitad del XVIII surgirá el melodrama, cuya praxis se convierte en un modelo genérico que desde ese momento será plenamente asimilado por el crítico. Beaumarchais, Diderot teorizan sobre el melodrama y el teatro y, como críticos, asumirán un papel activo, harán del género un modelo vivo y esa actitud es, a juicio de Altman, la que ha persistido en el crítico a partir de ese momento: el crítico y estudioso del arte, con su análisis e interpretación de los resultados estéticos, condiciona la aparición de “géneros”, los divulga y vehicula.

De lo establecido por Altman, nos sorprende, sin embargo, el salto temporal entre el periodo clásico y el neoclásico. El orden y el rigor compositivo son, ciertamente, dos ideas asociadas a dichos periodos que, sin embargo, podemos encontrar desmentidas de manera continuada en todos ellos: las *Posthoméricas* de Quinto de Esmirna (s III o IV d C) fracturan el sentido épico y la nobleza de los héroes homéricos, los *Epigramas* de Marcial (s I d C) ponen en solfa el modelo del poema circunstancial y los *Diálogos* de Luciano de Samosata (s. II d C) subvierten el modelo genérico del diálogo platónico en su estructura formal y en su contenido. Igualmente, en el neoclasicismo, la narrativa de Voltaire y de Diderot rompe con todos los preceptos que han seguido a rajatabla en sus obras dramáticas. Si retomamos la idea de hibridación que Altman introduce con *El Cid* de Corneille, los ejemplos citados participan de ella y en épocas posteriores constituirán, a su vez, modelos y géneros nuevos. Sin embargo, como decimos, sorprende el olvido, cuanto menos, de los siglos XVI y XVII. Sobre todo porque sus prácticas estéticas, a partir de su particular

reinterpretación de las preceptivas clásicas, suponen la ruptura con respecto a los modelos genéricos constituidos a lo largo del periodo medieval. La irrupción en 1554 de *Lazarillo de Tormes* da al traste con la idea del decoro horaciano y reelabora los materiales heredados para imponer una forma nueva que influirá en toda la narrativa posterior, especialmente en Inglaterra, Francia y Alemania. Asimismo, no cabe olvidar el papel teórico-práctico de Cervantes, sobre todo en *El Quijote* (1605-1615). La idea de Altman de *regenerificación*, el recuerdo de conceptos como “hibridación” podemos advertirlos en la obra cervantina, que teoriza sobre sus propios postulados al tiempo que rompe con los modelos genéricos previos. Y lo mismo podemos decir del teatro barroco, con Lope de Vega a la cabeza –su *Arte nuevo de hacer comedias* es formalmente una justificación de no ser aristotélico y de fondo un rechazo irónico de sus postulados y de los preceptistas que los siguen al pie de la letra–, pero también Calderón de la Barca y otros autores, entre quienes se encuentra Guillén de Castro, cuyas dos obras *Las mocedades del Cid* y *Las hazañas del Cid* (1605-1615), adapta, reescribe, *fusila*, Pierre Corneille en su citada pieza teatral.

Si bien estas obras forman parte del acervo cultural hispánico, la importante obra de Shakespeare se inserta en esta corriente transformadora de los géneros: lo que sucede es que la perspectiva temporal lo ha convertido en el modelo hegemónico del teatro isabelino. Desajustes tragicómicos, puesta en escena de teorías metateatrales configuran unos modelos poéticos basados, precisamente, en la hibridación, que estarán presentes en las obras de Ben Jonson –*Volpone* (1605/1607)– y John Ford –*Lástima que sea una puta* (1636)– a pesar de su formulación clasicista. Observamos, pues, una constante: la práctica personal de los artistas que acepta, invoca o subvierte el legado estético de su época para constituir, deliberadamente o a su pesar, nuevos modelos genéricos en que se reconocerá la posteridad estética. Esta idea, que podemos enlazar con la práctica de los estudios cinematográficos del periodo clásico que desmenuza Altman (2010: 143-196), como veremos más adelante al ocuparnos de la obra de Gonzalo Suárez, constituye uno de los principios constructivos de los procesos de formación de los géneros y vincula la práctica literaria con la práctica cinematográfica, a pesar de sus particularidades y diferencias.

Para Altman, el siglo XIX, con la estética romántica que surge de la abolición de las clasificaciones genéricas mediante la fusión de dichos géneros, demostró “con qué eficacia la teoría de los géneros (incluso la producción de obras literarias de género) puede ponerse al servicio de objetivos institucionales de todo tipo” (Altman, 2010: 23), y pone

como ejemplos los prólogos –que son manifiestos estéticos– de Víctor Hugo a *Cromwell* (1827) y *Hernani* (1830). Sin embargo, en este periodo Brunetière aplica el modelo evolutivo de Darwin y Spencer a la problemática de los géneros, que ha marcado las aproximaciones teóricas de los siglos siguientes. En este sentido, esta aportación ha servido para que los teóricos de los géneros

se convenzan de la existencia real de los géneros, de que existen fronteras precisas que los separan, de que pueden ser identificados sin posibilidad de error, de que operan de manera sistemática, de que su funcionamiento interno puede observarse y describirse científicamente y de que evolucionan de acuerdo con una trayectoria identificable y fija (Altman, 2010: 24).

Se trata de una actitud generalizada que sigue practicando la crítica en la actualidad y que, según Altman, condicionó las aproximaciones teóricas al problema de los géneros en el siglo siguiente. Su mayor objeción es que da por sentado de antemano la existencia del género que el teórico, en su estudio, trata de probar, con lo que quedan ocultos problemas teóricos de gran importancia.

Si bien compartimos su idea –el sometimiento del crítico a sus propias teorías y que estas condicionan su aproximación al objeto de estudio– no podemos menos que considerar la existencia previa de objetos estéticos, obras, textos, películas... a los que aproximarse. No se trata de que exista un texto al que queramos definir, lo cual sería una perogrullada, sino de que existe un texto que es un wéstern o un texto que es un *thriller* al que queremos examinar, desmenuzar, desentrañar su especificidad. No se trata tampoco de que partamos de categorías arquetípicas previas, como le reprocha Altman a Northrop Frye (1957), sino de la *idea previa* del wéstern o del *thriller*, bien por práctica o herencia cultural, que posee la “comunidad genérica” –constituida por los espectadores, idea que el mismo Altman desarrolla más adelante (Altman, 2010: 213)–. Esto es, vemos, v. gr., *Grupo salvaje* (*The Wild Bunch*, Sam Peckinaph, 1969) como un wéstern, pero, aunque no veamos *Grupo salvaje* como un wéstern, *Grupo salvaje* es un wéstern, y al margen de que pueda ser otras muchas cosas es esencialmente un wéstern. Esta tautología no está en absoluto en contradicción con el modelo de Altman, sino que vine a incorporar, al modelo pragmático, la concepción semántico-sintáctica de que se ha servido conscientemente su director a la hora de gestarla. Es decir, la posición previa del artista a expresarse, con libertad o sin ella, dentro de unos límites, que no tienen por qué no ser amplios, que hemos denominado géneros. Esto no tiene que ver con la aproximación evolutiva o periodización de los géneros desde una perspectiva teleológica, algo a lo que nos oponemos, sino de cierto carácter

indisociable del texto y de la percepción del mismo que se ha tenido a lo largo del tiempo. Decía Borges que desde la aparición de *El Quijote* muchos acontecimientos habían sacudido el mundo, entre ellos, la aparición del propio *Quijote*. A esto nos referimos cuando no queremos desdeñar la existencia de modelos genéricos previos a la hora de abordar textos concretos. Participamos igualmente de la idea de Altman de *regenerificación*, puesto que nuestro trabajo vincula *western* y *thriller*, y cuando decimos que *Grupo salvaje* es un *western* no queremos, con esta afirmación, anular la capacidad de *regenerificación* de que pueda ser susceptible en adelante: así, el “género” o subgénero de “cine de acción” o “cine de violencia” puede incluirla junto con obras que participan de la aventura y lo bélico –v. gr., con independencia de su calidad estética, *Los cañones de Navarone* (*The Guns of Navarone*, J. L. Thompson, 1961)–, películas como *La jungla de cristal* (*Die Hard*, John McTiernan, 1988), o, un ejemplo extremo, por el variado cóctel que la compone, *La burla del diablo* (*Beat the Devil*, J. Huston, 1953)–. Recordemos que *El Quijote* fue considerado una novela de caballerías cuando en la actualidad se interpreta como una obra de mayores alcances.

Siguiendo la disección que Altman hace sobre la cuestión de los géneros, considera que con Benedetto Croce se sistematizan los intentos por prescribir los códigos genéricos, algo que irá haciendo todo el siglo XX, con mayor o menor fortuna. Lo destacable del teórico italiano es la dialéctica entre *géneros puros* –aquellos que nos lega la tradición– y *géneros híbridos* –los que surgen en la modernidad–. La influencia sobre la crítica cinematográfica de esta perspectiva es notable. Los trabajos de André Bazin (1990) –que Altman no menciona– sobre teatro y cine, literatura y cine, se articulan sobre esa idea: la vinculación entre el legado literario y la especificidad del cine son analizadas y su maridaje cuanto menos evidenciado. En este sentido, en lo que respecta a la gestación de los modelos genéricos cinematográficos, no podemos desdeñar el peso de la literatura –como en cierta manera hace Altman–, pero tampoco los supeditarnos a su omnipresencia.

La Nueva Crítica –Welleck y Warren– plantea, a la hora de enfrentar el problema de los géneros, la existencia de una *forma interna* frente a una *forma externa*, que resulta práctica y útil, al parecer de Altman, en literatura, pero que desatienden, a su juicio, el papel del crítico a la hora de fundar “instituciones genéricas” (Altman, 2010: 26). Este papel se verá potenciado cuando el mismo Altman nos desmenuce la actividad de los críticos y los productores durante el periodo clásico hollywoodense, en ocasiones de manera confrontada. La formalización de estos autores permite una nueva clasificación genérica en literatura que

condicionará los posteriores análisis de los géneros cinematográficos, si bien, como advierte Altman, la clasificación literaria y la clasificación cinematográfica se irán alejando sistemáticamente y no compartirán los mismos espacios.

Como hemos enunciado más arriba, el reproche más contundente de Altman a la ya clásica *Anatomía de la crítica* de Frye (1957) es la vinculación genérica a categorías arquetípicas más amplias –tragedia, comedia, etc. –, que hará que redefina la comedia, el melodrama o la tragedia basándose en diferencias entre forma literaria externa y forma literaria interna. También Todorov (1970) plantea serias objeciones a Frye, esto es, la de no reconocer la existencia entre géneros históricos –aquellos que nacen de una observación de los fenómenos literarios– y géneros teóricos –aquellos que se deducen de una teoría de la literatura–. Esta idea pretende hacer partícipe al lector/espectador de la obra de su categorización genérica, pues no de otro modo pueden surgir los géneros históricos, aunque esa observancia de los fenómenos literarios está supeditada al legado cultural. Para Todorov es la emoción del lector lo que hace que una historia sea de terror o no lo sea. Esto constituye para Altman una seria objeción (Altman, 2010: 28), porque semejante aproximación, que deja la adscripción del género al lector, crea más problemas que soluciones. Sin embargo, una idea análoga, aunque justificada por la lectura que hace de Anderson (1991), le permite más adelante (Altman, 2010: 197-224) incorporar al espectador al proceso de generificación. A diferencia de Todorov, que habla de lector como de un ente individual, la justificación de Altman en el proceso pragmático de la construcción del género es más global, pues incluye como lector/receptor la colectividad. La diferencia es sustancial, sin duda, pero en modo alguna invalida la idea de Todorov a pesar de los problemas planteados, que se reduciría, según interpretamos, a la indeterminación genérica de numerosos textos. Sorprende que la existencia de textos con una clasificación genérica moldeable sea un problema cuando no lo constituye la existencia de otros textos que rehúyen la adscripción genérica aunque los encontremos etiquetados en según qué “palabras clave” en filmotecas, etc.: v. gr., *La regla del juego* (*La règle du jeu*, J. Renoir, 1939) ¿comedia?, ¿drama?; *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941, O. Welles), ¿drama?, ¿“falso *biopic*”?, ¿cine negro?

Pongamos un ejemplo, que, aunque literario, nos sirve de justificación de nuestras objeciones y que participa, además, de la construcción sintáctico-semántica y pragmática que propone Altman para analizar los géneros. Se trata de un breve relato del escritor peruano José B. Adolph titulado *Persistencia*, que fue originalmente publicado en

una revista de ciencia-ficción y que hemos extraído del volumen *Antología de la ciencia-ficción latinoamericana* (1986, Barcelona: Ediciones Orbis):

Gobernar la nave se hace cada vez más problemático. Los hombres están inquietos; sólo la más ardua disciplina, las más dulces promesas, las más absurdas amenazas mantienen a la tripulación activa y dispuesta. Una humanidad que ya no se asombra de nada nos vio partir hacia el más allá; estaba ya habituada a una desfalleciente fascinación.

Comprendo a todos; éstos han sido años de sucesos terribles, de convulsiones. Muertes masivas, guerras, inventos maravillosos; ¿quién podía entusiasmarse por una conquista de aquel espacio que ya nada nuevo promete a hombres hartos de progreso? Los costos son elevados, pero ya nadie se fija en cifras. Corre sangre y corre dinero en estos años en que somos, a la vez, creadores y asesinos.

Amo y odio a mis compañeros. En cierto sentido, son la hez del universo; en otro, son balbucientes niños en cuyas manos se moldea el futuro. Abriremos una ruta que liberará a este planeta del hambre, de las multitudes crecientes que ya no encuentran un lugar bajo el sol y que sólo esperan, aterradas y resignadas, un juicio final del que desconfío; ¿cómo se puede ser tan supersticioso en estos tiempos de triunfo de la ciencia, del arte, de una nueva promesa de libertad como la que encarna esta nave?

Hemos partido hace meses; en este tiempo solitario hemos recorrido la inmensidad de cambiantes colores, reducidos a lo mínimo. Nos hemos visto convertidos en criaturas desnudas, flotando en la creación; los hombres tienen miedo. Sabían que existía este vacío; lo supieron siempre. Pero ahora que se sienten devorados por él, sus miradas se han endurecido para siempre. El final es un lejano punto que no logro construirles.

Huimos de un mundo de miseria y hartazgo; de violencia y caridad; de revolución y orden. Habremos de retornar, sin duda, pero tampoco puedo garantizárselo a ellos. Ven el vacío; no son capaces de perseguir un sueño de plenitud.

No hay comunicación con un pasado que sólo recobramos como futuro. Y mi soledad es mayor; ¡ay de los que poseemos la verdad y la seguridad! Una sola lágrima nuestra, descubierta por ellos, equivaldría a una desesperada muerte.

Pero es inmensa la recompensa: al otro lado nos esperamos nosotros mismos, encarnados en esa libertad y en esa abundancia de que ahora carece nuestro planeta. Debemos durar, debemos resistir, no sólo porque el retorno es imposible, sino porque mienten cuando dicen preferir la seguridad de la prisión que dejaron. La verdad, me digo, es obligatoria. Y el encargo que llevamos nos ha sido encomendado por todos los hombres de la Tierra, aun por aquellos que no saben de este viaje e ignoran lo miserable de su existencia.

El viaje continuará, así tuviera que matarlos a todos y gobernar yo sólo la nave. Nadie puede escapar, si no es a través de su propia muerte: confío en sus instintos, más que en sus razonados temores. Hasta ahora no hemos encontrado las horribles pesadillas que algunos timoratos previeron. Sé que todo marchará bien, o todos moriremos juntos; si así fuera, si lo último se cumpliera, otros retomarán la esperanza y esa huida que será un gran encuentro. El cielo es negro sobre nosotros, pero miles de luces nos acompañan; son como cirios de la esperanza. Ellos las miran con temor y odio; no quieren comprender que son guardianes y guías; ¿cómo no sentirse hermano de las estrellas, que observan, comprensivas, nuestra soledad que es la de ellas?

Me siento solo, y no me siento solo. ¿Habrá alguien que pueda comprender esta atracción por un abismo que para mí no es sino una ruta más? Es cierto que a veces tengo miedo, como todos. No soy sino un hombre frente a fuerzas desconocidas; las intuyo, pero no las domino; las comprendo, pero no son mías. Pero sin miedo no hay esperanza.

Y, sin embargo, el tiempo es largo, sobre todo para ellos. El viaje se les aparece infinito. Empiezan a sentirse privados de toda realidad; se creen fantasmas de sí mismos. Sus ojos me amenazan, porque siempre hay un culpable. La nave cruje y se mece, la inmensidad es cada vez más aplastante, pese a esos signos que, desde hace un par de días, nos aseguran que no hay error, que mis cálculos son correctos.

Debo anotar, pues, que ojalá se cumplan los pronósticos favorables antes que el temor termine totalmente con la confianza. Rogaré al Señor para que tal cosa no ocurra. Danos, pues, Señor, la gracia de poder cumplir nuestra misión antes que finalice este octubre de 1492.

El lector, gracias a los campos semánticos de la navegación, se sumerge en el texto con la idea de encontrarse en una nave espacial que surca el cosmos en busca de nuevos planetas. Las tiranteces entre la tripulación y las dudas del comandante incrementan la tensión y dotan de dinamismo al texto. Sin embargo, la fecha final, con su sorpresa, transforma por completo el relato. Ya no se trata de un cuento de ciencia-ficción, sino de una ficción histórica donde el viaje a través del cosmos es el viaje de Colón en busca de las Indias. Este texto nos sirvió para un experimento con nuestros alumnos: sin que se les hubiera dicho de donde lo habíamos extraído, se les proporcionó el texto, con la omisión de la fecha final, y, preguntados por qué clase de texto se trataba, todos coincidieron en que era un relato de ciencia ficción, pues todos participaron de su construcción narrativa y constituyeron lo que Altman denomina una comunidad genérica. La revelación de la fecha resultó una sorpresa evidente, pero no por ello consideraron invalidada su lectura. La estructura del texto, los campos semánticos abordados con brillante ambigüedad contribuyen a su pregnancia por parte del lector. Luego, persiste nuestra pregunta: ¿es o no es un relato de ciencia-ficción?

Esta articulación quizá sea difícil de desarrollar en una película, pero tenemos ejemplos como *Los valientes andan solos* (*Lonely are the Brave*, David Miller, 1962) o *Llamando a las puertas del cielo* (*Don't Come Knocking*, W. Wenders, 2005) donde las imágenes iniciales nos sitúan al cowboy en el territorio que identificamos como propio del western para mostrarnos, a continuación, una ruptura de expectativas: en la primera un aeroplano surca el cielo y en la segunda irrumpe un equipo de rodaje que está filmando una película en Monument Valley. Dentro de los parámetros de un mismo género, el fantástico, sin alterarlo en ningún momento, el director de *El sexto sentido* (*The Sixth Sense*, M. Night Shyamalan, 1999) realiza una operación análoga: las distintas escenas protagonizadas por Bruce Willis adquieren un nuevo sentido cuando el espectador accede a la información que se le ha ocultado a lo largo de la película pero que, en una segunda lectura, puede ir interpretando.

Lo que Altman (2000: 204) llama el “tropo del malentendido” podría justificar textos como el precedente y avalar no pocas de las estrategias que se despliegan en las

películas y que parecen reclamar una identificación/reconocimiento por parte del espectador para, a continuación, exigirle otra, y otra, etc. Sin embargo, lo que con el ejemplo queremos señalar es la existencia de un principio constructivo y articulador en el texto que opera de manera centrípeta pero también centrífuga con el saber cultural del espectador. ¿Una encrucijada genérica?, como el mismo Altman plantea (Altman, 2000, 1999-207). Altman sitúa esta encrucijada en el interior del texto literario para generalizar un proceso compositivo: los protagonistas de *La princesa de Clèves* (1678), de *Moll Flanders* (1722), de *Rojo y negro* (1830), de *La roja insignia del valor* (1896), de *La condición humana* (1933) o de *La náusea* (1938) sienten en juego su propio destino y este depende de la dirección que elijan: se trata de un momento decisivo para el itinerario del personaje mientras que la “encrucijada genérica” del texto cinematográfico es un momento decisivo para el espectador, ya que un mismo acontecimiento contemplado de manera distinta puede constituir un momento importante en ambos itinerarios –relato de ciencia-ficción vs. relato histórico en el citado ejemplo, las películas mencionadas en el párrafo anterior, ya que Altman no nos proporciona un ejemplo cinematográfico–. La distinción entre esos itinerarios es para Altman más una cuestión de punto de vista que de diferencia textual. Sin embargo, debemos objetar que la decisión de los personajes literarios a los que alude está determinada por la elección del autor y las vacilaciones psicológicas que introduce Madame La Fayette, por ejemplo, comparten el mismo principio estructural, behaviorista y conductista, que la novela picaresca impone a sus personajes y sigue Defoe en sus obras. Se trata, pues, de un principio constructivo que cobra carta de naturaleza con Cervantes y que opera desde el interior del relato al provocar nuestra empatía y proporcionarnos estrategias de lectura –genéricas– que reconocemos aunque después se subviertan –el libro de caballerías, los ejemplos morales, etc.–.

La subversión de las estructuras o la construcción de las mismas sobre su ambigüedad es una articulación de la que parte el autor, el director, el equipo artístico, etc., una propiedad del propio texto, pero que incide en el receptor y que le insta a que active su conocimiento latente, sea del género específicamente manipulado o de otros preceptos culturales, para leer la obra. No es de extrañar, pues, la importancia que le otorga Todorov al lector en la construcción del relato fantástico. El relato, sin embargo, como objeta Altman, ya está construido. Todorov y Hirsch Jr. (Altman, 2010: 29) “vinculan las cuestiones de estructura textual con las expectativas del lector respecto a la estructura textual” y “esta estrategia sirve para centrar la atención [...] en las propiedades formales del texto”.

Podríamos extendernos en el despliegue de expectativas, la frustración de las mismas por parte del lector –y del espectador–, pero ello sobrepasaría las intenciones de estas páginas. De todas maneras, el cine clásico se articula sobre unas estructuras que parten de expectativas sancionadas por otros textos y reconocidas por el espectador –y lector– que pueden ser confirmadas o alteradas (Marzal, 1994), estructuras estas sobre las que nos extenderemos cuando abordemos el western y el *thriller* en los capítulos siguientes.

Concluye Altman su repaso a la teorización histórica sobre los géneros destacando una serie de tendencias que se han adoptado a la hora de abordarlos, especialmente los literarios, y que suelen trasladarse al ámbito de los géneros cinematográficos. Podemos sistematizar esas tendencias en las siguientes:

- Consideración de los géneros como algo real con fronteras claramente delimitadas.
- Consideración de los géneros como un objeto que el analista y el crítico describe, ordena o define, sin cuestionar su existencia.
- Afirmación de la existencia de una serie de estructuras genéricas de carácter interno a los textos genéricos como imitación de un original.
- Asunción de modelos genéricos de lectura idénticos para textos considerados similares.
- Existencia de normas externas a los géneros que dirigen y condicionan la construcción de los textos.
- Consideración de que productores, lectores y críticos comparten los mismos intereses genéricos y, consecuentemente, los géneros sirven a esos intereses.
- Desatención a las expectativas del lector y a la reacción del público.
- Institucionalización de la teoría de los géneros, lo que impide que se preste atención a su capacidad de fusión y maleabilidad.
- Presentación del teórico de los géneros como alguien separado del objeto del estudio en aras de una pretendida objetividad que suele estar condicionada por sus intereses teóricos.
- Renuencia del teórico a asumir su posición institucional en su práctica genérica.

Como afirma Altman (2010: 31) “los géneros no son nunca categorías totalmente neutrales” y participan y colaboran en las actividades institucionales. Altman se afirma en la dificultad de utilizar el término género en el ámbito de la literatura, pues lo mismo sirve para diferenciar tipologías como lírica/épica/tragedia, la relación con realidad (ficción vs. no ficción), tipologías históricas (comedia/tragedia/tragicomedia), estilos (novela vs. romance) o contenidos (novela sentimental/novela de aventuras/novela histórica) –los ejemplos son suyos–. Sin embargo, tal y como viene demostrando la lingüística pragmática (Castellà, 1996) podemos encontrarnos estructuras textuales narrativas, expositivas, argumentativas, dramáticas (diálogo) en otras estructuras mayores como puedan ser las noticias, las columnas periodísticas, los artículos de opinión; es decir, la pragmática textual se establece mediante la intersección/interacción de diversas tipologías textuales entre sí, una clasificación de estructuras en modo alguno excluyentes, sino combinables. Una novela constituye un paradigma fundamentalmente narrativo, en el que pueden incluirse diálogos –constitutivos *per se* del paradigma dramático–, modos descriptivos, etc., en la misma medida que una obra dramática pueda contener estructuras/secuencias de carácter narrativo –las relaciones de los “mensajeros” y otros personajes de la tragedia griega o las someras “relaciones” de los barrocos españoles–, etc. Así, la literatura estaría constituida por géneros como la narrativa, la poesía y el teatro en la misma medida que otras tipologías textuales de carácter expositivo o argumentativo que desarrolladas en el medio periodístico dan origen a géneros como la noticia, la columna, el reportaje..., pueden contener estructuras textuales narrativas, líricas o dramáticas.

¿Sucede lo mismo con las estructuras que constituyen los géneros cinematográficos? Nosotros pensamos que sí y por ello, en los capítulos siguientes, abordamos la presencia de estructuras narrativas similares, que remiten de unos géneros a otros, así como su justificación como estructuras propias en el caso del western, por una parte, y del *thriller* por otra.

El planteamiento de Altman es el de distanciarse de la teorización literaria porque considera el cine como algo esencialmente distinto. Aunque en esencia compartimos dicha idea, no podemos olvidar el trasvase de estructuras literarias a estructuras cinematográficas, especialmente cuando surge el cine a finales del XIX y durante su etapa primitiva, cuando en la escritura cinematográfica se prolonga el contenido narrativo del periodo realista y naturalista y para la mostración espectacular en el nuevo medio se escarba

en las estructuras del folletín, del vodevil, etc. No quiere decir esto que exista un sometimiento de orden estético o moral, sino que, siguiendo a Company (1987: 13-18) se trata de un proceso de escritura que busca acomodo y forma en los referentes que tiene más próximos. Por otro lado, si bien actualmente entendemos el teatro fundamentalmente como espectáculo donde la puesta en escena y la interpretación son indisolubles del sentido que adquiere el texto¹⁰, sus “libretos” se inserten en los planes de estudios y programas académicos de la tradición literaria de cada país. Como hemos visto, el mismo Aristóteles alude a la escenografía como parte fundamental para alcanzar el *pathos* en la obra teatral, sea comedia o tragedia. De la misma manera, el teatro barroco español –y también el teatro isabelino– se construye en torno a una primitiva industria del espectáculo y a un diseño de producción que, como el modelo clásico hollywoodense, parece borrar la autoría del texto en beneficio del texto en sí¹¹; tenemos también una producción masiva, reiterativa, de modelos textuales, géneros, etc. Que, aunque se producen en una sociedad preindustrial, podemos ver no pocas concomitancias con la industria del espectáculo de comienzos del s. XX. La misma confusión genérica que surge en Hollywood en los primeros treinta años del s. XX la tenemos en las comedias históricas, comedias bíblicas, comedias de figurón, comedias hagiográficas, comedias de villanos... del XVII español. Una industria que tiene su importancia en la construcción del teatro del XVIII cuyos modelos populares, al menos en España, no fueron los neoclásicos, sino el barroquismo de autores como Bances Candamo y que en Francia origina el melodrama, donde la puesta en escena técnica y espectacular resulta sumamente importante. El XIX, con el romanticismo y el ulterior teatro burgués, la barraca de feria y el vodevil, no hace sino servirse de dispositivos espectaculares para atrapar la emoción del espectador, con lo que las formas escenográficas devienen indisolubles del texto literario. Esta convivencia entre el mundo espectacular y el mundo literario del texto impreso, cuya relación con la construcción del relato cinematográfica ha sido señalada – Burch (1987), Company (1987), Bordwell (1997)– entendemos que es también importante en el proceso de construcción, evolución, gestación de los géneros, como se advierte, en concreto, en el proceso histórico que sufren el wéstern y el del *thriller*, donde las influencias,

¹⁰ Así ha sido, desde el mundo grecolatino, a lo largo de la historia, lo que sucede es que las más de las veces no disponemos de los elementos espectaculares indispensables para su “representación”, como la música que acompañaba comedias y tragedias, la maquinaria escénica griega o la escenografía barroca.

¹¹ Qué más da que la obra sea de Lope de Vega, Calderón, Moreto, Mira de Amescua, etc. Y sin embargo, se distinguen estilísticamente unas de las otras y cuando hay confusión autoral los especialistas recurren a estilemas literarios para certificar la autoría.

como veremos, son mutuas. Es decir, la indefinición y el problema de los géneros, tal y como lo aborda y ve Altman en el cine clásico de Hollywood, marco de referencia constante, parte ya de unas prácticas preindustriales o industriales en cierto modo asumidas, que inventaran o no los géneros, creyeran o no en ellos, los publicitaran o negaran –como analiza Altman respecto a Hollywood (Altman, 2010: 143-170)– produjeron un corpus de textos, en absoluto cerrado, al que el estudioso, crítico o artista se ha aproximado en sus análisis, críticas u obras siguiendo “pautas”, esquemas, estructuras, etc., susceptibles de ser vistas como estilemas genéricos.

El problema que se plantea es el acuerdo en la definición de las reglas o pautas que constituyen esa “imago” de género, que Altman advierte que es inamovible para ciertas tendencias críticas mientras que él mismo propugna, con gran acierto, que no lo es, que la mutabilidad y el trasvase es constante y no sigue reglas predeterminadas. Por ello, su concreción en el aspecto cinematográfico de la cuestión de los géneros –Altman (2010: 31-53)– es muy pertinente. El género cinematográfico no está definido por la industria y reconocido por los espectadores como se ha venido repitiendo; precisamente, lo que hace el flujo entre literatura y cine que hemos comentado es operar grandes transformaciones. Solo a tenor del éxito de determinadas producciones –Altman cita el ejemplo de *Disraeli* (A. E. Green, 1929) en la construcción del *biopic*– y de la consiguiente imitación por parte del mismo estudio, o el “plagio” o apropiación de los competidores, se posibilita la identificación de determinados textos en base a unos elementos comunes que pasan a ser *elementos constitutivos de un “género”*. El reconocimiento del público, la asunción de unas “estructuras de reconocimiento” de que habla Marzal (1994 y 1998), hace posible la producción genérica en tanto dicha producción proporcione rentabilidad. Pero, al mismo tiempo, la reiteración abusiva de los mismos esquemas puede producir hipertrofia y estancamiento, por lo que se deben introducir nuevos elementos que, a la postre, acaban produciendo, en ocasiones, aunque no siempre, una *regenerificación*.

Tampoco constituyen los géneros identidades estables, perfectamente demarcadas por fronteras precisas. Hay una mutación constante que afecta a la construcción de los textos y un proceso continuado de generificación y de regenerificación. Para no alejarnos de nuestro objeto de estudio, pensemos en el *cine de gánster* de los años 30 y en el cine negro de los 40-50 y su vinculación, analizada en los capítulos siguientes, con el *thriller*, o el western, que en la época del cine silente tiene unas características y a partir de los años

30 asume otras, aproximándose en ocasiones al cine negro, como sucede v. gr. con *Su única salida* (*Porsued*, R. Walsh, 1946). En suma, el proceso *espectatorial* resulta importante en la asunción de determinados géneros, pues, según Altman, puede llegar a trasladar una película de un género a otro, como si desplazara el objeto de un estante debidamente etiquetado a otro estante con una etiquetación distinta. Este papel del espectador no es un papel aislado, pues a diferencia del lector, que realiza su actividad en solitario, el espectador cinematográfico en un principio asiste a la proyección como parte de un grupo con el que empatiza: ríe cuando todos ríen y llora cuando todos lloran. La aparición de la televisión, el magnetoscopio, el DVD o internet no altera en esencia este postulado, pues en cierto modo existe una dependencia común en la programación de las cadenas, en el etiquetado en los video-clubes, en las categorizaciones de las web, etc. La idea de las “comunidades imaginadas” de Anderson (1991) le sirve a Altman para hablar de comunidades genéricas, que se construyen en la soledad del hogar al compartir anónimamente con otros individuos la misma apreciación genérica sobre determinado filme. El ejemplo de *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, V. Fleming, 1939) como icono LGTBI es contundente al respecto. Sin embargo, esa *lectura*, ¿invalida el filme como musical?

En cualquier caso, se cuestiona la idea, generalmente admitida, de que una película pueda pertenecer en exclusiva a un solo género. El cine bélico, que con propiedad deberíamos llamar antibélico si hablamos de filmes como *Sin novedad en el frente* (*All Quiet on the Western Front*, L. Milestone, 1930), se combina con el *thriller* en los 40 y con el de aventuras en los 50-60, como puede advertirse en las *palabras clave* de cualquier fichero de cualquier biblioteca al que podamos recurrir para encontrarlas. De la misma manera, el melodrama interactúa en no pocas producciones del cine negro –*Atrapados* (*Caught*, Max Ophuls, 1949) es considerada por Coma (1990, 58-59) como un *film noir*– y el musical, que por lo general combina grandes dosis de comedia, también se entromete en el universo del western en películas como *La leyenda de la ciudad sin nombre* (*Paint Your Wagon*, J. Logan, 1969).

De la misma manera que podemos encontrar este trasvase, hay que considerar la evolución histórica de los géneros y descartar la idea, muy asentada en la crítica, de que los géneros son transhistóricos, es decir, han estado ahí inmutables desde siempre. Aunque la antropología estructural (Lévi-Strauss, 1995) y el recurso a las interpretaciones psicoanalíticas (Jung, 2004) han abierto el camino para el reconocimiento de estructuras

míticas profundamente ancladas en arquetipos culturales o del inconsciente colectivo, cualquier aproximación a la historicidad de los géneros puede desmentir su idea de inmutabilidad, como comprobaremos especialmente con el wéstern en el capítulo siguiente.

La aproximación diacrónica al estudio de los géneros puede revelarnos también que estos no siguen una evolución predecible, puesto que dependen, en lo que a la industria respecta, de la respuesta del público y de la necesidad de los creadores y de los propios estudios de evitar el estancamiento: ningún estudio se contenta con “dar lo mismo” que el competidor, sino con “dar más”, y esto conlleva mutaciones estructurales, a veces contra la política de estabilidad de la propia industria. El ejemplo del cine de temática criminal es significativo: lanzado por la Warner, la Paramount y la Metro no descartaron valerse de esas temáticas reconduciéndolas dentro de la política estética de sus respectivos estudios. Cuando irrumpa la nebulosidad del cine negro, esta se adueñará incluso de las *majors* más conservadoras.

Aunque por lo general los géneros se localizan en temas, estructuras y corpus concretos, por las razones arriba expuestas, no siempre se da esta circunstancia. Si hablamos de procesos diacrónicos y de generificación, debemos pensar que no hay temas propios, estructuras y corpus cerrados. Esta es la idea que desarrolla Altman en su libro y con la que no estamos completamente de acuerdo. Si bien sincrónicamente podemos establecer un corpus cerrado –de los que rechaza Altman–, la evolución histórica del género introduce modificaciones en esa estabilidad, pero no por ello se invalida la funcionalidad de dicha estructura. Una misma estructura dramática puede funcionar en un género y en otro distinto –la relación chico/chica de la comedia, del melodrama, del wéstern, del *thriller*, del cine de aventuras...–, pero, siguiendo al mismo Altman, según su articulación sintáctico-semántica y pragmática, su estructura se convierte en una estructura genérica. En nuestro ya citado trabajo de investigación (Cherta, 2014) concluimos que Peckinpah había asumido estructuras propias del wéstern en un filme –*Quiero la cabeza de Alfredo García*– que no lo era y que adquiriría dimensión y profundidad precisamente debido a ese entreverado de estructuras de wéstern y *thriller*. En nuestra tesis, además, nos ocupamos de cómo las estructuras del wéstern y el *thriller* constituyen principios constructivos del cine de Gonzalo Suárez. Así, el ejemplo que cita Altman, *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, G. Lukas, 1977) es sintomático: la escena de la taberna ha sido relacionada hasta la saciedad con el wéstern –v. gr., Fernández Santos (1988)–, pero se olvida que esa misma situación se produce en el cine

de aventuras y en el cine negro, por no mencionar la complejidad que adquiere en la comedia clásica o en el musical. La sintaxis y la semántica que desarrollan la situación en cada uno de esos géneros son sustancialmente distintas. ¿De dónde procede, pues? La respuesta podría ser: no de la poesía tabernaria, ni siquiera de la tradición grecolatina, sino, por su compendio semántico y crítico, de la picaresca española. Hay que matizar que si bien los especialistas consideran que la picaresca española se limita a tres títulos, correspondientes cada uno de ellos a cada uno de los momentos cruciales de la evolución del género, a saber: inicio -la anónima *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (1554)-, consolidación - *Guzmán de Alfarache* (1599 y 1709, primera y segunda parte respectivamente) de Mateo Alemán- y final o declive -*Historia de la vida del buscón llamado Pablos* (1626) de Quevedo-, esa postura, excesivamente ortodoxa, deja fuera numerosísimos títulos de los siglos de oro. Desde las también anónimas *Segunda parte de Lazarillo de Tormes* (1555) hasta *La vida y hechos de Estebanillo González* (1646) o las obras de Diego de Torres Villarroel (ya en el XVIII), con significativos títulos, por mencionar solo algunos al azar, como *El guitón Onofre* (1604) de Gregorio González, *La pícaro Justina* (1605) de López de Úbeda, las cervantinas “Rinconete y Cortadillo” y “El coloquio de los perros”¹², la *Vida del escudero Marcos de Obregón* (1618) de Vicente Espinel o las numerosas novelas de Salas Barbadillo y Castillo Solorzano -ambos del XVII- participan de numerosas características del género picaresco, ensanchando con esa nueva y moderna hibridación tan particular -pero por otro lado tan común desde la literatura grecolatina posterior al s. II d.C.- no sólo el ámbito de la propia novela picaresca, que se nutre de elementos novedosos en las desventuras que de sus “héroes” traza y de su mudable psicología, sino que también ensancha el de la misma novela: amplía el espectro de los personajes habitualmente tratados por ella, los avatares y peripecias a los que se les suele someter¹³, el tiempo y el espacio del relato. Con la perspicacia y solvencia que le caracteriza, Fernando Fernán Gómez, buen conocedor, por otra parte, del acervo literario español, a partir de una sutil síntesis de esa literatura que no gozó de la aceptación del canon rueda la serie *El pícaro* (1974-1975), consiguiendo una suerte de hibridación metagenérica, pues los episodios de que se compone su serie -13 capítulos de 30 minutos de duración-, con ser

¹² Incluidas, como es sabido, en las *Novelas ejemplares* (1613) de Miguel de Cervantes.

¹³ El modelo hegemónico es la “novela idealista” integrada por las narraciones bucólicas, bizantinas, etc contra las que arremete la literatura picaresca.

episodios y escenas extraídos de los textos citados, y de otros muchos más, y reubicados de nuevo, abundan en persecuciones, encuentros y disputas en tabernas, ventas y posadas, escenificadas a la manera del wéstern y el relato de aventuras.

Ya hemos mencionado cómo este género literario influyó en la creación de la novelística europea inglesa con Defoe, Fielding pero también con Smollet, y en la *bildungsroman* o novela de aprendizaje alemana, por lo que no insistiremos en ello. Baste recordar, a propósito de la escena de taberna de *La guerra de las galaxias* que comentábamos más arriba, que tabernas, ventas y postas son lugares de encuentro y desencuentro como lugares comunes de la picaresca, que se trasladan tanto al *Quijote* como a todo tipo de narrativa posterior y que, reelaboradas, han ido dejando su huella en el largo proceso de metamorfosis y apropiación de la narrativa posterior y la posterior puesta en escena cinematográfica en, v. gr. los géneros arriba mencionados. Así, el largo proceso de adaptación ha dotado de entidad propia a esta situación con una función narrativa específica en cada modelo de relato donde se inserta.

Para Altman las películas de género comparten una serie de características fundamentales que hace que tiendan a cerrarse sobre sí mismas. Constituyen textos contruidos sobre el efecto acumulativo, de manera que disminuyen la importancia del desenlace por ser este previsible por las constantes del género. Así, “las películas poco vinculadas con los géneros dependen en gran medida de su propia lógica interna, mientras que las películas de género utilizan continuamente las referencias intertextuales” (Altman, 2000: 49). Sin embargo, esta consideración, que puede responder a un amplio corpus de “textos consumibles” que se agotan con el primer y único visionado, anula la especificidad de la obra, del texto, la peculiaridad del filme aun cuando sea este un producto claramente adscrito al cine de géneros, como podrían ser *El enemigo público* (*The Public Enemy*, W. A. Wellman, 1931) o *Centauros del desierto* (*The Searchers*, J. Ford, 1956). Ninguno de estos textos es un modelo “fundacional” de género: ¿son repetitivas sus estructuras compositivas?, ¿el previsible final –muerte del gánster, restauración de la cautiva al orden familiar perdido– carece de importancia dramática?

Esta idea enlaza con la consideración del cine de género como ritual y también ideológico. Ritual porque la repetición construye pautas y arquetipos, y al mismo tiempo incorpora la variación, tanto argumental –semántica– como de realización, porque el género avanza de acuerdo con las mejoras técnicas de la industria –cámaras, lentes, sofisticación de

los estudios, posibilidad de rodaje en escenarios naturales...-. Ideológica porque, siguiendo las teorías de Barthes (1980), los textos de índole popular constituyen un adormecimiento de la consciencia colectiva y suponen la generalización de sistemas de valores comunes, no necesariamente cerrados, sino que se van modificando a medida que la sociedad progresa y el poder ansía el control a través de la obra artística. A diferencia de la mayoría de los críticos, que consideran que el cine de géneros cumple una función mítica o una función ideológica, Altman identifica ambas funciones. Sin embargo, sin dejar de creer en ello, advertimos que, en no pocas ocasiones, las obras categorizadas como parte indisociable de ciertos géneros, a veces incluso géneros íntegros –como el cine negro, vid. Simsolo (2007)–, aunque la función mítica puede comprobarse –vid. Cherta (1999)–, se instaura del *desajuste* entre el sentido del propio filme y la confortación social que avala el género, como cuando una sublevación india ha sido aplacada por el héroe abnegado –papel en el que destaca Alan Ladd¹⁴– y el gánster resulta abatido por los disparos de la policía. Los dos ejemplos citados, *El enemigo público* y *Centauros del desierto* inscriben en el espectador más el desasosiego que la tranquilidad.

En líneas generales, los géneros han surgido en base no a una homogeneidad en el tratamiento de sus estructuras sino por la heterogeneidad de dicho tratamiento. Esta constante se observa en Hollywood con el advenimiento del sonoro, que reconfigura los géneros de éxito del periodo precedente y va incorporando elementos musicales, tratamientos realistas en los melodramas, el universo de la criminalidad ubicado temporalmente en el presente: del fracaso de la combinación de estas fuentes –Altman (2000: 59)– surgen los géneros que en adelante se pondrán en funcionamiento.

Esta heterogeneidad se debe también a que los géneros cinematográficos, cuando toman prestadas fuentes extracinematográficas –vodevil, narrativa naturalista, novelas del oeste, de espías...–, no lo hacen de manera intacta, sino que parten siempre de una hibridación previa. Y esta hibridación nos lleva también a evitar el calco del éxito precedente que los estudios tratan de imitar y, en consecuencia, debe recrearlo de nuevo para que no

¹⁴ Recordemos, sin embargo, que el primer papel que consagró a Alan Ladd es el de un criminal psicópata, un personaje turbio apenas redimido por el apego sentimental a su partenaire, Veronica Lake. Nos referimos a *El cuervo* (*This Gun for Hire*, Frank Tuttle, 1942) basada en la novela de Graham Greene *Una pistola en venta* (1936). James Cagney dirigió –y no protagonizó– una poco conocida y más oscura versión: *Atajo al infierno* (*Short Cut to Hell*, James Cagney, 1957)

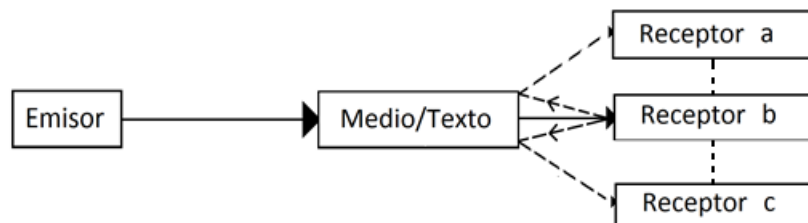
resulte idéntico en todo. Es, pues, un proceso activo y abierto. Este proceso conlleva a que los géneros atraviesan, en su formación, un periodo en el que solo están unidos por unas características superficiales compartidas, que a su vez están también desplegadas en otros contextos genéricos percibidos como dominantes. Significa esto que comedia y musical, por ejemplo, comparten la estructura de la comedia y que solo con el tiempo el término comedia se subsume por el término musical. Altman habla de un proceso de cambio de categoría gramatical: un sustantivo es usado como denominación, aparece un adjetivo especificando una característica recientemente adquirida por el género y, finalmente, desaparece el sustantivo inicial para pasar el adjetivo descriptivo a ser nominalizado. Se trata de un proceso habitual en la lingüística que resulta más complejo en lo cinematográfico. Porque Altman considera que hay características genéricas inicialmente compartidas por más de un género; siendo esto así, pensamos que el desarrollo artístico de los textos –con su uso, abuso o trasgresión de esas características– adopta como propias unas estructuras que, por su sintaxis, semántica y pragmática, devienen propias y exclusivas del género en sí. Lo cual no quiere decir que otros textos no puedan valerse de ellas intencionada o inconscientemente.

Por ello, las películas pueden ser redefinidas de manera constante. El vaivén teórico del *thriller*, cine negro, cine de gánsteres... es paradigmático de este proceso, no siempre asumido por los especialistas que los abordan, caso de Heredero y Santamarina (1996). Críticos y estudiosos pueden coincidir o discrepar en la funcionalidad del género: el crítico trata de reducir su ámbito de estudio a unas demarcaciones en las que moverse con soltura y los estudiosos, en cambio, tratan de diferenciar su producto de otros similares, por lo que apuestan por la no-adscripción a géneros conocidos. Hay implícita en esta práctica un sentimiento de “autoría”, pues anhelan que su obra no resulte subsumida por el maremágnum del género donde puede pasar desapercibida. David Goodis, excelente autor de novela negra y guionista ocasional durante el periodo de los 40, protestaba abiertamente por esa consideración de sus novelas, entendiendo que su universo era un universo propio y para nada sometido a unas directrices genéricas: la lectura de sus dos obras maestras, *Calle sin*

retorno (1954) y *Disparad sobre el pianista* (1956)¹⁵ demuestran la pertinencia de las dos observaciones, la de los críticos y la del autor.

Siguiendo, pues, a Altman, entendemos que los géneros no son estables, son susceptibles de *generificación* –incluso de *regenerificación*– y que este es un proceso dinámico. Lo cual nos lleva a la idea de que también pueden ser redefinidos. El ejemplo de la *woman's films* ilustra bastante este proceso. Ello, no obstante, no anula la idea de una cierta homogeneidad, en base a las estructuras sintáctico-semánticas y pragmáticas que articulan el género. Numerosas películas *woman's films* no dejan de ser melodramas – *Mujeres* (*The Women*, G. Cukor, 1939)– comedias –*La fiera de mi niña* (*Bringing Up Baby*, H. Hawks, 1938)–, musicales –*Mi hermana Elena* (*My Sister Eileen*, R. Quine, 1955)– cine negro –*Almas desnudas* (*The Rackles Moment*, M. Ophüls, 1949)– o incluso westerns – *Johnny Guitar* (N. Ray, 1953).

En este proceso de generificación, de regenerificación y de redefinición de los géneros participa la industria –y entendemos que el artista o creador está insertado en ella–, el crítico y el receptor. El receptor, como destinatario de los productos genéricos, es, en última instancia, quien reconoce los géneros y su actitud condiciona el rumbo del mismo. El esquema de “comunicación” que Altman propone –Altman (2000: 232)– parte del esquema clásico de que se vale la lingüística para explicar los procesos comunicativos:



La retroalimentación no se produce, sino que se da un doble efecto simultáneo de refracción y reflexión de los diversos receptores respecto al texto. Olvida, a nuestro juicio,

¹⁵ La primera fue llevada al cine por Samuel Fuller –su última película–, *Calle sin retorno* (*Street of No Return*, 1989) y la segunda suele editarse con el título que le dio François Truffaut en su versión cinematográfica, *Tirad sobre el pianista*, (*Tirez sur le pianiste*, 1960)

la capacidad de respuesta de la industria, dada en otros textos, al redefinir, premeditadamente, modelos textuales alterados por la recepción: los pases previos han constituido en Hollywood desde siempre un principio básico en el diseño final de los textos, con lo que una respuesta parcial del espectador –un muestreo– ha servido para alterar, manipular y en definitiva construir el texto definitivo. En este sentido, los índices de audiencias pueden jugar el mismo papel en el diseño a priori de los textos y los géneros, aunque la respuesta final del éxito o fracaso la tendrá el espectador.

De todas formas, debemos tener en cuenta la multiplicidad de ubicaciones de un texto, atendiendo a los criterios pragmáticos de que se vale la gramática del texto –Castellà (1996)–, y entendiendo que un género constituye una estructura textual determinada por la semántica, la sintaxis y la pragmática –aspecto este último siempre difícil y escurridizo– no tenemos por qué negar categóricamente la preexistencia de los géneros. La pragmática de Altman parece empeñada en dar cuenta de intangibles; la pragmática lingüística parte de resultados –el texto– y sitúa al emisor y al receptor en el campo de batalla del texto y analiza sus alusiones, implicaciones, llamadas –a un receptor individualizado, grupal, excluyente, etc.–, esto es, todos los elementos paratextuales que también constituyen su identidad textual y su “estructura genérica”. Aunque formemos una comunidad constelada, el acto de lectura sigue siendo individual: en grupo, como hemos dicho, nos reímos cuando vemos reír al vecino, nos reímos con él y él se ríe con nosotros, nos reímos juntos. Pero, aunque sea en una proporción muy exigua, algo en la pantalla *me* está involucrando para que *yo* me ría. Como campo de batalla, género y texto son indisociables, ergo, el texto tiene que existir para ser interpretado: otra cuestión es la lectura genérica que el receptor haga del texto. Como hemos dicho en líneas anteriores, *Grupo salvaje* es un western que deliberadamente comparte la idea previa del western para desbrozarla a su manera particular, con independencia de que podamos leerla como “película de violencia” o “película de acción”. No hay batalla sin campo: incluso las redes virtuales idean uno que expanden o contraen según sus necesidades.

Si interpretamos correctamente a Altman, la retroalimentación que propugna su perspectiva pragmática produce textos: cada texto retroalimentado es un nuevo texto porque se ha producido la regeneración. La respuesta a este “monstruo desencadenado de sentidos nuevos y renovados” está en el análisis fílmico desde un punto de vista interdisciplinar o multidisciplinar. Atendiendo siempre a la provisionalidad de las conclusiones de las lecturas

extraídas del texto y de las concomitancias genéricas con otros textos. Porque entendemos que toda lectura no “ancla” el texto, no lo fija, sino que lo mueve, al menos esa debe ser la intención, como demuestran las distintas interpretaciones de los textos clásicos, desde Sófocles y Cervantes a Proust o Faulkner.

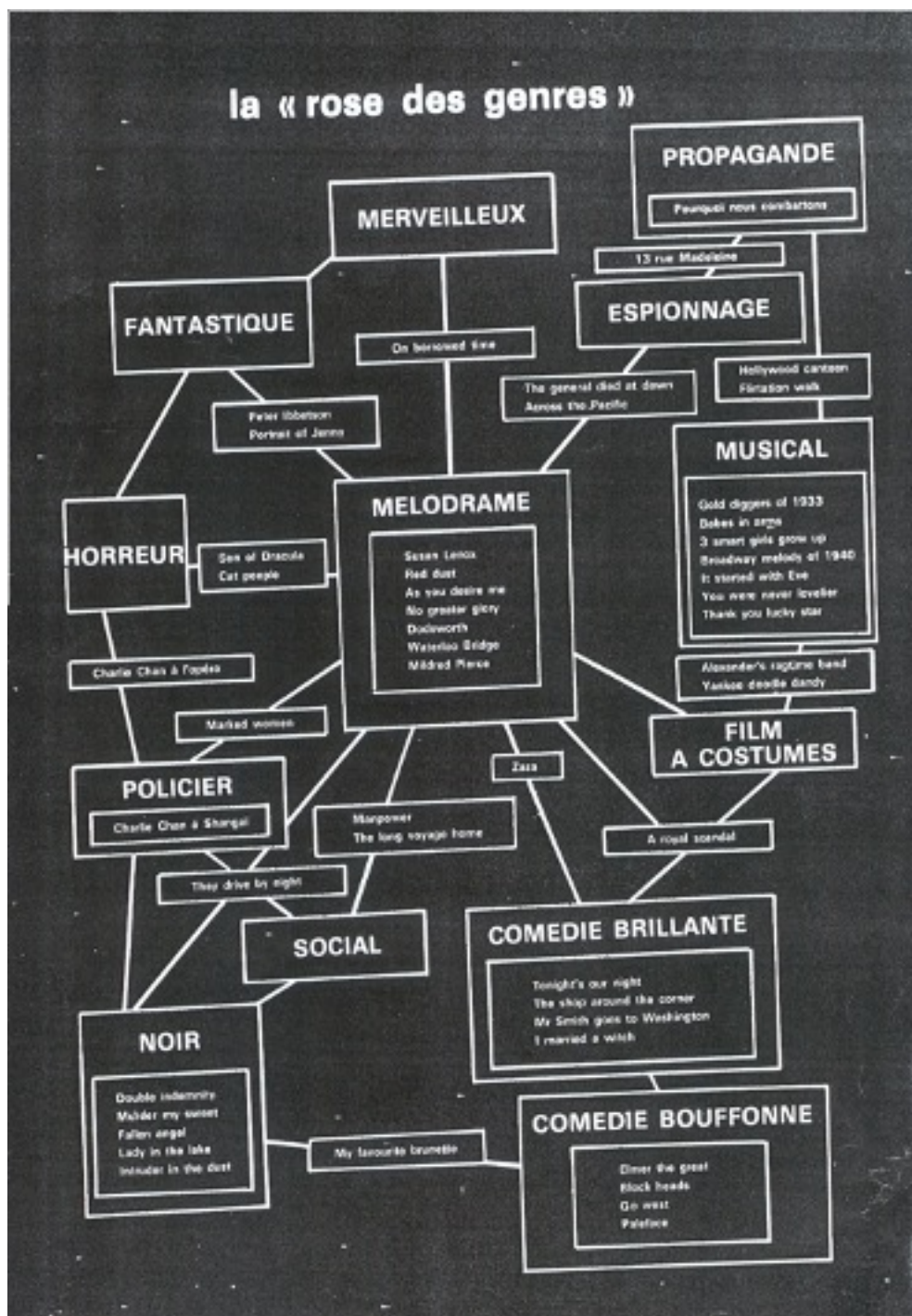
Para Altman (2000: 284), “la aproximación semántico-sintáctico-pragmática rechaza que las estructuras textuales sean el único factor determinante, pero reconoce, además, las dificultades de extraer esas estructuras textuales de las instituciones y hábitos sociales que las enmarcan y otorgan la apariencia de tener significado en sí mismas”. Odin (1983), por su parte, indica que una imagen no nos dice cómo debemos leerla. Pero toda pragmática parte siempre del texto y el texto, aunque escurridizo, tiene unas propiedades – como viene demostrando la lingüística saussuriana y la lingüística pragmática– y adquiere otras mediante el uso de los “hablantes”. La naturaleza del cine es, ciertamente, distinta a la de la lengua y a la de la literatura, aunque pueda compartir si no unidades de articulación – en alusión a las ya clásicas teorías de Metz– sí esquemas generales de significados, contextos comunicativos que se articularán de manera distinta alrededor de los textos que sus sistemas produzcan. Podemos reconocer la presencia de estructuras genéricas que articuladas en el interior de los textos donde actúan compongan un sistema de referencias y constituyan estructuras de reconocimiento, pues es el espectador quien, en su goce, las aplica para corroborarlas en su lectura del texto o desplazarlas hacia otros niveles de lectura, genéricos o no. El análisis textual desentraña sus aspectos significativos, y potencia las lecturas que desde distintos enfoques puedan hacerse de un texto en particular o de un conjunto de ellos: sociológico, historicista, metacinematográfico... Si las imágenes no nos indican cómo debemos leerlas, la sintaxis sí proporciona estrategias de lectura, sancionadas culturalmente por el uso, los convencionalismos, la comunidad genérica previa que, querámoslo o no, condiciona nuestra inicial aproximación a los filmes, etc. Por ello es importante que el análisis parta de los constituyentes específicos del filme, el desarrollo argumental del mismo –la *materia* base–, el significado que adquieren sus elementos compositivos al que no es ajeno la sintaxis.

En su planteamiento de un modelo semántico-sintáctico-pragmático, Altman no ofrece un ejemplo práctico del mismo, aunque ha ido desmenuzando los distintos prejuicios y los distintos modos de abordar algunos de los géneros –musical, *biopic*...– en los

numerosos casos que estudia en su libro. Altman indaga en los géneros, cómo se generan y transforman, lo que demuestra que existen, pero en esencia ha soslayado sus constituyentes.

El reconocimiento de unas constantes afirma el reconocimiento de unos géneros y estas constantes permiten, siempre desde un presente sincrónico, su rastreo diacrónico. En este sentido, crítico, espectador, lector, son quienes desde el principio construyen la idea/modelo de género y es desde este momento presente que contempla sus transformaciones sufridas sin que por ello sea capaz de predecir las venideras ni vaticinar su extinción, como constantemente recuerdan algunos apocalípticos respecto de la muerte del periodismo, de la novela, del cinematógrafo, etc.

No queremos dar por terminado este apartado sin una breve mención a la conocida “rosa de los géneros” planteada por Goimard (1976). El conocido esquema, que deriva del melodrama una serie de géneros cinematográficos, aunque constituye una investigación parcial, muestra la hibridación genérica permanente y es un buen ejemplo de los intentos de la crítica por organizar las producciones cinematográficas: proporciona una etiqueta reconocible –melodrama, cine negro, burlesco, comedia...– y, a la vez, trata de establecer su genealogía. El esquema, que comentamos a continuación, es el siguiente:



Actualmente debemos entender este esquema de manera flexible. Es un intento de establecer unos vínculos más que una filiación entre los diversos géneros cinematográficos. Aunque discutible, como veremos, constituye un punto de partida para una aproximación metodológica que permita abordar los géneros desde sus estructuras constitutivas, aunque esta terminología –estructuras– no fuera la manejada por Goimard.

Una somera ojeada al esquema nos permite constatar cierta proximidad, como la de los filmes que se engloban como melodrama y que es esta una característica tanto de *Alma en suplicio* (*Mildred Pierce*, Michael Curtiz, 1945), de las dos versiones de una de las películas citadas –*El puente de Waterloo* (*Waterloo Bridge*, James Whale, 1931) y *El puente de Waterloo* (*Waterloo Bridge*, Mervyn LeRoy, 1940)– o *Tierra de pasión* (*Red Dust*, Victor Fleming, 1932). Pero esa proximidad bien puede desvanecerse si consideramos la primera de las citadas como “cine negro” –como enseguida veremos– y la última como “filme de aventuras”. Es problemática la consideración determinista, que puede desprenderse del esquema, al trazar esa “rosa genérica”: un elemento nuclear, el melodrama, del que parten otras líneas que a su vez suponen el punto de partida para otras, etc

Así, consideramos, como hemos dicho de *Alma en suplicio* que se sitúa en el centro mismo del esquema como melodrama. El filme adapta una novela –homónima en su título original– de James M Cain, uno de los autores de novela negra canónica, aquella que Coma denomina *hard boiled*, y lo hace mediante una fotografía llena de claroscuros, unos personajes marcados constantemente por la tensión dramática, que es central en el cine negro del periodo –pensemos en las seminales *Perdición* (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944) e *Historia de un detective* (*Murder, My Sweet*, Edward Dmytryk 1944), ambas incluidas como *noir* en este esquema– y una trama que deriva hacia lo criminal y que ocupa buena parte del relato y determinada su conclusión y clausura. Estos rasgos –aunque sucintos– nos permiten adscribir el filme al *cine negro*, como hace el propio Javier Coma (1990). En el mismo libro este mismo crítico considera, como hemos visto en páginas precedentes, *Atrapados* de Max Ophüls como un filme negro, aduciendo para ello la fotografía, la tensión de los personajes –especialmente el interpretado por Robert Ryan–, la sordidez moral que envuelve a las clases adineradas... y sin embargo no solo no hay ningún cadáver¹⁶ en el filme sino que tampoco la trama se ve sustentada por las estructuras propias del *thriller* o del *cine negro* que desgranaremos en los siguientes apartados de nuestro marco teórico. De hecho, el excelente filme de Ophüls se aproxima por su argumento a filmes como *Corrientes ocultas* (*Undercurrent*, V. Minnelli, 1946): mantiene el personaje psicológicamente desequilibrado, pero sin la atmósfera gótica que caracteriza a esta película. Por otra parte,

¹⁶. No es que sea esencial que haya un cadáver para encontrarnos con un filme de cine negro, pero su presencia es una de las constantes.

sin abandonar el primer ejemplo, la más reciente versión de la novela de James M. Cain, *Mildred Pierce* (Todd Haynes, 2011), es una serie televisiva de cinco episodios que se aleja de los parámetros del filme de Curtiz y opta por un tratamiento cinematográfico que sí se corresponde plenamente con el melodrama, afín, por otro lado, al personal universo de su realizador. Vemos, pues, como un mismo texto puede convertirse en una película que, según sus propias constantes internas y las estructuras que comentaremos, permiten adscribirla a uno u otro género, aunque contenga aspectos de otros.

Del mismo modo, *Los amantes de la noche* (*They Live by Night*, N Ray, 1948), que actualmente consideramos una excelente película de cine negro, nuestro crítico la ubica en aquella ramificación de su esquema que, partiendo del melodrama, la deriva del social y la acerca al policial. Adaptación de una novela también excelente –*Son ladrones como nosotros* de Edward Anderson¹⁷–, que el propio Javier Coma editó como novela negra con tintes líricos, el filme de Nicholas Ray nos parece uno de los ejemplos más claros de cómo la calidad artística de un filme va más allá de la asignación a un género reconocible: no olvidemos que el policiaco o cine negro se consideraron géneros populares mientras que los grandes dramas –procedentes del melodrama– fueron adquiriendo notabilidad estética –*Jezabel* (William Wyler, 1938) o *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939) por citar dos muestras de lo que se consideró cine de calidad–. La etiqueta que propone Gaimard nos parece vaga e imprecisa, porque la comparte con filmes que se ajustan bastante bien a esa categorización, filmes que, no olvidemos, pertenecen al primer periodo del cine sonoro que es cuanto el *thriller*, tal y como veremos en el capítulo correspondiente, está configurándose como *macrogénero*. Por otro lado, el componente social del filme del Ray es evidente, como lo será también de filmes como *El demonio de las armas* (*Gun Crazy*, Joseph H. Lewis, 1949) o *Bonnie & Clyde* (Arthur Penn, 1967), –el primero próximo en el tiempo, el segundo más alejado– que comparten líneas argumentales comunes, pero difieren notablemente del tratamiento sin dejar por ello de considerarlas *thrillers* negros

Hay que puntualizar que la idea de melodrama como macrogénero no es descabellada, ya que son numerosos los géneros cinematográficos que alcanzan una entidad

¹⁷. 1990, Madrid: Plaza & Janés. Robert Altman rodó en la década de los setenta una nueva versión que respetó el título de la novela: *Ladrones como nosotros* (*Thieves Like Us*, 1974)

propia que se nutren de sus constantes, aunque no es el objetivo de nuestro trabajo dirimir tan compleja cuestión. Recordemos, únicamente, que no pocos filmes del *thriller* o del western comparten constantes con este género, de la misma manera que las estructuras del western las podremos encontrar en filmes aparentemente alejados de él.

Nuestra principal objeción a la “rosa de los géneros” es doble:

- la primera, y más evidente, es que los ejemplos se circunscriben únicamente a los años treinta y cuarenta, cuando en la fecha de su publicación, 1971, el autor disponía de un excelente corpus filmico, como es el de los años 50 o 60 prolijo en combinaciones, hibridaciones, interacciones... Así, *Charlie Chan en la ópera* (*Charlie Chan at the Opera*, H. Bruce Humberstone, 1936) contrasta con *13 Rue Madelaine* (Henry Hathaway, 1946), situándose en dos polos aparentemente alejados del esquema cuando ambos comparten el conjunto de rasgos que atribuiremos al *thriller* y difieren en cuanto a su realización y planteamientos estéticos, algo por lo demás lógico e inevitable incluso dentro del sistema de producción de los estudios. Son esos años, como veremos, fructíferos en cuanto a búsqueda expresivas, deliberadas o no, y un referente para la consolidación de los géneros en la ingente producción posterior. Además, nos resulta significativo que se excluya la producción silente, precisamente cuando es esta la que mayor uso hace del melodrama como macrogénero: es a partir ese periodo que advertimos cómo cada uno de los géneros que la historiografía consolida logrará desprenderse de él con autonomía y singularidad.

- la segunda objeción es la falta de cohesión en su planteamiento, ya que se vinculan filmes muy diversos entre sí. Véase, a título de ejemplo, *Manpower* (Raul Walsh, 1941) y *Hombres intrépidos* (*The Long Voyage Home*, John Ford, 1940): el primero bien podemos encuadrarlo dentro del melodrama con tintes policíacos (gansteriles) y cómicos; el segundo, con su impactante fotografía expresionista es de difícil anclaje. En él, la aventura fordiana está presente, los tintes sociales también (todo ello herencia de los textos teatrales de Eugene O’Neill en que se basa), pero, en conjunto, comparte el sentido dramático de su director que se proyectará, por esos años, en *Las uvas de la ira* (*The Grapes of Wrath*, 1940) y *Qué verde era mi valle* (*How Green Was My Valley*, 1941). Melodramas o dramas es otra de las cuestiones que rebasan nuestro ámbito.

En su conjunto, la “rosa de los géneros” produce la sensación de apelonamiento, como si el autor hubiera querido diseñar unas directrices que fueran

capaces de salvar las distancias temporales y determinar una filiación que se desentiende de la inevitable transformación que los mismos géneros experimentan en su devenir diacrónico, a pesar del periodo más o menos cerrado sobre el que se vuelca.

Por último, no logramos explicarnos la exclusión del wéstern de su esquema. Si, como dijimos, la palabra pasó de adjetivo –melodrama wéstern/*western melodrama*– a sustantivo, adquiriendo el estatus de género, veremos cómo evoluciona a lo largo de los treinta, imbricándose incluso con el musical y sin dejar no pocos elementos de evidente raigambre melodramática. Así, el melodrama impregna filmes que consideramos wésterns indiscutibles, como *Hombres violentos* (*The Violent Men*, Rudolph Maté, 1955) por ejemplo, y es más que evidente en aquellos que construyen una épica generacional que enlaza el mundo de los pioneros con el momento álgido de la industrialización de los Estados Unidos, caso de *Cimarrón* (*Cimarron*, W. Ruggles, 1931), *Una gran señora* (*The Great Man's Lady*, W.A. Wellman, 1941), *Mar de hierba* (*The Sea of Grass*, Elia Kazan, 1947), *Gigante* (*Giant*, George Stevens, 1956) o el remake de la primera citada, *Cimarrón* (*Cimarron*, Anthony Mann, 1960). Pero lo mismo sucede con las tramas criminales y los estilemas del cine negro que se incorporan de manera notable en la película ya comentada *Sin salida* de Raoul Walsh.

En los capítulos siguientes trataremos de discriminar, atendiendo al modelo de Altman y de una manera integradora –esto es, compaginando semántica, sintaxis y, en la medida de lo posible, pragmática–, las estructuras semánticas, sintácticas y pragmáticas que han ido configurando los modelos genéricos del wéstern y del *thriller*. Somos conscientes de la complejidad de la materia abordada, de manera que pueden quedarnos fuera de nuestra categorización títulos y/o aspectos que para otros puedan ser relevantes. Asimismo, no podemos ofrecer conclusiones taxativas, dada la naturaleza abierta y siempre en transformación de la materia de nuestra investigación, sino conclusiones provisionales que permitan a otros analistas más avezados nuevas vías de investigación, análisis y conclusiones.

1.2. Los géneros y las estructuras de reconocimiento

Cuando abordamos las obras del pasado y observamos cómo han ido construyéndose, es inevitable hacerlo en el contexto de una tradición cultural y de una manera u otra las categorizaciones genéricas imponen, desde el inicio, unos condicionantes. Si Aristóteles no definía el objeto de su estudio en la *Poética* es porque, de entrada, no podía negar la existencia externa de la *poesía* a la que él quiere aproximarse. De alguna manera, y salvando las distancias, se acerca a ella como el espectador se acerca al western sin que por ello cuestione o defina previamente la categoría western: asume un saber culturalmente transmitido que sancionará aceptándolo o negándolo. El papel del analista, sin embargo, debe aproximarse al objeto de estudio y acotarlo para mejor descifrar sus componentes.

Western y *thriller* constituyen dos categorías culturalmente heredadas. Podemos rastrear su irrupción cultural y tratar de observar cómo se han subsumido en otras categorías o cómo han ido participando de las hibridaciones que todo estudioso advierte cuando se acerca a la historia del arte con sentido crítico y en periodos temporalmente acotados ya concluidos. Entre las obras de un periodo clausurado –a lo largo de este bloque haremos alusión a épocas que la historia del cine tiene demarcadas y de alguna manera “cerradas”– y nosotros, que nos aproximamos a ellas, media la distancia del tiempo, que puede ser de siglos o de años, según de qué periodos o de qué obras hablemos. El cine, en más de un siglo de existencia, ha experimentado en su construcción como medio, como arte, más transformaciones que las que ha experimentado cualquier otra manifestación de índole artística. En estas transformaciones no se puede desatender su vinculación con la literatura, y no solo con la narrativa. El desarrollo de los géneros cinematográficos está vinculado con la narrativa, la poesía y el teatro en la misma medida que la narrativa literaria participa también de esas otras formas, poesía y teatro¹⁸. Esta consideración en absoluto nos predispone a una dependencia, pues como afirma Bazin (1990: 105) “constatar que el cine ha aparecido “después” de la novela o el teatro no significa que vaya tras sus huellas y en un mismo plano”. Pero una vez el cine ha irrumpido, la literatura no puede soslayar su

¹⁸ Proust, Joyce, Faulkner, Rulfo, Cortázar, Lezama Lima... son algunos de los ejemplos que podíamos aducir de imbricaciones genéricas en su narrativa. La poesía se contempla como forma continente de épica, epepeya, cantar de gesta, romance, poema en prosa en la medida en que encontramos un teatro que potencia la acción en contraste con la palabra –v gr. *El emperador Jones* (1920) de E. O'Neill, el teatro simbolista francés de Maeterlinck.

existencia, aunque el mismo Bazin niegue las influencias de dicho medio sobre la literatura de Hemingway, Dos Passos o Malraux. Él mismo afirma que no sabemos qué hubiera sido la literatura contemporánea sin el cine, pero *Ciudadano Kane* no sería lo que es sin Dos Passos; de la misma manera, podemos considerar que los westerns y *thrillers* narrativos no serían lo que son sin el desarrollo cinematográfico de los géneros a los que, en un primer momento, suministran personajes, ambientes, situaciones¹⁹.

Identificamos los géneros cinematográficos desde fuera, es decir, desde el distanciamiento temporal y la perspectiva histórica. Aunque son resultado de un sistema de producción solo es a posteriori que podemos apreciar un conjunto, un corpus y un canon. Ciertamente se trata de una percepción que no es neutral, como afirma Altman. Sin embargo, es a posteriori que vinculamos *Iliada*, *Odisea*, *Eneida* con la narración y la novela y no consideramos que lo sea una obra como *Geórgicas*, cuando en su origen sí pertenecía al mismo género de poemas, la épica. La narración es una parte indisociable de su contenido, pero en la misma medida que lo es el ritmo del verso, la dependencia de una forma que dirige y condiciona su contenido expresivo. Podemos desentrañar, pues, la existencia de elementos fijos y variables que puedan ser garantes de una uniformidad susceptible de transformación, sin perder por ello su identidad, porque van mutando y adquiriendo características y atributos nuevos. Altman nos explica el proceso de generificación, por ejemplo del western, cómo el uso del adjetivo aplicado al término ya sustantivado melodrama acaba desplazándose y adquiriendo naturaleza de sustantivo, pero no explica cómo un viejo filme –v gr., cualquiera de las películas silentes de Tom Mix– pasa a formar parte del género western aunque este género pueda ser resultado de intereses críticos y el género, en el seno de esos intereses específicos del investigador, sea concebido como una especie en evolución. También Bazin (1990) nos habla de evolución del western, y esa idea ha presidido la mayoría de las aproximaciones a los géneros que manejamos: Heredero y Santamarina (1996), Latorre y Coma (1991), Rubín (2000), González (2007). Sólo el estudio de Fernández Santos (1988), sin negar abiertamente la evolución, plantea una aproximación global al western sin anular

¹⁹ En su lúcido *Los fantasmas del escritor* (1963), Ernesto Sábato afirma –“Limitación y fuerza de la literatura” – que “En estos últimos tiempos, escritores seducidos por la técnica cinematográfica, quieren trasladarla al libro. Algunos porque al escribir ya están pensando en las ventajas (bastardas) de una filmación”, con lo que en su descalificación de esa manera de concebir la novela no hace sino corroborar la impronta que el cine ha ido dejando en la literatura.

el valor estético propio de cada etapa –que no periodo–. Por ello, en lugar de seguir la idea, procedente de la biología, de *evolución*, resulta más operativo hablar de *transformación*, metamorfosis de índole formal o de contenidos, sintáctica y/o semántica. El aspecto pragmático de estas transformaciones operadas en el seno de los géneros es el que, a nuestro juicio, condiciona precisamente la transformación, porque los gustos cambian con el tiempo, la industria sufre sus propias transformaciones técnicas y económicas y, de alguna manera, esto incide en las *comunidades genéricas* que abastecen y constituyen la utilidad de los géneros.

Al abordar los géneros Todorov (1970) se plantea descubrir unas reglas que funcionen a través de diversos textos. La idea de género plantea, pues, diversas preguntas, y la primera, “¿tenemos el derecho de discutir un género sin haber estudiado (o por lo menos leído) todas las obras que lo constituyen?” que responde aplicando uno de los rasgos del método científico: no se exige la observación de todas para proporcionar una descripción. Así, “el nivel de generalidad en el que se ubica tal o cual género suscita una segunda pregunta: ¿existen tan solo algunos géneros (épico, poético, dramático) o muchos más? El número de géneros es ¿finito o infinito?” (Todorov, 1970, 5). Parece hallar la respuesta en los formalistas rusos como Tomachevsky, para quien las obras se distribuyen en clases más amplias que se diferencian en tipos y en especies, lo cual permite establecer distinciones históricas entre, v gr. los poemas de Byron, la novela de Balzac, la novela proletaria, lo que aplicado al wéstern nos daría el wéstern primitivo, el pre-wéstern o en el *thriller* el cine de gánsteres, el cine penitenciario, etc. Sin embargo,

existe una diferencia cualitativa en cuanto al sentido de los términos *género* y *espécimen* según que se los aplique a los seres naturales o a las obras del espíritu. En el primer caso, la aparición de un nuevo ejemplar no modifica teóricamente las características de la especie; por consiguiente, las propiedades del primero pueden deducirse a partir de la fórmula de esta última. Si se sabe qué es la especie tigre, podemos deducir las características de cada tigre en particular; el nacimiento de un nuevo tigre no modifica la definición de la especie. La acción del organismo individual sobre la evolución de la especie es tan lenta que en la práctica puede hacerse abstracción de este elemento. Lo mismo sucede, aunque en menor grado, con los enunciados de una lengua: una frase individual no modifica la gramática, y esta debe permitir deducir las propiedades de aquella (Todorov, 1970: 6-7)

Hay que contemplar, pues, un ritmo distinto en la evolución de los géneros – Todorov habla de evolución no de transformación, como hemos sugerido–, de manera que

toda obra modifica el conjunto de las posibilidades; cada nuevo ejemplo modifica la especie. Podría decirse que estamos frente a una lengua en la cual todo enunciado es agramatical en el momento de su enunciación. O, dicho en forma más precisa, sólo reconocemos a un texto el derecho de figurar en la historia de la literatura en la medida en que modifique la idea que teníamos hasta ese momento de una u otra actividad. Los textos que no cumplen esta

condición pasan automáticamente a otra categoría: la de la llamada literatura “popular”, “de masa”, en el primer caso; la del ejercicio escolar, en el segundo. (Se impone entonces una comparación: la del producto artesanal, del ejemplar único, por una parte; y la del trabajo en cadena, del estereotipo mecánico, por otra). Para volver a nuestro tema, sólo la literatura de masa (novelas policiales, folletines, ciencia ficción, etc.) debería exigir la noción de género, que sería inaplicable a los textos específicamente literarios (Todorov, 1970: 6-7)

Este último aspecto, sin embargo, se plantea discutible, no solo en literatura, sino también en el cine, puesto que, como veremos en los siguientes capítulos, el carácter único de la obra de arte, que la convierte en algo inimitable y que la distingue de las demás, no está en contradicción con la adscripción de dicha obra a determinado género²⁰ El análisis puede demostrar la adscripción genérica de un texto –sincrónica o diacrónicamente hablando– y al mismo tiempo dar cuenta de su especificidad artística dentro de unas coordenadas genéricas, asumidas, transgredidas o superadas.

Es posible, pues, delimitar un género. Dos ejemplos prácticos nos pueden servir. Cuando Llopis (1985: 9) se plantea definir el cuento de terror, parte de la idea de que lo es aquel que va encaminado a producir terror. Ante la insuficiencia de esa definición, que incorporaría a “ladrones, asesinos, tigres escapados, tarántulas gigantescas, déspotas que practican la caza del hombre y otros homicidas” y también “invasiones extraterrestres, máquinas diabólicas y demás elementos de ciencia-ficción”, descarta esas situaciones con el argumento de que “se trata de justificaciones que se ajustan a las leyes naturales que conocemos o que habremos descubierto en el futuro” y, por lo tanto, “pertenecen al mundo natural”. Así, lo que verdaderamente caracteriza al cuento de terror es “la aparición de un elemento sobrenatural e inexplicable, totalmente irreducible al universo conocido, que rompe los esquemas conceptuales vigentes e insinúa la existencia de leyes y dimensiones que no podemos intentar comprender so pena de sufrir graves cortocircuitos cerebrales”, es decir, “una forma de expresar lo numinoso cuando ya no se cree”. Lo cual podemos expresar como la presencia de unos contenidos irracionales en el mundo racional que niega su existencia, cuando lo que racionalmente no puede existir, en cambio, existe y se nos proporciona lo que Freud denomina una “prueba de realidad”. Esta definición, que puede aplicarse al cine de terror, acota un territorio y nos permite como analistas aproximarnos a ciertos textos en base a categorías genéricas, ya que añade una noción importante a la

²⁰ Basta con cotejar las obras de Sófocles con las de Esquilo para no salirse de los mismos parámetros del “género” *tragedia*.

tipología de personajes o situaciones, que por lo general establecen estrategias genéricas que pertenece al orden sintáctico-semántico de los textos: la resolución dramático-narrativa del conflicto representado.

El otro ejemplo de índole práctico que nos sirve de orientación procede de Philip K Dick, quien en una carta afirma –la cita es larga, pero la creemos relevante–:

En primer lugar definiré lo que es la ciencia ficción diciendo lo que no es. No puede ser definida como “un relato, novela o drama ambientado en el futuro”, desde el momento en que existe algo como la aventura espacial, que está ambientada en el futuro pero no es ciencia ficción; se trata simplemente de aventuras, combates y guerras espaciales que se desarrollan en un futuro de tecnología superavanzada. ¿Y por qué no es ciencia ficción? Lo es en apariencia, y Doris Lessing, por ejemplo, así lo admite. Sin embargo, la aventura espacial carece de la nueva idea diferenciadora que es el ingrediente esencial. Por otra parte, también puede haber ciencia ficción ambientada en el presente: los relatos o novelas de mundos alternos. De modo que si separamos la ciencia ficción del futuro y de la tecnología altamente avanzada, ¿a qué podemos llamar ciencia ficción?

Tenemos un mundo ficticio; éste es el primer paso. Una sociedad que no existe de hecho, pero que se basa en nuestra sociedad real; es decir, ésta actúa como punto de partida. La sociedad deriva de la nuestra en alguna forma, tal vez ortogonalmente, como sucede en los relatos o novelas de mundos alternos. Es nuestro mundo desfigurado por el esfuerzo mental del autor, nuestro mundo transformado en otro que no existe o que aún no existe. Este mundo debe diferenciarse del real al menos en un aspecto que debe ser suficiente para dar lugar a acontecimientos que no ocurren en nuestra sociedad o en cualquier otra sociedad del presente o del pasado. Una idea coherente debe fluir en esta desfiguración; quiero decir que la desfiguración ha de ser conceptual, no trivial o extravagante... Esta es la esencia de la ciencia ficción, la desfiguración conceptual que, desde el interior de la sociedad, origina una nueva sociedad imaginada en la mente del autor, plasmada en letra impresa y capaz de actuar como un mazazo en la mente del lector, lo que llamamos el shock del no reconocimiento. Él sabe que la lectura no se refiere a su mundo real.

Ahora tratemos de separar la fantasía de la ciencia ficción. Es imposible, y una rápida reflexión nos lo demostrará. Fijémonos en los personajes dotados de poderes paranormales; fijémonos en los mutantes que Ted Sturgeon plasma en su maravilloso *Más que humano*. Si el lector cree que tales mutantes pueden existir, considerará la novela de Sturgeon como ciencia ficción. Si, al contrario, opina que los mutantes, como los brujos y los dragones, son criaturas imaginarias, leerá una novela de fantasía. La fantasía trata de aquello que la opinión general considera imposible: la ciencia ficción trata de aquello que la opinión general considera posible bajo determinadas circunstancias. Esto es, en esencia, un juicio arriesgado, puesto que no es posible saber objetivamente lo que es posible y lo que no lo es, creencias subjetivas por parte del autor y del lector.

Ahora definiremos lo que es la buena ciencia ficción. La desfiguración conceptual (la idea nueva, en otras palabras) debe ser auténticamente nueva, o una nueva variación sobre otra anterior, y ha de estimular el intelecto del lector (Dick, 1987: 5-6)

En las palabras del escritor han surgido algunas de las ideas ya expresadas en el epígrafe anterior, pues implica al lector/espectador en la lectura de la obra –y su clasificación– y establece la necesidad de lo que podemos llamar una atmósfera o un ambiente para delimitar el verdadero alcance de la ciencia-ficción. No es complicado trasladar el papel que Dick le atribuye al lector al espectador cinematográfico ni tampoco considerar como determinantes del western o del *thriller* una atmósfera, un ambiente, un entramado social como condicionantes específicos y propios de cada uno de esos géneros.

La semántica, en su sentido más amplio, determina la índole del conflicto y traza las líneas genéricas por donde discurrirá el relato cinematográfico.

Hereadero y Santamarina (1996: 13-14) también proponen una manera de aproximarse y acotar el campo de estudio de un género cinematográfico de una manera práctica y en absoluto incompatible con el sentido específico de cada obra. Así, “para que un grupo o serie de películas pueda llegar a conformar un género no sólo hace falta que dichos films compartan una serie de rasgos comunes, identificables como tales por el segmento de la audiencia hacia la que se dirigen, sino que es preciso —también— que la expresión narrativa de tales ficciones pueda hundir sus raíces en la conciencia colectiva hasta conseguir que el modelo funcione”. Es decir, plantean la existencia de unas constantes que el receptor, en su construcción como un receptor colectivo ha asumido como constantes identificativas con un modelo o género. Se precisa, siguiendo sus postulados, que se produzca simbiosis entre las expectativas sociales y culturales y reclaman la presencia de “componentes míticos y estructurales de esa sociedad, que los incorpore en su formulación genérica y que sirva de soporte a un modelo de respuesta susceptible de encauzar los mecanismos de identificación entre el espectador y las imágenes”, todo lo cual nos llevaría al sentido sociológico que ha adquirido el western en su larga trayectoria y también el *thriller*, especialmente en su actual instauración como modelo marco en el que se desenvuelven la mayoría de las ficciones comerciales.

Esto, no obstante, no es suficiente, ya que las imágenes de los filmes de género deben convertirse sobre la mirada colectiva en “reflejo y vehículo (por vía inversa o directa) de actitudes, expectativas, referentes o escalas de valores existentes en la sociedad, bajo cuyo entramado el análisis sociolingüístico puede descubrir la impronta del contexto histórico en el que aquellas surgen, del que son deudoras y al cual también contribuyen a conformar”.

Enlazando lo que estamos exponiendo con la cita de Suárez (1996a) que precedía el anterior epígrafe, recordemos que tres ejes intervienen directamente en la construcción de los modelos genéricos: las preceptivas, la práctica de los artistas que los cultivan, y los receptores/espectadores que los aceptan o participan de ellos. En lo que la mayoría de autores llaman *evolución* de los géneros cinematográficos, el modelo industrial de Hollywood y las transformaciones surgidas desde su aparición han desempeñado un papel fundamental. Parece que la industria ha asumido el papel taumátúrgico reservado en épocas anteriores a la comunidad intelectual y artística de cada periodo histórico —autores que realizan obras y

preceptistas que las sancionan o anatemizan—, como si se hubiera apropiado de la noción de “autor” y la hubiera disuelto en el entramado técnico y artístico del que resulta una película, tal y como se desprende de los trabajos de Bordwell (1996 y 1997) sobre la escritura del cine clásico y la superación de la política de autor practicada por *Cahiers du Cinéma* en los años 50 del pasado siglo. Sin que sea nuestra intención avalar una indiscriminada política de autor centrada en el director del filme o en su escritor, sí advertimos que frente al carácter general de las épocas y los modelos culturales del pasado —teatro isabelino, teatro neoclásico francés—, la industria puede aparecer como un ente personalizado y concreto, como si el teatro shakesperiano dependiera exclusivamente del modelo de producción del teatro isabelino y Shakespeare —o las obras que se nos han transmitido como suyas— no hubiera tenido ningún papel en su transformación y en su “evolución”. Por decirlo de otra manera, como si el teatro barroco español estuviera previamente diseñado y las obras particulares que lo componen fueran el resultado de ese diseño predeterminado y no de la asunción, trasgresión o creación de un *modelo de representación institucional*, consciente o inconsciente, por parte de unos autores que se lanzan a imitar, innovar o burlarse de los éxitos y fracasos de sus coetáneos, tal como Burch (1987) estudia y enjuicia respecto a la aparición y transformación del MRP en MRI. Esta visión de la industria cinematográfica y su tratamiento y producción de obras se debe quizá a que, por tratarse de un arte relativamente joven, podemos trazar la trayectoria artística de los estudios ligada a su evolución económica mientras que desconocemos el entramado de infraestructuras del espectáculo que influyeron y condicionaron el teatro barroco español, los espectáculos con linterna mágica del XVIII, etc., y las investigaciones que nos han desmenuzado inteligentemente ese periodo se han centrado en la gestión ideológica que socialmente se desarrolló. La aproximación de Heredero y Santamarina (1996) al mundo del cine negro y la de Fernández Santos (1988) al del western proporcionan suficiente información como para comprender cómo los moldes genéricos en los que se movía la producción cinematográfica alumbraron no pocos resultados estéticos en cuyos trazos los modelos canonizados son subvertidos o invertidos; obras estas firmadas por reputados “autores” de la crítica institucional o creadores menores, silenciados en manuales y en enciclopedias. Para estos analistas, la relevancia de estas obras no está tanto en la personalidad del equipo que interviene en la realización del filme como en la atmósfera de género en la que se insertan y el personal y original rumbo de que son capaces de dotar a situaciones, personajes, motivos sin anegarse en la mera repetición de estereotipos.

El término, la denominación con que se identifica un género es siempre posterior a los primeros textos que los críticos, llegado un punto, ensalzan como canónicos. Siguiendo a Altman, estos géneros surgen por contaminación o adscripción a otros géneros de entre los que surge. Así *La máquina del tiempo* (1895) de H. G. Wells resultaría un relato de aventuras y después de que Hugo Gernsback acuñara en 1926 el término “ciencia-ficción”²¹ pasa a ser uno de sus textos fundacionales y, en la misma medida, el western se emancipa como categoría cinematográfica del melodrama cuando adquiere la palabra que lo designa función sustantiva. El momento en que esto se produce es laxo en el tiempo y no puede precisarse.

Astre y Hoarau (1997: 19) afirmaron ya en 1975 –fecha de publicación de su libro– que “no existe en realidad ‘género’ sino en función de un *punto de vista* y de las estructuras que derivan él”, de manera que entiendo lo trágico, lo cómico, lo épico, lo novelesco... como una tentativa de explicación de la experiencia humana, o lo que es lo mismo, una lectura de los textos. Así, consideran la existencia de un género cuando se “da significado coherente y homogéneo a lo que solamente era ambigüedad, confusión caótica, diversidad del ‘vivir’” y cuando “un grupo socio-cultural que constituye el ‘público’ se beneficia de esta claridad, de esta unificación”.

La idea de la existencia de unas estructuras de reconocimiento en los textos que desarrolla Marzal (1998: 298-311) en la caracterización del melodrama de Griffith constituye una aplicación práctica de un modelo semántico-sintáctico-pragmático que postula Altman en la categorización de los géneros. Marzal establece cinco estructuras de reconocimiento:

- Iconográfica o plástica;
- Actancial o de personajes;
- Espacial
- Narrativa
- Musical

²¹ Aisladamente aparece en 1851 para caracterizar el relato “William Wilson” de E. A. Poe.

Estas estructuras se pueden adaptar en el proceso de reconocimiento de los géneros cinematográficos, pues ponen en juego todos los aspectos que constituyen el entramado cinematográfico: construcción profilmica de los filmes, desarrollo de personajes de manera narrativa, puesta en escena, montaje. Podemos pues, a tenor del desarrollo que hace en el universo griffithiano, definir las estructuras de reconocimiento –que podemos denominar en sentido narrativo más amplio simplemente como estructuras– como un conjunto de elementos significativos con cierta autonomía dramática que permite su identificación por parte del espectador. Se trata de un conjunto de elementos que combina modelos/arquetipos/estereotipos de personajes –*cowboy*, pistolero, ciudadano medio, agente, espía...– con situaciones dramáticas –transporte de ganado, duelo, asalto al banco, investigación criminal, huida...– mediante una puesta en escena determinada –iluminación, encuadre, escalaridad de planos...– de unos espacios –praderas, fuertes, diligencias, calles metropolitanas, clubes de alterne, oficinas...– en un contexto temporal determinado –exploración de nuevos territorios, guerra civil, fiebre del oro, segunda guerra mundial, auge del narcotráfico, guerra fría...– y una sintaxis precisa –uso del montaje de acuerdo con cierta expectativas desplegadas: v gr., duelo/duelo en sí/tras el duelo...–. La diversidad y variabilidad de los componentes constituirán estructuras significativas en uno y/u otro de los géneros a los que aludimos, aunque en apariencia puedan estar formados por los mismos elementos significantes. Un ejemplo, como la situación dramática del “juicio del protagonista” puede aportarnos luz al respecto: en *El forastero* (*The Westerner*, W. Wyler, 1940) sigue una puesta en escena del western y constituye una estructura propia del género, mientras que en *La dama de Shangai* (*The Lady from Shanghai*, O. Welles, 1947) su puesta en escena corresponde al cine negro y/o *thriller*. El contexto cinematográfico que envuelve la situación determina su significado en el seno del filme y el conjunto de componentes que la ilustran –iluminación, encuadre, profundidad de campo, vestuario, interpretación, color o, en el caso comentado, por ser ambas en blanco y negro, gama de grises...– hacen de ella una estructura que podremos encontrar en otros filmes con grandes variaciones formales, pero no de sentido estructural: ya en color, v gr. *El honor del capitán Lex* (*Springfield Rifle*, A de Toth, 1951) y *Que el cielo la juzgue* (*Leave Her to Heaven*, J M Stahl, 1945).

En el capítulo siguiente nos ocuparemos de establecer qué estructuras se han mostrado de manera constante en el western y el *thriller*, cuál es el aspecto diferencial que las distingue y cómo constituyen su especificidad.

CAPÍTULO 2: LAS ESTRUCTURAS DE RECONOCIMIENTO CINEMATOGRAFICO EN RELACIÓN CON EL WÉSTERN Y EL THRILLER CONTEMPORÁNEO

2.1 La evolución/transformación del wéstern y su modo de representación.

Cuando Fernández Santos (1988: 14) se plantea la dificultad de definir el wéstern precisamente porque “cada uno tiende a ver en el wéstern lo que de antemano quiere ver”, sugiere la huella, el rastro, que la práctica del género a lo largo de más de 80 años ha dejado en el espectador. También la idea de que el género se construye mediante la heterogeneidad de unas formas de expresión, que, combinadas a lo largo del tiempo, dan como resultado la presencia y el reconocimiento de unas constantes. Estas constantes, al ser compartidas por la comunidad de espectadores que se solaza al identificarlas, construyen la idea de género y permiten, a pesar de su evolución/transformación, su reconocimiento. Un caballo –dice– es tópico en el wéstern, pero sin caballo no hay wéstern. Por ello, concluye que podemos considerar el wéstern como

una serie de relatos, por lo general de trazado argumental sencillo, en los que la variedad se alcanza como consecuencia del ajuste previo de cada uno de esos relatos a un modelo preexistente. Ese modelo ha experimentado [...] un periodo de cristalización arrítmico, en oleadas o en fases, lo que le ha permitido enriquecerse con infinidad de variaciones (Fernández Santos, 1998: 15)

Esta idea es compartida por Leutrat, para quien

el wéstern no es únicamente la suma de las narraciones que los espectadores o los lectores han interiorizado. Según las épocas, la idea que nos hemos hecho de él ha variado considerablemente. Esta sucesión de imágenes diferentes podría también formar parte del género, que, de esta manera, no sería algo fijo, sino en movimiento. El género (todos los géneros) serían ‘modulaciones’ y no ‘moldes’ (Leutrat, 1998: 134)

La conocida afirmación de Bazin (1980: 245) “el *wéstern* ha nacido del encuentro de una mitología con un medio de expresión” nos lleva a la consideración, respaldada por Rieupeyrou (1957: 18-31) de que los orígenes del wéstern se remontan al hecho histórico representado –la expansión de la población norteamericana más allá del Missouri-, las canciones del oeste y la literatura del oeste coetánea al fenómeno histórico representado.

En otro lugar consideramos que

el *wéstern* reescribe un hecho histórico, la conquista del Oeste, como un mito fundacional de un nuevo mundo y, por consiguiente, de un nuevo orden. El término *conquista* se entiende como expansión territorial, mediante la cual, desde 1812 a 1912 los Estados Unidos amplían considerablemente su espacio geográfico, pero también el dominio del territorio: conversión de las nuevas tierras en zona de pastos y cultivo -por este orden- y reducción del indio, su habitante natural, en reservas. Ello conlleva la llegada masiva de oleadas de inmigrantes del Este, a su vez procedentes de Europa, y su asentamiento. Se vuelve a descubrir el paraíso, una nueva oportunidad para que el mundo empiece de nuevo, una puesta en práctica de las utopías basadas en la armonía hombre/naturaleza surgida en la Ilustración. Por eso en un principio las tierras vírgenes connotan pureza y son un marco idílico. Colonización y asentamiento son exaltados en su dimensión épica y la tierra de promisión moralmente opuesta al mundo industrial y pervertido del Este. (Cherta, 1999: 67)

A lo largo del siglo XIX la prensa ocupa un papel fundamental en la aproximación, exótica y fascinante, del oeste y la frontera –término fundamental para abarcar su proceso histórico y como género– al ciudadano de las grandes ciudades. Las pinturas de Frederic Remington, de Charles M. Russell, Howard Pyle, grabados, dibujos, las primeras fotografías de personajes y parajes, las historias de la prensa y los relatos de los aventureros, combinados con las canciones folclóricas de los pioneros contribuyen a la creación de un mito cuyo referente histórico, en cuanto surja el cinematógrafo, no solo está muy próximo, sino que no ha concluido por completo.

Por ello las fuentes literarias –que incluyen las notas de prensa y las literaturizaciones que en ella se hace de los personajes históricos– se consideran un elemento fundamental en la gestación del género. Las cinco novelas protagonizadas por el explorador Natty Bumppo que James Fenimore Cooper escribió entre 1823 y 1841 –y entre las que se encuentra la popular *El último mohicano* (1826)²² – son para muchos analistas la génesis literaria de los *wéstern*. Dichas novelas, sin embargo, nos proporcionan uno de los principios básicos de la construcción de los nuevos géneros, esto es, la hibridación de viejas estructuras –la novela histórica a lo Walter Scott que Cooper adapta a la realidad física de su tierra-, cuya imitación y recuerdo acabarán conformando las novelas del oeste del siglo XX como género acotado y definido. El paisaje, que el romanticismo introduce como elemento perturbador en las obras, destaca sobremanera en la obra de Cooper y esto será algo que no desatenderán los posteriores autores, pues incluso las noticias se hacen eco de la

²² El resto enuncian, ya desde sus títulos, temas y situaciones que el cine frecuentará: *Los pioneros* (1926), *La pradera* (1827), *El batidor* (1840) y *El cazador de ciervos* (1841)

magnificencia de las praderas y montañas en las que se desenvuelve la dura lucha del pionero.

Personajes históricos como Daniel Boone, David Crockett, Kit Carson, Buffalo Bill o los forajidos como Billy the Kid, los hermanos James, los hermanos Reno, el *sheriff* Wyatt Earp o el peculiar “Doc” Holliday abastecerán el mito en las novelizaciones interesadas de sus historias por parte de la prensa y escritores. Es sintomático, al respecto el caso de Ned Butline, mediocre periodista que se encarga de magnificar hasta puntos inverosímiles la historia de Buffalo Bill.

Francis Bret Harte y Mark Twain proporcionarán en la segunda década del pasado siglo un amplio repertorio de personajes y situaciones donde lo sentimental se conjuga con lo rudo y el humor negro vertebraba buena parte de sus historias. Más desenfadado y trágico, más sarcástico y mordaz, la obra de Ambrose Bierce, misteriosamente desaparecido en la revolución mexicana, proporciona el rostro más envilecido de la condición humana que llegó a las tierras de California y participó de la guerra de secesión, otro de los momentos climáticos de la representación cinematográfica del wéstern. Las grandes praderas, los desiertos, la dura adaptación del hombre al medio surgen en autores no adscritos al género pero que desarrollan personajes o escenas clave de sus obras en los ambientes que luego el cine consagrará como propios. Es el caso de Herman Melville con el personaje del indio que surge en *Moby Dick* (1851) y las escenas finales en el valle de la muerte de la novela *Avaricia* (1899) de Frank Norris.

No suele relacionarse al inglés Robert Louis Stevenson (1850-1894) con la construcción literaria del wéstern, pero, sin embargo, a él le debemos *El emigrante por gusto* (1876), *A través de las praderas* (1877) y *Los colonos de Silverado* (1883). Son tres obras, publicadas en prensa, que pueden leerse, en conjunto, como un pormenorizado reportaje en el que se nos relata en primera persona cómo su autor cruza el Atlántico, atraviesa los Estados Unidos y se asienta como buscador de oro en una mina abandonada, es decir, establece la trayectoria completa del pionero hasta asentarse en el nuevo territorio, que será uno de los pilares fundamentales del género. Aunque la singladura del barco que conduce a los europeos al nuevo mundo no está representado de ordinario en el wéstern cinematográfico, su huella surge en diálogos y en conversaciones y la larga trayectoria de la caravana, en su representación de los peligros naturales que debe afrontar –hambre, sed,

desiertos, tormentas, indios...— hasta hallar el asentamiento definitivo, nos la recuerda metafóricamente.

Sin embargo, la forma narrativa genuina del wéstern se desarrolla ya en el siglo XX con la aparición de *El virginiano* (1902) de Owen Wister y *La herencia del desierto* (1910) de Zane Grey, primera de una larga y prolífica carrera dentro del marco genérico de las novelas del oeste. Es decir, el desarrollo literario deviene simultáneo al desarrollo cinematográfico y en las décadas siguientes buena parte de sus cultivadores W. R. Burnett, Alan Le May, James Warner Bellah, Niven Busch, Borden Chase serán también guionistas de wéstern. La trayectoria de la novela correrá paralela a la cinematográfica, de manera que el cine adaptará con cierta prontitud éxitos narrativos como *Warlock* (1958) de Oakley Hall, *Valor de ley* (1968) de Charles Portis o los excelentes cuentos de Dorothy M. Jonson²³. Caminos paralelos, a veces convergentes, la mayoría de las veces divergentes, porque la técnica cinematográfica y los intereses de la industria se adueñarán de los argumentos narrativos y los desarrollarán según sus propios intereses o las intenciones creativas de sus autores, como hacen, v. gr. David O Selznick respecto de la novela homónima de Niven Busch sobre la que hace *Duelo al sol* (*Duel in the Sun*, K. Vidor, 1946) o John Ford respecto de la también homónima novela de Alan Le May en *Centauros del desierto*. No queremos, sin embargo, con estas líneas trazar un paralelismo entre el wéstern literario y el cinematográfico, sino enunciar, frente al olvido generalizado en el que suele caer la literatura de este género, que entre ambos géneros y ambos medios de expresión se da la misma compleja red de trasvases e influencias que se da en el cine negro y que la crítica especializada siempre subraya en sus aproximaciones.

El cine, el modo de representación al que aludía André Bazin se erige, desde la misma aparición del cinematógrafo, como inseparable del género, hasta el punto de considerar el wéstern un género plenamente cinematográfico y que como tal no hubiera podido desarrollarse sin el aspecto visual que a lo largo del tiempo le ha conferido el cine.

²³ La novela de Oakley da origen a *El hombre de las pistolas de oro* (*Warlock*, E. Dmytryk, 1969) la de Portis a *Valor de ley* (*True Grit*, H. Hathaway, 1969) —y la más reciente versión de los hermanos Ethan y John Coen en 2010— mientras que los relatos de Johnson han servido para *El árbol del ahorcado* (*Hanging Tree*, D. Daves, 1958) —basado en el relato homónimo contenido en *El árbol del ahorcado* (1957)—, *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, J. Ford, 1962) —basado en el relato homónimo contenido en *Indian Country* (1953)— o *Un hombre llamado caballo* (*A Man Called Horse*, E. Silverstein, 1970) sobre varios relatos incluidos en el último de los libros citados.

2.1.1. De los primitivos al cine mudo.

Asalto y robo de un tren de E. S Porter (*The Great Train Robbery*, 1903) se considera unánimemente el primer *western* cinematográfico. Con un lenguaje todavía en proceso de desarrollo, el filme de Porter establece los elementos icónicos que en adelante serán reconocibles –vestimenta diferenciada entre los operarios del tren, los forajidos y sus perseguidores, las armas, los caballos y sus aderezos, el tren y la estación, el telégrafo...– junto con las situaciones –asalto, tiroteos, persecuciones...– así como el espacio físico de la acción. Este está constituido fundamentalmente por exteriores, por lo que la dialéctica exterior/interior empieza ya a desarrollarse cinematográficamente en un momento muy temprano. Que los exteriores no respondan a los lugares originarios de los sucesos evocados es algo que de momento no condiciona la producción pero que será fundamental en el desarrollo posterior del género, todavía en el periodo silente.

El sencillo esquema narrativo de la película –asalto, persecución y captura– comparte el mismo desarrollo narrativo de numerosas películas del periodo primitivo y se asocia a las recreaciones de noticias tan en boga en aquel periodo. Este aspecto documental del filme se convertirá también en uno de los pilares narrativos del género en su desarrollo posterior. Sin ánimos de entrar en terrenos resbaladizos como la consideración de *falso documental* vs. *documental*, lo cierto es que la sensación de autenticidad que busca el público en las representaciones cinematográficas del periodo son, en cierta medida, compartidas por los directores, que realmente sienten que están ofreciendo una recreación. Nos importa, como decimos, la apariencia de documental, pues será constante en las películas posteriores. Aun tratándose de recreaciones, la presencia de lugares geográficos próximos a los lugares reales de la acción, cuando no los mismos lugares, así como la recreación del vestuario y del decorado con intención no solo de verosimilizar la representación sino de ofrecer rigor histórico, avala esa faceta *documental* que todos los autores –Rieupeyrou, Astre y Hoarau, Fernández Santos– destacan del *western*.

La Edison y la Biograph habían realizado entre 1894 y 1903 más de setenta películas documentales antes de la obra de Porter y, a juicio de Fernández Santos (1988: 13) se descubren en ellas “la práctica totalidad del aparato iconográfico del western”; aunque se trata de un conjunto todavía invertebrado por la sintaxis –y la semántica capaz de transformar

y/o intensificar las situaciones desplegadas, podemos añadir– que fascina por su representación de la naturaleza donde se desenvuelve la acción. Dotadas pues de acción y suspense, estas primeras películas, que testimonian una realidad que todavía existe para el coetáneo hombre del este, en su repetición van creando la necesidad de innovar, a la par que las películas van alcanzando un metraje mayor y las condiciones de exhibición y distribución mejoran.

Con el *Wild West Show* que Buffalo Bill había iniciado en 1883 y que concluye en 1916, el western había pasado de la realidad a su ficcionalización, se había desarrollado en los melodramas teatrales y no es de extrañar que rápidamente nuevas estrellas, nuevos realizadores desde el territorio que acabará transformándose en Hollywood se decidieran a innovar e impulsar un modelo de películas que ya en la década siguiente configura lo que tradicionalmente se llama el western primitivo ²⁴.

Con sentido operativo, y atendiendo a la periodización de Rieuepeyrou (1957), y el estudio de Leutrat (1998) sobre el desarrollo del *western* silente, podemos distinguir tres grandes periodos:

- Primer periodo: 1903 a 1910;
- Segundo periodo: 1910 a 1920;
- Tercer periodo: 1920 a 1930.

Nuestra clasificación por periodos más o menos encajados en décadas (caso del segundo y del tercero) es una clasificación ante todo operativa, ya que las transformaciones técnicas que a lo largo de esos años experimenta el mundo del cine no respetan, por decirlo así, los periodos cerrados que históricamente pretendemos establecer.

Como indicaba Leutrat (1998), la nostalgia del mundo del oeste se convierte a partir de 1890 en un sentimiento de pérdida total que las primeras películas tratan de reconstruir en base a esa concepción documental e inmediata de la acción y los personajes estereotipados. Ciertamente, el desarrollo posterior del western tras la irrupción del sonoro, ha arrinconado considerablemente los westerns silentes porque su modo de representación

²⁴ Somos conocedores de la dificultad de abordar, como modelos de representación diferenciados y/o opuestos, el cine primitivo del cine clásico silente. Con la intención de ser operativos en nuestro desarrollo del marco teórico adoptamos, de manera general, la diferenciación entre MRP y MRI que plantea Burch (1987).

difiera del de los años 30, 40 y 50, periodo de consolidación y afianzamiento de una producción, una industria y de una continuidad genérica en cine y literatura.

Al primer periodo, de formación, de las estructuras del western sigue otro más fértil donde la producción se diversifica. Hasta tal punto que Leutrat (1998) utiliza el término *western* como sustantivo y términos como *melodrama* como adjetivo, y habla así de *westerns melodramas*, las *Cowboys pictures* –que pueden ser comedias o pueden ser melodramas–, los *Northwestern melodramas*, que se ubican espacialmente en el gran Norte, Klondike, Canadá o Alaska–, o las *Indian Pictures*, que se centraron en el mundo de los indios y que aparecen reforzando sentimientos como la lealtad y la confianza. Esta cartografía traza unas líneas que en adelante el resto de los westerns, explorarán, especialmente a partir del segundo periodo.

Este segundo periodo está marcado por el paso del cine de la costa Este a la costa Oeste y la creación de Hollywood. No es que este cambio coincida con un cambio de década, desde luego, pero sí es cierto que el establecimiento de los nuevos estudios a lo largo de estos años en lo que será Hollywood determina la mayor proliferación de westerns al contar con escenarios naturales que imprimen un mayor realismo a la imagen. La verosimilitud de los escenarios, pues, tiene en el paisaje el detonante definitivo del género. Al viento, el aire y la naturaleza se añadirán, progresivamente, los accidentes geográficos que hacen del hecho de cruzar un territorio una experiencia aventurera sin precedentes.

En este periodo, gracias a la serialidad que se producirá al rodar de manera continuada y masiva, con los mismos actores, los mismos escenarios, situaciones análogas... destacarán los cowboys estrellas. Tom Mix irrumpe con *The Cowboy Millionaire* (Francis Bogas y Otis Turner, 1909) dando vida a un vaquero estilizado y capaz de las más arriesgadas aventuras; asume la dirección al año siguiente hasta *A Child of the Priarie* (1925), aunque su carrera como actor se prolongará hasta 1940. Frente a este cowboy comediante, Gilbert M Anderson impone la figura del héroe por antonomasia. Anderson había participado como actor en *Asalto y robo de un tren*, se había trasladado a las Montañas Rocosas para dirigir *The Girl from Montana* (1907) y a partir de 1910 crea el personaje de Broncho Bill, que tendrá una dilatada e importante carrera a lo largo de todo el periodo silente.

Pese a su ingenuidad, estos dos nombres configuran unos modelos de personajes que el resto de realizadores se encargarán de matizar. Por otro lado, la peripecia física, la

persecución, la pelea, los aspectos melodramáticos que guían las acciones –un villano, una chica y un vaquero– llenan de contenidos expresivos sus películas.

Destacan en este periodo los westerns dirigidos por D. W. Griffith como *The Last Drop of Water* (1911), *The Squaw's Love* (1911), *The Battle* (1911), *The Massacre* (1914) y *The Battle at Elderbush Gulch* (1914). La primera es una libre adaptación de un relato de Francis Bret Harte que introduce todos los elementos dramáticos de que se valdrán posteriores realizadores: el paso de la caravana, el asalto de los niños, el personaje que deambula por el desierto con un recién nacido en las manos y sin agua, el final feliz –aspecto en el que difiere de algunos tratamientos narrativos de Bret Harte–. El segundo de los filmes citados desarrolla la historia como una pastoral en el mundo idílico de los pieles rojas. Las dos siguientes, más sofisticadas y audaces técnicamente, presentan la caballería y el conflicto de la guerra civil, tan caros al propio Griffith como al western en general. Son películas de metraje más amplio que culminarán con *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1915), película que se vincula al western por el periodo histórico que abarca y la presencia de elementos iconográficos. Es importante señalar al respecto la importancia de la acción en la película, el tratamiento épico de la historia y el desarrollo del sentimiento de pérdida que embarga a los sudistas y que será retomado, una vez las connotaciones racistas se supriman, en los perdedores que abundan en los westerns de los años 50.

El filme de Griffith contribuye, como es notorio, al desarrollo cinematográfico o y la fijación de nuevas estructuras narrativas, que tendrá efecto inmediato en las películas inmediatamente posteriores, como por ejemplo, *Straight Shooting* (John Ford, 1917) –aunque sus encuadres difieran de la puesta en escena del primero–, pero sin embargo tanto la puesta en escena del western como el uso de los espacios, la fotografía de los mismos y el desarrollo de las tramas continúa anclado en las mismas prácticas que encontramos en todo este periodo.

La contribución de Griffith al western no acaba sin embargo aquí. Con resultados estéticos menos relevantes, sus películas *Días escarlatas* (*Scarlet Days*, 1919) y *America* (1924) tratan de ponerse a la altura de los otros cineastas que han irrumpido en este periodo y que, tras el fracaso económico de su *Intolerancia* (*Intolerance*, 1916) desplazan su magisterio cinematográfico. Ambas son dos historias con voluntad épica, aunque el melodrama acaba apropiándose de los contenidos épicos en detrimento de la acción. El segundo de ellos, más ambicioso, presenta un desarrollo coherente de lo que Rieupeyrou

(1957) y *Astre y Hoarau* (1997) denominan el *pre-western*, esto es, una historia desarrollada temporalmente antes de 1812, con las primeras guerras indias o la guerra de independencia norteamericana de fondo. La misma denominación, *pre-western*, acerca los resultados estéticos del sonoro a los contenidos del western en tanto que el conflicto desarrollado vuelca sobre la idea de territorio y colonización su línea fundamental de acción. La *epicidad* de la conquista, la justificación de la gesta y el asentamiento en territorios hostiles deviene así una estructura importante que desarrolla alguna de las figuras clave como el explorador y el trampero.

El desarrollo del género cobra un impulso que podríamos decir definitivo con la obra de Thomas H. Ince. *Across the Plains* (1911) y *The Battle de Gettysburg* (1914) no solo van a la zaga de Griffith, sino que potencian la acción y la importancia del espacio físico sobre los elementos melodramáticos. Rápidamente se asocia con el escritor C. Garner Sullivan y el actor y luego director William S. Hart. Juntos crean el personaje del *bad good boy* que establece una gran distancia con respecto a Tom Mix y Broncho Bill: la realización, las localizaciones más abruptas y variadas y la importancia de los decorados dan más profundidad a las historias desarrolladas a pesar del esquematismo imperante. *Two Guns Hicks* (W. S. Hart, 1914), *Hell's Finges* (W. S. Hart, 1916), *The Narrow Trail* (W. S. Hart y Lambert Hiller, 1917) y *Wagon Traces* (Lambert Hiller, 1919) constituyen ejemplos paradigmáticos del western de este periodo, trepidante e ingenuo, pero con una elaboración cada vez más depurada de los contenidos que hacen más complejas las películas.

Dicha complejidad, que hay que juzgar en base a la diferencia filmica que se advierte entre las películas del momento y no con los parámetros con los que enjuicamos el western de los 50, hace que surjan actores como Harry Carey que interpretan personajes como Cheyenne Harry en una larga serie de películas sugerentes y repletas de acción dirigidas por John Ford, como son la mencionada *Straight Shooting* y *Bucking Broadway* (1917). Son todas ellas medimétrajes, películas de poco más de media hora, cincuenta minutos a lo sumo, que condensan de manera expresiva un universo particular que, lejos de agotarse, toma nuevos rumbos con el siguiente periodo.

En estos años se amplían temáticamente las fronteras del western al incorporar México a la geografía que despliega el género. Entre melodrama y reconstrucción documental tenemos la larga, compleja y sofisticada *La vida del general Villa* (*The Life of General Villa*, Christy Cabanne y Raoul Walsh, 1914). La revolución mexicana, que en los

años 60 del siglo pasado surgirá como el último de los tiempos violentos que le queda al cowboy, al forajido, aparece por primera vez en una película combinada con el melodrama: dos tenientes abusan de la hermana del general, este mata a uno de ellos pero el otro escapa; tras declarar la guerra al mundo, Pancho Villa se suma a la revolución que ya ha estallado, toma ciudad tras ciudad y en la capital encuentra y mata al agresor para acabar elegido presidente del país. No solo la revolución mexicana no ha concluido cuando se rueda la película, sino que el propio Villa se interpreta a sí mismo. La Mutual le hizo firmar un contrato en exclusiva por 25.000 dólares para que ninguna otra compañía filmara sus acciones militares; a cambio, la compañía cinematográfica proporcionaba vituallas y uniformes. Cuenta Raoul Walsh (Krauze, 1997: 152), que interpretaba al joven Villa, que consiguieron que este aplazara las ejecuciones de las cinco de la mañana a las siete, para poder disponer de luz para filmarlas. La interacción entre la realidad y la ficción –no era posible filmar a Villa cabalgando por lo mucho que este corría– contribuye de una manera un tanto macabra –las ejecuciones reales– a la gestación de espacios, territorios y momentos históricos que devienen míticos con el paso del tiempo.

Los años 20 son los años de la proliferación de los largometrajes. El desarrollo narrativo que ha adquirido el cine alterna todavía personajes que tienen como referentes los de la década anterior pero que aparecen más humanizados en sus historias, aunque es la reconstrucción épica la que produce los resultados más destacados y sólidos. Hasta el momento el western es un género menor dentro de la producción cinematográfica, a la que le resta valor estético. La épica de la conquista y el desarrollo encuentra en estos años la manera de asumir un estatus vedado y las producciones se vuelven más sofisticadas. El sentido épico del western, el valor de gesta nacional tiene en este periodo su exponente más elaborado y será el que se prolongará en los años siguientes con la irrupción del sonoro.

El último mohicano (*The Last of the Mohicans*, M. Tourneur, 1920) se presenta como una gran producción rodada en los escenarios de la acción. La apertura de los nuevos territorios y el despliegue de medios durante el rodaje hacen de *La caravana de Oregón* (*The Covered Wagon*, J. Cruze, 1923) un gran éxito que determina las producciones épicas siguientes: *El caballo de hierro* (*The Iron Horse*, J. Ford, 1924), *Los jinetes del correo* (*The Pony Express*, J. Cruze, 1925), *El hijo de la pradera* (*Tumbleweeds*, K. Baggot, 1925) y *Tres hombres malos* (*Three Bad Men*, J. Ford, 1926). Toda la temática de la conquista, expansión y trazado de las comunicaciones, queda diseñada en estas películas, que ganan en

profundidad con la ambientación y recreación monumental de las peripecias. En su última película Ford introduce, además, pinceladas psicológicas en los personajes y profundiza en los aspectos humorísticos que caracterizan tanto su cine como la literatura de Bret Harte, cuya presencia se aprecia siempre por debajo de la estructura superficial sus películas. William S. Hart, que hizo de *El hijo de la pradera* casi su testamento cinematográfico, había diseñado y protagonizado antes *Wild Bill Hickok* (Clifford Smith, 1923), una recreación del famoso personaje del *far west*, dando pie así, con su sofisticada puesta en escena a las biografías legendarias del periodo siguiente.

Frente a este western con voluntad historicista, todavía persisten las acrobacias de los cowboys al estilo de Tom Mix, quien en *Sky High* (Lynn Reynolds, 1922) introduce trepidantes escenas con un aeroplano. En estas películas persiste la idea de un tiempo mítico y atemporal, una suerte de arcadia feliz cuya estabilidad es alterada por la ruptura del orden que provoca el villano y restaurada por la brillante y certera intervención del héroe. El género, los géneros primitivos, pues, se han ido construyendo mediante el espacio en el que desarrollan su acción, que el western define como un microespacio reconocible. La llegada de James Cruze, William S. Hart y John Ford a ese mundo convierten la aventura colectiva en individual, pero la de un individuo que se esfuerza por el bien común y dignifica el asentamiento y convierte la historia, desprovista todavía de negrura, en un momento mítico. La proximidad con el tiempo históricamente superado permite que sus reconstrucciones gocen, en ese momento, de un efecto de realidad que los rudos supervivientes del viejo oeste reconocen y que suple la añoranza nostálgica del Este, depositario de la civilización de la gran ciudad.

En todo este periodo la violencia se incardina con la acción desde el primer momento: persecuciones, peleas cuerpo a cuerpo y en el *saloon*, disparos, asaltos, duelos, combates y batallas configuran un repertorio que deviene, en el desarrollo del filme, lugar común y estilema característico. Se presenta un mundo en conflicto donde solo el más fuerte sobrevive. La violencia y la muerte constituyen las bases fundacionales del nuevo territorio y su ejercicio la única manera de mantenerlo en tanto la ley irá haciendo su aparición y, al institucionalizarse, transformar el escenario, volverlo civilizado. Metafóricamente, la conquista del tiempo histórico de estos filmes corre paralela al progreso de la nación norteamericana, todavía inmersa en los felices 20, y contribuye al proceso, todavía no cerrado, de domesticación del territorio.

2.1.2. El western de la década de 1930.

La irrupción del sonoro afectó de manera considerable al *western*, ya que la necesidad técnica de adaptar los nuevos equipos a los escenarios naturales donde se rodaba condicionó su producción hasta entrada la década de los 30. El periodo, no obstante, está lleno de innovaciones técnicas, los estudios despliegan numerosas estrategias para ofrecer espectáculos más sofisticados que los competidores y esto repercute en los primeros *westerns* destacables del periodo.

En el viejo Arizona (In Old Arizona, I. Cummings y R. Walsh, 1929) explota los efectos de sonido –el chisporroteo del beicon asándose en la sartén, el trájín de las ciudades del oeste, el paso y relincho de los caballos– sin que la historia difiera demasiado de la manera de representación del periodo mudo. Más arriesgada es sin embargo la siguiente obra de Raoul Walsh *La gran jornada (The Big Trail*, 1930). Contando la misma historia de avance de una caravana y los peligros que sortea a su paso, la brillante factura espectacular inscribe la narración en uno de los momentos más excelsos de esos años. Walsh usó dos equipos de cámara: uno rodó el filme en 35mm, con una relación de aspecto 1.20: 1, –la usual de la época– y otro en 70mm, con una relación de aspecto 2. 13: 1. Experimenta así con las posibilidades de los formatos panorámicos que solo en los 50 se generalizarán. La reconstrucción en los años 90 del pasado siglo de la versión de 70mm –más larga que la de 35mm: 158’ frente a los 125’– ha demostrado la capacidad visual de Walsh y la utilización del paisaje no solo como mero escenario sino como protagonista real de la acción.

También el veterano King Vidor participó de esta sugestiva experimentación con los nuevos formatos, cuya explotación comercial se desestimó en la época, y rueda *Billy the Kid: el terror de la praderas (Billy the Kid*, 1930), también con dos equipos, uno para la versión de 35 mm y la misma relación de aspecto mencionada, y otro con 70mm y una relación de aspecto ligeramente mayor: 2.13: 1. Vidor se ciñe, además, a la reconstrucción histórica del sitio, soportado por William Bonney durante cuatro días y confiere a la puesta en escena y el vestuario una especial importancia, aunque al final de la película lo mítico prevalezca sobre la historia.

Con una formación distinta a la de Ford pero también a la de Cecil B. De Mille, Vidor aporta una visión personal al mundo del western, del que no se apartará en los años siguientes y al que en ocasiones vuelve para dejar su impronta: la acción envuelve a los personajes, que se resisten a la violencia pero que se entregan a ella de una manera calculada, no dejándose vencer por el arrebato sino haciendo que el lado civilizado del hombre prevalezca sobre su lado salvaje, como aparece en la épica *The Texas Rangers* (1936).

La épica será el tono dominante de *Cimarrón* (*Cimarron*, W. Ruggles, 1931), que se abre de nuevo con la carrera para establecerse en Oklahoma y continua el relato por un oeste transformado, sometido al hombre civilizado. Esta idea última enlazará en los años 40 y 50 con las producciones que se sitúan entre el western y el melodrama y constituyen el retrato épico del pionero que levanta un imperio económico desde la nada. El filme de Ruggles opone sin embargo la figura de la mujer –que es quien sostiene el imperio levantado– frente a la del hombre, más inquieto y llamado a la aventura de un oeste vencido por el tiempo.

El retrato magnificado de los héroes domina *Buffalo Bill* (*The Plainsman*, C. B. De Mille, 1936), deudor todavía de la iconografía e ingenuidad del cine mudo, aunque las atmósferas de las cantinas –*saloons*– están más desarrolladas y se erigen en punto neurálgico de la vida del pistolero. El mismo De Mille hace en *Unión Pacífico* (*Union Pacific*, 1939) un nuevo canto épico al trazado del ferrocarril: la imagen final de la película, donde un moderno tren de gran velocidad surca la pradera avala el control sobre la Historia que siempre ha practicado este cineasta.

El sentido épico, sin embargo, no es exclusivo de De Mille: Frank Lloyd en *Una nación en marcha* (*Wells Fargo*, 1937), estimable filme sobre las comunicaciones mediante diligencias, inscribe desde los títulos –impresos en las montañas entre las que pasan las diligencias– no solo el dominio épico del relato sobre la veracidad histórica, sino el del mismo Hollywood –que tiene sus letras insertadas en la montaña– sobre el sentido del relato.

Siempre en construcción, el mundo del western tiene en *La ciudad sin ley* (*Barbary Coast*, H. Hawks, 1935) un momento decisivo: la ciudad bárbara a la que indiscriminadamente acuden los buscadores de oro para perderlo en manos de tahúres y mafiosos y la búsqueda de un orden para someter el espacio urbano a las leyes de la civilización. La construcción de un universo urbano *westerniano* encuentra en *Arizona*

(*Destry Rides Again*, G. Marshall, 1939) un ejemplo eficaz: la cabaretera interpretada por Marlene Dietrich y el *sheriff* que impone su ley protagonizan una trama donde el sentido del humor, propio de la comedia más sofisticada del momento, no altera las trazas del western, sino que contrasta con el trágico final y enlaza con el áspero sentido del humor de la narrativa que tan bien desarrollará el género en los 50 y en el periodo crepuscular. De la misma manera, *Dodge, ciudad sin ley* (*Dodge City*, M. Curtiz, 1939), ya en color, enmarca de manera definitiva la ciudad fronteriza como territorio propicio al western.

La dualidad –civilización/orden vs naturaleza/desorden–, presente en los títulos citados, es la que se desarrolla en los retratos magnificados, a modo de gestas épicas, de los forajidos y fuera de la ley, como el de Henry King –también en color– con *Tierra de audaces* (*Jesse James*, 1939). El color será un elemento determinante en las grandes producciones de los 50, aunque ya lo había introducido en el western *El camino del pino solitario* (*The Trail of the Lonesome Pine*, H. Hathaway, 1936), una especie de western melodramático, de ambientación contemporánea, pero en el rústico entorno de las montañas, alejados de la civilización.

Este periodo está marcado por la convergencia de líneas, maneras cercanas al cine mudo y un desarrollo historicista frente a la magnificencia épica del relato. La Historia deriva hacia derroteros puramente narrativos, deviene historia, pero la presencia de la naturaleza como escenario se impone, aun cuando el decorado –el estudio en el que se reproducen tanto los interiores como los exteriores con uso y abuso de transparencias o telones pintados de fondo– empiece a adquirir un papel decisivo en la realización, no en los resultados estéticos. Los escenarios del género se diversifican y la narración presenta tratamientos visuales y planificaciones más audaces, se acotan los microespacios de las situaciones e incluso se amplían los microespacios a México, como *Viva Villa* (*Viva Villa!*, J. Conway, 1934), película que, comenzada por H. Hawks, traza con gran despliegue técnico el retrato del héroe y el de la revolución. Hasta cineastas como Eisenstein se ven tentados por el mundo del western en su paso por los Estados Unidos: trata de rodar *El oro* (1925), novela del francés Blaise Cendrars, pero el proyecto acaba en manos de James Cruze que lo culmina con el título *Oro en el Pacífico* (*Sutter's Gold*, 1936)

En este periodo, ciertamente complejo, conviven con las tendencias enunciadas los cowboys cantantes junto con los viejos modelos del héroe, como el personaje que encarnará a partir de 1935 William Boyd con *Hop-a-long Cassidy* (H. Bretherton, 1935)

hasta finales de los cuarenta. Otros interpretes, como John Wayne, que ya había protagonizado *La gran jornada*, desarrolla una larga carrera en wésterns de muy bajo presupuesto donde se nos presenta, en numerosos títulos, la convivencia de caballos con los primeros automóviles o incluso el teléfono. Estas modestas películas, a pesar de sus limitados logros, dan cuenta de la transformación de la sociedad norteamericana: en las pequeñas ciudades de los años 20 o incluso en Los Ángeles, convivían los modernos vehículos con viejos tranvías tirados por caballos y el ámbito rural, anclado en un idílico pasado, se verá lentamente superado por la irrupción de las nuevas tecnologías.

2.1.3. La construcción moderna del wéstern, del clasicismo al desajuste: de 1939 hasta 1960.

Con el estreno de *La diligencia* (*Stagecoach*, 1939) de John Ford, –quien no había realizado ningún wéstern desde *Tres hombres malos*– los críticos y analistas coinciden que se inicia un nuevo ciclo o giro en la concepción del wéstern. Sin duda el periodo de los 40 y 50 constituyen el periodo de madurez del género, la fijación de una manera definitiva de las situaciones, personajes, estructuras que a partir de ese momento identificarán, de manera indiscutible, al género. Las diferencias estéticas que se aprecian en los títulos relevantes que hemos aludido en el epígrafe anterior desaparecen a lo largo de la década siguiente. El desarrollo psicológico de los personajes que cruzan Monument Valley en la diligencia –verdadero tratado de caracteres del viejo oeste– junto con la integración de la naturaleza en la historia serán determinantes en la construcción de los filmes posteriores. Incluso un filme épico como *Espíritu de conquista* (*Wéstern Union*, F. Lang, 1941) –el relato en color del cableado telegráfico–, al introducir el tema de la venganza como motor personal en la gran epopeya de la historia, se impregna de un verismo histórico más cuidadoso en el vestuario y las reconstrucciones de campamentos y ciudades. Y también paradigmático de las nuevas tendencias es *El forastero* (*The Wésterner*, W. Wyler, 1941): el enfrentamiento personal entre el carismático juez Roy Bean y el hombre del oeste ocupa buena parte del metraje y presenta en la segunda parte de la película el enfrentamiento con los colonos, que constituirá en adelante uno de los temas más fructíferos del género.

Michael Curtiz y Cecil B. De Mille son autores apegados todavía a la tradición de los treinta. En sus películas, aunque poseen cierto rigor histórico en la ambientación, su puesta en escena contrasta las escenas espectaculares rodadas en escenarios naturales con las “acartonadas” escenas de estudio, independientemente de si están rodadas en blanco y negro o en color. Frente a ellos, William A. Wellman hará un excelente uso del estudio en sus dos ejemplares películas de la década de los 40 –*Incidente en Ox Bow* (*The Ox-Bow Incident*, 1943), sobre el tema del linchamiento, y *Cielo amarillo* (*Yellow Sky*, 1948), que narra la accidentada huida de unos forajidos y la codicia desatada entre ellos en una *ghost town*, paisaje ineludible del *far west* de este momento. Wellman, que se mostrará excelente en el tratamiento de los espacios naturales de *Más allá del Missouri* (*Across the Wilde Missouri*, 1951) –filme basado en un estudio sobre la vida de los tramperos publicado en 1947 por Bernard De Voto²⁵– y en *Caravana de mujeres* (*Westward the women*, 1951) presenta con *Track the Cat* (1954) un inusitado experimento visual, ya que se trata de un filme rodado íntegramente en estudio y en color, pero potenciado los blancos, negros y grises sobre los demás²⁶.

La segunda guerra mundial marca este periodo, de manera que, salvo excepciones, los *wésterns* dejan de rodarse durante el periodo bélico y el interés del público parece decaer. Sin embargo, el periodo 1939-1945 contiene ya la formulación de las estrategias que se desplegarán tras la contienda: el mismo año de La diligencia Ford rueda *Corazones indomables* (*Drums Along the Mohave*, 1939), un pre-wéstern épico en color con una trepidante carrera final como punto culminante de la acción que, junto con *Paso del Noroeste* (*Northwest Passage*, K. Vidor, 1940), presentan la madurez de esta corriente que recorre el universo del wéstern. Por otro lado, el mismo año que Wellman, Howard Hughes, después de haber despedido a Howard Hawks del rodaje realiza la polémica *El forajido* (*The Outlaw*, 1943), una sarcástica e incomprensible película que más allá de los defectos e incongruencias señalados por Bazin (1990) posee una extraña factura visual y un tratamiento de las figuras legendarias de Pat Garrett, Billy the Kid y Doc Holliday alejadas de cualquier mitificación.

²⁵ Editado en 2017 en español por Valdemar con el título de *Más allá del ancho Misuri*.

²⁶ Únicamente el color rojo sangre de la chaqueta de Robert Mitchum y el fulgurante amarillo del interior de un ataúd de pino alteran el “blanco y negro” simulado de la fotografía. El uso simbólico de estos colores tiene una fuerza especialmente dramática en la película.

El concepto de super-wéstern, cuyos contenidos denuesta Bazin pero que elogian Rieuepeyrou (1957) y Astre-Hoarau (1997), se impone para señalar la producción, ya mencionada, de Wyler y Wellman, y aun la posterior de los nuevos realizadores. La presencia de elementos psicológicos y la aparición de temas e intrigas ausentes en la trayectoria anterior son los ingredientes espurios, que, según Bazin, al ser impuestos alejan los relatos del *wéstern* genuino. Para Astre y Hoarau, en cambio

el 'super-wéstern' no es, pues, una simple variación sobre un tema impuesto, sino el comienzo de la reflexión de un género sobre sí mismo. Reflexión, no ejercicio de estilo, y reflexión doble, pues el 'super-wéstern' remite literalmente a la nueva imagen de la América de hoy. (Astre y Hoarau, 1997: 264)

Es decir, con las nuevas estructuras de un wéstern que reconduce los viejos temas, personajes y situaciones, se inscribe, metafóricamente, el presente de su producción. El alejamiento temporal de los escenarios y tramas elimina, en este periodo, todo sabor nostálgico e interactúa con el cine negro y el *thriller* que describen los Estados Unidos del presente. El carácter amable e ingenuo de la conquista y expansión hacia nuevos territorios deja paso a una reflexión sobre el papel que el hombre blanco ha ejercido sobre el territorio. Portador de los miedos de la civilización, su enfrentamiento con el indio será un enfrentamiento atávico, de manera que las más de las veces es el enfrentamiento entre blancos el que dirime las tensiones de una sociedad marcada por el regreso de los excombatientes y su imposibilidad de inserción en un mundo que abjura de la violencia.

Por ello podemos hablar de *wéstern épico* frente a *wéstern trágico*, que se vale de la intriga y la venganza como principio articulador del relato. Al magisterio de Ford, que insta en *Pasión de los fuertes* (*My Darling Clementine*, 1946), *Fort Apache* (1948) y *Centauros del desierto* las zonas oscuras del héroe, se suman nuevos realizadores de wésterns como Anthony Mann, André de Toth, Nicholas Ray o Delmer Daves que harán de sus películas referentes indiscutibles del género. La mala conciencia por el genocidio indio, el tratamiento racista que el cine ha hecho hasta el momento del indio, las ciudades fronterizas con su carga de conflictos irreductibles, los jueces facinerosos, los buscadores de oro compulsivos... constituyen los temas de estos autores. Enumerar sus obras y sus cualidades estéticas extendería en exceso el propósito del presente trabajo. Sin embargo, merecen destacarse el papel de la mujer en *Johnny Guitar* (1953, N. Ray), la reivindicación del indio en *Flecha rota* (*Broken Arrow*, D. Daves, 1950) o la austera e inquietante *Colorado*

Jim (*The Naked Spur*, A. Mann, 1953) y la desolada y “crepuscular” *El hombre del Oeste* (*Man of the West*, A. Mann, 1958).

Howard Hawks, Raoul Walsh y Henry Hathaway se convertirán en hábiles directores de wésterns con una obra compleja y variada que transita por todos los temas. El primero con *Su única salida* (*Pursued*, R. Walsh, 1947) –y de manera más definitiva con *Juntos hasta la muerte* (*Colorado Territory*, 1949)– introduce elementos procedentes del cine negro que, a partir de ese momento, formarán parte indisociable de las estructuras del wéstern: el héroe psicológicamente confuso –el héroe problemático– que deambula por la pradera con su culpa a cuestas y que tendrá en *Raíces profundas* (*Shane*, G. Stevens, 1953) una de sus formas más líricas y a la vez complejas. Fernández Santos habla del desajuste entre la idea de expansión, asentamiento en los nuevos territorios, el amor a la nueva tierra y la culpabilidad por habérsela arrebatado violentamente a su legítimo propietario. Por ello el cowboy, el pistolero, el ganadero, constituyen verdaderos fantasmas que pueblan los relatos, que “ven bisontes donde ya no quedan bisontes”, como dice uno de los personajes de la excelente *Los que no perdonan* (*The Unforgiven*, J. Huston, 1960).

Otros realizadores como Samuel Fuller, Robert Aldrich, John Sturges y Richard Parrish aportan al género una nueva representación –y reflexión– de la violencia, cuya escenografía resulta cada vez más compleja y que, por operar desde el interior de los guiones, resultan un principio estructurador fundamental. Frente a ellos, directores como Charles Marquis Warren, Vincent Sherman, Gordon Douglas, George Marshall, Joseph H Lewis ofrecen una producción masiva de películas del oeste, algunas interesantes, que se valen, para su articulación, de las estructuras desarrolladas por los realizadores ya mencionados. La reiteración e imitación certifica la consolidación de un modelo genérico abierto, pero altamente reconocible por el espectador.

La producción de wéstern es masiva a partir de 1945 y alcanza su cima en los años cincuenta. A los actores fetiche, cuya asiduidad establece un vínculo fundamental con el espectador, como John Wayne y un amplio elenco de secundarios, se añaden otros como James Stewart, Robert Taylor, Robert Mitchum, Kirk Douglas, Burt Lancaster, Richard Widmark, Gregory Peck o Glenn Ford, en tanto que otros como Gary Cooper o James Cagney construyen un icono paradigmático e irrepetible en sus personajes. El color se generaliza en esa época y la irrupción de la televisión hace que los estudios se planteen el desarrollo de los nuevos formatos panorámicos para dotar de espectacularidad a sus

producciones. Anthony Mann, Delmer Daves, Samuel Fuller y John Sturges –su filme *Desafío en la ciudad muerta* (*The Law and Jake Wade*, J. Sturges, 1958) es un magnífico ejemplo y una obra maestra casi desconocida– se convierten en los directores que mejor adaptan el formato a las necesidades dramáticas de sus historias. La espectacularidad del espacio y de la acción son, a partir de este momento, ingredientes básicos que el espectador identifica y busca en el periodo más interesante, e inagotable, del género.

A finales de los 50 un oscuro Budd Boetticher, que apenas descollaba entre los numerosos wésterns del momento, se lanza a la realización de siete wésterns con Randolph Scott, habitual estrella de la serie B. Algunos de ellos, escritos por Burt Kennedy –*Seven Men from Now* (1956) y *Estación Comanche* (*Comanche Station*, 1960) – constituyen, por su austeridad expresiva, el uso del formato panorámico en el segundo de ellos y la presencia fatigada del héroe problemático ejemplos detonantes de lo que en adelante se denominará el *wéstern crepuscular*.

2.1.4. El wéstern crepuscular: de 1961 hasta 1975.

El término crepuscular, referido al wéstern, suele aplicarse a determinadas películas de los años 60, concretamente a partir de *Duelo en la alta sierra*, para destacar el cansancio que embarga a sus protagonistas. Unido al deterioro y la vejez de los personajes – y de los actores que los encarnan, sin cuya presencia constante en los años precedentes el personaje estaría desprovisto de entidad– el paso del tiempo se acusa en las costumbres y en la pérdida de unos valores, impregnados tanto de melancólica añoranza como de la inocencia con que se percibieron los primeros tiempos. Las innovaciones tecnológicas como el automóvil y el avión vienen ahora a verse como extraños artefactos que desplazan el mundo del cowboy. Actores como Randolph Scott, William Holden, Joel McCrea –que ha transitado desde los años 30 por todos los temas y procesos transformadores del género–, Lee Marvin o los encumbrados John Wayne, James Steward, Kirk Douglas, Burt Lancaster, Robert Mitchum, aportan en sus interpretaciones el lado más vulnerable de la condición humana. Los héroes, si alguna vez lo fueron, han dejado de ser héroes y los relatos parten de esa conciencia. No es posible recuperar la inocencia del paraíso porque el paraíso, si lo hubo, ha sido esquilmado.

Gordon Douglas ofrece junto a Peckinpah dos de los textos más sorprendentes e inesperados del periodo: *Rio Conchos* (1964) –una versión no declarada de *El corazón de las tinieblas* (1900) de J. Conrad– y *Chuka* (1967). Otro realizador esporádico del género, Richard Brook ya había ofrecido en la década anterior una desasosegante película, *La última caza* (*The Last Hunt*, 1956), y ofrece ahora *Los profesionales* (*The Professionals*, 1966), con la revolución mexicana de fondo. En la década siguiente su excelente *Muerde la bala* (*Bite the Bullet*, 1975) constituye un auténtico canto del cisne del género. Incluso un director como Blake Edwards, que nunca se había acercado al género, realiza una hermosa película con *Dos hombres contra el oeste* (*Wild Rovers*, 1971). Otros autores como Robert Aldrich ultiman sus obras más representativas, Robert Mulligan y Martin Ritt tratan el género desde estos postulados desmitificadores. Otros directores como Tom Gries –*El más valiente entre mil* (*Will Penny*, 1968)– o Frank Perry –*Duelo a muerte en O. K Corral* (*Doc*, 1971)–, procedentes del medio televisivo, donde destacan en la realización de westerns, o nuevos realizadores como Philip Kaufman –*Sin ley ni esperanza* (*The Great Northfield Minnesota Raid*, 1972)– completan la amplia visión crepuscular del género.

Debemos entender, pues, por *western crepuscular* un periodo de producción en el que se aúnan las innovaciones técnicas –el uso indiscriminado del zoom, el montaje rápido, el uso del teleobjetivo, los movimientos ralentizados, filmación cámara en mano...–, las nuevas condiciones de producción y la influencia de los rumbos sociales –irrupción del movimiento hippie, la guerra del Vietnam, la lucha contra la segregación...–. Constituye una temática del western, pero también una actitud. Así, al tono melancólico, elegíaco y trágico de algunas producciones –los últimos westerns de Ford, *Dos cabalgan juntos* (*Two Rode Together*, 1961), *El hombre que mató a Liberty Ti*, *El gran combate* (*Cheyenne Autumn*, 1964); los de Hathaway, *Nevada Smith* (1966), *Valor de ley* (*True Grit*, 1969) o Hawks, *Eldorado* (1967)– podemos encontrar el tono descreído de otras, como la casi desconocida *Una bala para el diablo* (*Welcome to Hard Times*, B. Kennedy, 1967). No se trata de parodias de la estética o los lugares comunes del género, como hicieron los hermanos Marx, sino que el descrédito del icono y del género introducen una mordaz ironía, un sarcasmo que opera de dos modos: en el interior de la historia, en el desarrollo de la trama, y en la articulación del mismo filme, es decir, en su construcción como película. Un mayor acusado sentido del realismo en la ambientación y la representación de la violencia y una interpretación que destaca la rudeza de los personajes viene a sumarse a este humor ya descarnado, que se

intensifica en las producciones a medida que transcurren los años y los antiguos directores se van retirando de la escena.

Un grupo de películas, sin embargo, parece configurar un sub-género bastante acotado en el interior del western. Es lo que podemos denominar el *western contemporáneo*. Se trata de un grupo de filmes de ambientación contemporánea que tienen al vaquero y su entorno como protagonistas y espacios de la acción. Desplazado de su mundo, figura nostálgica del pasado que se restaura en ritos institucionalizados como el rodeo y las *parade* —que no logran mitigar la sensación de pérdida que lo corroe—, el personaje de estas películas sobrevive como un vago fantasma de los días perdidos. Algunos filmes como *Los valientes andan solos* (*Lonely Are the Brave*, D. Miller, 1962) poseen la acción y tensión física del western en los enfrentamientos del beligerante y rudo protagonista con la policía, y aunque su destreza consigue abatir un helicóptero, su nocturna muerte al ser arrollado por un camión mientras cruzaba una carretera constituye uno de los más emotivos y eficaces epitafios para el western. El resto de películas del grupo, que tienen sus inicios en *Hombres errantes* (*The Lusty Men*, N. Ray, 1952) y *Arena* (R. Fleischer, 1953), contiene, en el desarrollo de sus tramas, una reflexión sobre el género, sostenido sobre la idea de enfrentamiento y con la violencia como principio estructurador, puesto que ahora este enfrentamiento, antes mortal, es un enfrentamiento interior que estalla en peleas ritualizadas, espectáculos de rodeo y borracheras largamente prolongadas hasta amaneceres teñidos de melancolía. Hay en estos filmes una negación del mundo de las acciones esperables en el héroe del *western* y una derivación hacia lo dramático —el mundo del *far west* es retratado en una fase terminal capaz de prolongarse a lo largo de los años y las décadas— donde se excluye por lo general la resolución violenta. En estos filmes se presentan unas formas de vida que se han vuelto improductivas, primitivas, las únicas que les quedan a los personajes del lejano oeste que viven su propia condición de mito extinto, formas de vida obsoletas en un mundo en desaparición: se niega a desaparecer, pero lo hace en una larga y lenta agonía envuelto en una trágica nostalgia. La adaptación iconográfica y argumental imbrican estas películas en el complejo universo del western. Ese mundo icónico y la urdimbre estructural se traspasan en estos filmes: el territorio está ya domeñado, la confrontación/solución mortal eliminada y la violencia que perdura es la inherente a una vida ruda, ajena a ciertas comodidades o que renuncia a ellas para recrearse en el arquetipo mítico que los avances tecnológicos y la reestructuración social van dejando atrás. Al menos es lo que se percibe en los resultados más logrados de este conjunto, como *Hombres errantes*, *Los valientes andan solos*, *Vidas*

rebeldes (*The Misfits*, J. Huston, 1961) y *El rey del rodeo* (*Junior Bonner*, S. Peckinpah, 1972).

Sin ánimo de ser exhaustivos, forman parte de este grupo *J. W. Coops* (C. Robertson, 1971), *Los centauros* (*The Honkers*, S. Inhart, 1972), *Cuando mueren las leyendas* (*When the Legends Die*, S. Millar, 1972), *Los indeseables* (*Pocket Money*, S. Rosenberg, 1972), *El jinete eléctrico* (*The Electric Horsemen*, S. Pollack, 1979), *Broncho Billy* (C. Eastwood, 1980), *Hi-lo-Country* (S. Frears, 1998), *Brokeback Mountain* (A. Lee, 2005) o la más reciente *The Rider* (Chloé Zhao, 2017). Curiosamente, en *Brokeback Mountain*, el duelo, el enfrentamiento entre los protagonistas se produce en el incomparable marco de las montañas, hacia mitad del metraje, y queda representado por la relación sexual que ambos mantienen –empieza de manera violenta–, y los dos salen marcados, anulados, derrotados tras esa *confrontación*: sus personalidades languidecen y desaparecen, ya que uno de ellos sucumbe al no asumir su condición y el otro asume la función de terrateniente, de padre posesivo, el gran jefe blanco que domina el territorio pero con una gran herida interior incapaz de cauterizar. Ese momento de duelo/sexo nos recuerda la pelea entre Rock Hudson y James Dean en *Gigante* (*Giant*, G. Stevens, 1956), como si la justicia poética proporcionara una solución largo tiempo esperada y dicha escena, fundamental en el filme, restituyera un hipotético y metonímico beso entre ambos que por la coyuntura del momento se nos hubiera escamoteado.

2.1.5. El wéstern “aislado”: desde 1975 hasta la actualidad.

Como dijimos en Cherta (1999), los wésterns no se prodigan después de 1975²⁷, año de realización de *Muerde la bala*. El motivo central de la película es una carrera de caballos de varios días: los momentos álgidos de la conquista, adaptación a los nuevos territorios, incluso el vagabundear de los últimos outsiders ha quedado desplazado. Estéticamente las producciones siguientes comparten el eclecticismo que impera en la

²⁷ Aunque desde que hicimos esa observación han ido aparecido wéstern sugerentes en la pantalla, algunos de los cuales hemos citado en nuestra introducción, en líneas generales consideramos válida la afirmación pues el wéstern no es hoy día una producción en serie como lo fue en los periodos históricos de los que nos hemos ocupado.

industria norteamericana a partir de los setenta, esto es, asunción como recursos propios del cine institucionalizado todos los estilemas de la *nouvelle vague* y otros movimientos y géneros europeos –desde el *free cinema* a la asunción de los rasgos formales del *giallo* italiano o el *spaghetti western*–, la incorporación a sus medios de producción de cineastas procedentes del este con un nuevo sentido de la mirada y la normalización de cualquier tratamiento de la imagen. Así, hasta los recursos del movimiento dogma quedan incorporados a las producciones de finales del siglo XX y de estos últimos tiempos.

Se concede mayor importancia a la historicidad de la representación, el héroe se construye sobre postulados desmitificadores, el tono crepuscular abunda en la fotografía, los grandes espacios predominan y el realismo de la puesta en escena destaca el barro, la suciedad, la grosería del ambiente. No hay, sin embargo, una nueva manera de representar y/o afrontar el universo del western. Así, filmes como *Las aventuras de Jeremiah Johnson* (*Jeremiah Johnson*, S. Pollack, 1972) no son “nuevos westerns”, como pretende González (2007), sino una continuación del proceso crepuscular, como de alguna manera también lo es *Valor de ley* (*True Grit*, E. y J. Cohen, 2010), con una dosis mayor de pesimismo y una hábil integración de verosimilitud, barroquismo, y onirismo expresivo, cuyo más destacado ejemplo es la cabalgada nocturna final.

Contribuyen a trazar la cartografía de este periodo Walter Hill con *Forajidos de leyenda* (*The Long Riders*, 1980), *Gerónimo, una leyenda* (*Geronimo: An American Legend*, 1993) y *Wild Bill* (1995), Lawrence Kasdan con *Silverado* (1985) y *Wyat Earp* (1994), Clint Eastwood, que culmina con *Sin perdón* (*Unforgiven*, 1992) su trayectoria como intérprete y director de westerns, o títulos esporádicos como *Llega un jinete libre y salvaje* (*Comes a Horseman*, A. J. Pakula, 1979), *Tom Horn* (W. Wiard, 1980), *Bailando con lobos* (*Dances with Wolves*, K. Costner, 1990), *Tombstone: la leyenda de Wyatt Earp* (*Tombstone*, G. P. Cosmatos, 1993), *Dead Man* (J. Jarmush, 1995) –rodada con un excelente blanco y negro– o el remake de la obra de Delmer Daves *El tren de las 3.10* (*3.10 to Yuma*, J. Mangold, 2007) entre otros títulos que van surgiendo de manera no sistematizada pero más o menos asidua.

No hay una uniformidad de estilo en estas desiguales obras, sino una aproximación al género a partir de los personajes, las actitudes y el realismo de la puesta en escena que el western crepuscular puso en práctica desde los años 60. La violencia cada vez más explicitada y la magnificencia del paisaje y los decorados constituyen las estructuras básicas para el reconocimiento del género en el espectador contemporáneo.

2.2. Las estructuras dramáticas del wéstern: constantes del género.

Tras la visión general, necesariamente incompleta, parcial y en absoluto definitiva, de las páginas precedentes, podemos sistematizar unas constantes que han ido apareciendo en los distintos periodos reseñados.

2.2.1. Los personajes y su caracterización.

Sin duda constituyen los personajes y su caracterización el soporte argumental de la película. En Cherta (1999: 67-70) sistematizamos un repertorio de personajes –también situaciones y espacios– que surgen en el wéstern y que, articulados, combinados de manera diversa, contribuyen al dinamismo de los filmes. Dicha clasificación es la siguiente:

Personajes masculinos	Personajes femeninos
<i>Outlaw</i> (forajido, pistolero)	La granjera/ganadera
Granjero	La madre
Colono/pionero	Ciudadana
Soldado	Tendera
<i>Marshall/sheriff</i>	Chica de <i>saloon</i>
Buscador de oro	La india
Traficante	La amazona (indumentaria masculina)
Banquero	La pionera
Cazador de recompensas	La cautiva
Trampero/cazador	
Periodista	
El hombre del este	
El pie tierno (colono novato procedente de una profesión no <i>viril</i>)	
El jugador	
El cowboy	
El ganadero	
El cuatrero	
El indio (como buen salvaje/alcohólico/rebelde)	
El párroco	
El tendero	
El explorador/rastreador	

El repertorio, en modo alguno exhaustivo, pretende dar cuenta de las tipologías que el espectador reconoce en los textos y sobre las que se construyen los argumentos. Estos personajes aparecen en las películas protagonizándolas, es decir, como actantes de la acción, o como una suerte de comparsas que, combinados con el espacio y el tiempo de la historia conforman la ambientación propia del wéstern. A lo largo de su repetición en los textos constituyen una suerte de arquetipos, en el sentido en que Jung (2004: 12, 87) lo define: “el arquetipo representa esencialmente el contenido inconsciente, que al concienciarse y ser percibido cambia de acuerdo con cada conciencia individual en que surge” y en ese sentido “deben ser formas funcionales”, “imágenes primordiales”, que al articularse en el relato cumplen una función actancial. Por incardinarse como formas expresivas inherentes a la idea de espacio y territorialidad que se despliega en el wéstern podemos considerarlos arquetipos que adoptan una forma –el físico del actor que lo incorpora– y unas maneras –su interpretación– que se individualizan en el personaje –el carácter aristotélico–. El estereotipo está muy cerca de esta caracterización y es el desarrollo argumental y el protagonismo que adquiere el modelo enunciado los que lo configuran o no como tal. El estereotipo está formado por la caracterización literaria, el carácter, que, introducido en una trama posibilita la progresión del conflicto, narrativamente o dramáticamente hablando. En el wéstern podemos apreciar, pues, como en su caracterización los personajes se mueven entre el arquetipo, puesto que se construye el modelo basado en componentes y funciones de orden mítico –explicación literaturizada de un momento histórico, la conquista del oeste, o susceptible de ser historiado–, y el estereotipo, pues se vale de su funcionalidad narrativa y repetición para hilvanar el relato concreto, la película.

El personaje del wéstern requiere así la figura del actor, en quien se apoya. Su aspecto y fisonomía son determinantes. Aunque a lo largo del tiempo se hayan experimentado cambios –basta contrastar una imagen de William S. Hart con otra de Jeff Bridges interpretando al mismo personaje, Wild Bill Hickcok²⁸ para comprobarlo–, la identificación y el reconocimiento son siempre posibles –el mismo ejemplo nos sirve para

²⁸ Nos referimos al filme *Wild Bill* (Walter Hill, 1995).

ello. El vestuario y los aderezos del personaje –pistolas, cinchas, sillas de montar, espuelas, sombreros, utensilios de cocina para el vivac... – contribuyen a esta finalidad.

La semántica de cada relato hará que estos modelos desempeñen las funciones de protagonistas vs. Antagonistas, héroes vs. villano, heroína vs. villana, ayudantes vs. oponentes, etc. La sintaxis del género y la particularidad expresiva de cada uno de los textos potenciarán o mitigarán el papel desempeñado como arquetipo genérico o mero estereotipo. La evolución y transformación del género a la que hemos aludido en el epígrafe precedente dotan cada vez de mayor complejidad a los personajes y las situaciones que los envuelven. Hay que advertir, no obstante, que buena parte de la narrativa contemporánea y el teatro surgido tras Brecht no precisa necesariamente de desarrollos psicológicos en el tratamiento de los personajes para articular sus textos.

La manera de comunicarse entre los personajes es también un punto importante para su construcción, arquetípica o estereotipada. El personaje se define tanto por los gestos como por su manera de hablar. Aunque esto resulta más evidente con la llegada del sonoro, los rótulos del mudo –v gr, *El caballo de hierro*– tratan de transcribir fonéticamente las rudas expresiones de los personajes, los giros lingüísticos vulgares y la jerga que define, como no, su universo. La mordacidad de los diálogos, las réplicas incisivas y las frases contundentes –“Ese era mi bistec, Valance”, le dice Tom Doniphon/John Wayne a Liberty Ti/Lee Marvin cuando este último le ha puesto la zancadilla a Ramson Stoddard/James Stewart en *El hombre que mató a Liberty Valance*– constituyen también un área de reconocimiento de los personajes y ponen en escena una intensa violencia verbal que anticipa el esperado estallido físico.

Puede observarse en nuestra clasificación una marcada diferencia de modelos masculinos y femeninos. Estos últimos están menos desarrollados en el western, de alguna manera reflejo del universo masculinizado que representa el género y del público que en los primeros tiempos lo consumía. Los relatos de Bret Harte, sin embargo, hacen continua alusión a sus lectoras, por lo que debería revisarse las ideas predeterminadas de lector modelo/espectador modelo en lo que al género se refiere. En cualquier caso, puede verse una equivalencia entre la función de la mujer en el tiempo histórico representado, el papel que la mitificación del mismo le ha asignado, y el papel real que desempeñó. La literatura de Willa Cather vuelve a proporcionarnos información relativa al respecto. La mujer, frente al hombre, tiene en el western una función actancial más restringida, aunque no por ello deja

de ser protagonista activa, como sucede en *El sexto fugitivo* (*Backlash*, John Sturges, 1956) y va recuperando el western actual, caso de la citada *La venganza de Jane*. En esencia, su papel en el western perturba la conciencia masculina y a la vez es necesaria en el esquema narrativo desarrollado. *La balada de Cable Hogue* plantea, sin prejuicios, el papel de la mujer en el género. Será en otros géneros como el *thriller* donde su presencia será más intensa pero también más perturbadora.

Es importante aquí, pues, fijarnos en el rol de la madre, generalmente desatendido. No es un modelo homogéneo, pero pocos westerns prescinden de presentarla de algún modo. Así, en el cine de Ford, y no solo en el western, asume las funciones de protectora, no solo “os lavan la ropa y os lavamos a vosotros” como dice el personaje de Laurie –anticipando un rol que todavía no posee– a su novio Martin Pawley en *Centauros del desierto*, sino que velan por el futuro de la comunidad y son depositarias de su sentido trascendente. Esto lo expresa muy bien la madre de Laurie Jorgensen, la señora Jorgensen, en el mismo filme en un memorable parlamento dirigido a su esposo, que se ha quejado de lo dura que es la tierra pues le ha arrebatado a su hijo Brad, asesinado por los comanches, y a Ethan Edwards en el porche de su hogar:

“No digas eso. Lo que pasa es que vivimos aquí. Y Texas no es una tierra para sea habitada por seres humanos, ni este año ni el que viene. Ni Dios sabe cuántos más. Pero no creo que esto vaya a durar siempre. Algún día se convertirá en un lugar agradable para vivir. Puede que hagan falta nuestros huesos como abono para que eso ocurra. A dormir”.

No es en absoluto una madre pasiva, sino que lucha, a su manera, por representar un papel crucial en la nueva sociedad que se está construyendo. Así, en la mencionada *Hombres violentos*, el papel de Barbara Stanwyck, un papel de mujer activa que ya había interpretado en otros westerns y que reiterará de nuevo en el género, es el de un ser dominador, que aspira a controlar el imperio ganadero de su inválido esposo, interpretado por Edward G. Robinson. El personaje presenta aquí un entrecruzamiento entre el de la propietaria y el de la madre, pues en el filme posee una hija, importante en el desarrollo de la trama, que ansía escapar de su influencia y esto hace al personaje especialmente complejo. Como complejo y determinante resulta la madre muerta de *Los cuatro hijos de Katie Elder* (*The Sons of Katie Elder*, H. Hathaway, 1965) cuya ausencia, señalada por la mecedora vacía, marca el rumbo y destino de sus hijos.

Aunque son solo unos pocos ejemplos del tratamiento del personaje y se podrían aducir otros, estos nos sirven de muestra para señalar la importancia de su presencia, que no

se agota en estos dos modelos antagónicos, sino que, depende del filme, del momento, de la trama que se desarrolle, adquiere dimensión y profundidad. Piénsese, por último, en la desgarrada madre que en *Dos cabalgan juntos* identifica erróneamente al cautivo rescatado de los indios por el protagonista como el hijo que le había sido arrebatado por ellos y eso le causará su muerte, precisamente a manos de este infeliz.

Los personajes del wéstern desempeñan un rol y ese rol pone en juego una serie de convenciones genéricas que tienen que ver con las situaciones narrativamente desarrolladas.

2.2.2. Las situaciones dramáticas y su significado. Las acciones y su funcionalidad narrativa y/o discursiva

A grandes rasgos, los westerns han venido desarrollando situaciones dramáticas que enunciamos a continuación. Como sucedía con los personajes, estas situaciones pueden relacionarse entre ellas en el interior de una misma película, servir de catarsis o catálisis en las estructuras narrativas que el filme desarrolle, elevarse a un primer plano o aflorar tan solo en un diálogo o una imagen aislada.

Temas/situaciones
Adquisición de la tierra (carrera, herencia, juego)
Descubrimiento de nuevos pastos
Asentamiento del colono
Enfrentamiento entre ganaderos (vacas vs. Ovejas)
Enfrentamiento ganadero vs. Colono
Parcelación de la tierra (alambrada)
Descubrimiento de oro
Explotación de la mina
Paso de la caravana
Guerras indias
Rescate de cautivos indios
Asalto (banco, diligencia, tren)
Duelo (culminación enfrentamientos personales)
Banda extorsionadora del entorno (ciudad o rancho)
Reinserción del forajido / pistolero
Pacificación de la ciudad
La caza del hombre
El linchamiento
Transporte de ganado
La guerra civil
Consecuencias de la guerra civil
Desplazamiento de la frontera (ciudad vs mundo indio / el <i>outlaw</i> vs la ciudad)
Tendido vías comunicación (ferrocarril, telégrafo)
Creación y difusión del periódico
Venganza
La pelea de <i>saloon</i>
La acampada y el vivac
La afirmación/búsqueda de la identidad

Al estar estas situaciones tan incardinadas en los temperamentos de los personajes –que el filme habrá descrito en ocasiones con un solo plano– están condicionadas por el desarrollo y evolución de los personajes. Constituyen, al desarrollarlas los personajes,

las acciones del filme. Su funcionalidad narrativa depende, pues, de las estrategias desplegadas en el texto. No obstante, su presencia es esperada por el espectador, de manera que podemos entender que son también un elemento del discurso, dispuesto desde fuera del relato por las entidades enunciativas para responder a las expectativas del espectador. Esto último no invalida el valor narrativo que adquieren en los textos mejor elaborados del género. Por ser acciones que los personajes llevan a cabo, dependen del espacio donde se desarrollen y del tiempo en el que se nos den. En este sentido, la presencia física de los espacios condiciona como en ningún otro género todos los elementos estructurales de los relatos.

Queremos, sin embargo, detenernos en una breve consideración de la última de las situaciones mencionadas, la de la afirmación y/o búsqueda de la identidad. Es este uno de los temas fundamentales del western, al que no se le suele prestar atención como eje vertebrador que cruza todos sus períodos históricos. La búsqueda de la identidad suele vincularse al aprendizaje del novato en el dominio de las armas que posee el pistolero o el adulto y que es alguien en quien quiere convertirse, de ahí su admiración –el niño de *Raíces profundas*–, el aprendizaje de la profesión de pistolero –*Los siete magníficos* (*The Magnificent Seven*, J. Sturges, 1960)– o la adquisición de una destreza que puede servirle en el desempeño del oficio, *sheriff*, pero que puede acarrear su destrucción –*Cazador de forajidos* (*The Tin Star*, A. Mann, 1957)–, resultando así una suerte de espejo que ritualiza el acto iniciático. Pero el tema de la identidad es muy amplio, ya que los personajes luchan, buscan la propia identidad, bien afirmándola, bien arrebatándosela al otro y apropiándose la del otro o lo que esta gesta conlleva, caso de los asesinos de Jesse James y Wild Bill Hickok en *Tierra de audaces* (*Jesse James*, H. King, 1939) y *Buffalo Bill* (*The Plainsman*, C. B. DeMille, 1936), respectivamente. Cuando la identidad se oculta, esta emerge y precisa de un nuevo ocultamiento, caso de *Llega un pistolero* (*The Fastest Gun Alive*, Russell Rouse, 1956) o la aniquilación, caso de *El pistolero* (*The Gunfighter*, H. King, 1950). Pero la identidad se pierde y si se recupera provoca traumas, como en *Los que no perdonan* o *Dos cabalgan juntos*. La identidad también se asume aún en su propia falsedad, que es lo que sucede y marca a Ransom Stoddard/James Steward en *El hombre que mató a Liberty Valance*. La identidad, como no, es asimismo identidad colectiva, de ahí la afirmación del poblado en los nuevos territorios y la herida terriblemente abierta que supondrá el genocidio indio, pues para asumir esta nueva identidad el hombre blanco despoja al territorio y a su habitante natural la que la tierra le ha otorgado: solo así puede forjarse la suya, su nuevo ser. Por eso resulta inevitable que con la identidad emerja el tema del doble, que hace surgir a

ese otro que habita el cuerpo-territorio o el cuerpo-paisaje sin necesidad de recurrir a lo fantástico, y así el género abunda en filmes donde el tema del doble provoca, conduce o resuelve el conflicto: *Raíces profundas* –el enfrentamiento entre Shane/Alan Ladd y Wilson/Jack Palace, pero también la vida del granjero Joe Starrett/Van Heflin y Shane–, *Duelo en la Alta Sierra* y *Grupo Salvaje* –ambas enfocando de manera diversa la relación compañeros/traidores– o *Centauros del desierto* cuya relación Ethan Edwards/John Wayne vs Moss Harper/Hank Worden incide en las profundas heridas que dejan abiertas los conflictos entre colonos e indios (vid Cherta, 1999).

2.2.3. Los espacios y su significación. La articulación del tiempo.

La importancia de los espacios abiertos en el *western* ha sido señalada en las páginas precedentes. De la misma manera, la ciudad y los espacios civilizados cumplen una función dramática explicitada en cada película que se vale de esa dicotomía, dicotomía que siempre está presente, incluso cuando la ciudad o la pradera no aparecen como espacios de la acción. Veamos el esquema:

Ciudad	Naturaleza dominada o en proceso	Espacio natural
Calle principal (abierta al paisaje)	Granja / rancho	Montañas
Estación	Reserva	Bosques
El interior del tren		Praderas
Iglesia		Desiertos
<i>Saloon</i>		Llanuras
Oficina del <i>sheriff</i>		Ríos
Tienda de abastecimiento		El mar
Banco		Cabaña
Vivienda		Hábitat del indio

Observemos que hay un espacio intermedio entre el espacio civilizado y el espacio natural, un espacio que es una representación simbólica del *locus amoenus* horaciano y que es origen también de conflictos. El rancho constituye la aspiración que mueve al héroe –*cowboy*, pistolero, pie tierno...– o es el lugar desde el que el terrateniente ejerce su dominio

sobre la población, a la que se enfrenta o a la que somete. Es, pues, un espacio ambivalente, en el que todas las fuerzas desencadenadas de la civilización o la barbarie pueden liberarse en cualquier momento. Es también un espacio provisional, siempre en transformación: el granjero y el cacique lo amplían constantemente o sueñan con ampliarlo. La reserva, en cambio, presenta un tratamiento especial: es un territorio acotado y cerrado, un espacio construido visualmente por el predominio de los exteriores, pero que no constituye para el indio su hábitat natural (no es un espacio abierto), sino una suerte de prisión que los almacenes de avituallamiento confirman, pues al indio ya no se le permite cazar para alimentarse. Es, pues, un espacio domesticado, que oprime al indio y en el que el dominio del hombre blanco se ejerce simbólica o físicamente. Y, sin embargo, en la larga trayectoria del western acaba por presentarse como único espacio donde el indio puede reproducir y ritualizar nostálgicamente su cultura. Las casacas que reciben de los blancos, los sombreros y mecedoras que acaparan su infantil interés se convierten, en este sentido, en los elementos simbólicos de su pérdida de identidad.

Como los personajes condicionan las situaciones, también el espacio condiciona cuanto sucede en él. Las peleas y combates pueden darse en cualquier lugar en un melodrama, en un *thriller*, pero en el western están condicionadas por el *saloon*, el rancho, el territorio en definitiva. Cumplen así una función determinante, ya que introduce como sustrato el tiempo de la historia, del relato, el momento en que históricamente se desencadenan unos hechos que el filme mitifica o desmitifica. Frente a la novela medieval y renacentista de caballerías, como la picaresca barroca, el western con sus espacios condiciona las acciones y establece la primacía del tiempo sobre personajes y lugares.

Los espacios en el western modelan dos tipos de filmes: por un lado, los *westerns itinerantes*, en los que se nos describe una trayectoria y un viaje, un proceso de aclimatación y las derivas psicológicas del héroe problemático; por otro, el *western estático o sedentario*, que se desarrolla en un microespacio. El modelo de relato de la *Odisea* frente al de la *Iliada*. Solo que la mayoría de las veces más que una referencia a la *Iliada* –que surge, sobre todo, ante los conflictos de civilización, blancos vs indios– la tenemos a las *Geórgicas*, pues el conflicto surge una vez aclimatado un grupo –una familia, un rancho, una ciudad...– cuando deben dirimirse los últimos reductos de salvajismo que telúricamente han quedado todavía impresos –el forajido que se resiste a desaparecer, el buscador de oro codicioso, el “mal”

emprendedor...—. Una dualidad está de alguna manera siempre presente, la del viaje, frente al asentamiento, el nómada vs el sedentario.

Geográficamente el espacio corresponde a las zonas más allá del Misuri donde los Estados Unidos se expandieron, pero también incluye, como hemos visto, territorios mexicanos. México supone una ampliación de la idea de frontera, línea imaginaria que marca el proceso de civilización y que está en continuo desplazamiento, hasta alcanzar el mar. Los territorios de Texas y Nuevo México fueron anexionados por los Estados Unidos tras una serie de guerras entre colonos y mexicanos —el mito de El Alamo emerge en numerosos títulos—, de manera que aun cuando el expansionismo norteamericano acaba por fijar la frontera física en Rio Grande, México sigue presente como territorio del wéstern. Un lugar entre mítico y real donde las viejas costumbres todavía sobreviven y donde indios y forajidos pueden sentirse momentáneamente a salvo de sus perseguidores. Es el último de los territorios fronterizos.

El tiempo histórico, aun cuando se trate de algún intemporal instante de la conquista del oeste, está siempre presente en los filmes. Por ello el tiempo real, físico, adquiere tanta importancia en el periodo crepuscular, porque nos devuelve su naturaleza inasible. La misma *atemporalidad* generalizada de los wésterns, a pesar de la mala conservación de los filmes o la superación de sus formas narrativas, hace sus relatos *intemporales*, y por ello ha resultado tan fácilmente adscribirlos antropológicamente a los relatos míticos. La modernidad ha introducido en ellos el presente histórico de la escritura, y por ello la temporalidad del discurso podemos rastrearla en cada uno de sus filmes²⁹. Las instancias enunciativas de los filmes, ubicadas temporalmente fuera del relato, operan en el tiempo filmico y lo hacen depositario de unas inquietudes, las que trazan la crisis de identidad de los personajes y el conocimiento que tienen, desde el presente, de los grandes desajustes entre colonización y conquista y el genocidio indio, cada vez más presente en las películas (Fernández Santos, 1988, 109-134).

Las narraciones suelen ser lineales y solo ocasionalmente se recurre a los *flashbacks*. Ford y Peckinpah se valen de él, respectivamente en *El hombre que mató a*

²⁹ Como ejemplo, y para no extendernos, pensemos en la lectura antimacarthysta de *Johnny Guitar* o la importancia de los movimientos contra la segregación racial que influyen en la construcción de *Centauros del desierto*.

Liberty Ti y Pat Garrett y Billy the Kid y Nicholas Ray no pudo evitar que la productora se los introdujera en *La verdadera historia de Jesse James (The True Story of Jesse James, 1957)*. Este desarrollo temporal se relaciona con el personaje, cuya progresión es cada vez más relevante, y su dominio o sometimiento al territorio. Es el tiempo el que borra las huellas del paso de la caravana, cubre de maleza los pastos, seca los ríos o anega las cosechas. El tiempo hace florecer las cruces en las colinas y acaba trayendo la civilización. La linealidad narrativa avala ese proceso. Los filmes que se valen del *flashback* en su estructura refuerzan, con la presencia de un presente ominoso, la idea que acabamos de expresar.

2.2.4. Los recursos expresivos. La sintaxis.

Todos los aspectos comentados en las líneas precedentes se conjugan con la sintaxis del filme, el montaje y encadenado de sus escenas, que es lo que le confiere entidad al texto. La combinación de todos estos elementos no agota la expresividad de los mismos, ya que toda la historia del cine, incluso en la actualidad, podría trazarse mediante la historia del western y sus procesos de transformación. En cada momento su arquitectura se vale de los recursos que la técnica ha desarrollado y que los cineastas han puesto a su servicio. La generalización del color y de los formatos panorámicos son, sin embargo, las dos aportaciones más significativas al desarrollo del género. El western ha hecho un uso especial de estos dos elementos, hasta convertirse en signos identificativos del género. El color ha ido incorporando la textura de la tierra y los cielos al género, y el hábil uso del mismo por los cámaras y directores repercute en el sentido último de las historias contadas. Frente a los cielos abiertos surcados por nubes de las películas de John Ford, los colores pálidos, desvaídos se han convertido desde los 60 en una marca característica que contribuye a su aspecto crepuscular.

De la misma manera, la distancia focal entre el espacio de la acción y los personajes y el espectador –tan importante en el periodo mudo- ha ido reduciéndose, el plano medio y el primer plano, combinados con angulaciones cada vez más inusitadas, contribuyen a la flexibilidad de la historia. El plano americano, sin ir más lejos, aparece para introducir las cartucheras y las pistolas como atributos del personaje. La aparición de los grandes formatos panorámicos encuentra en el western un campo de experimentación sólido y casi

siempre agradecido. Peckinpah incorporará los ralenties y el teleobjetivo, dando de esta manera un nuevo impulso al género.

Aunque no podemos afirmar que haya una sintaxis exclusiva del género, una manera especial de montar la película, sí advertimos que ciertas situaciones –el duelo, la cabalgada, las escenas de *saloon*...– cuentan con unos modelos de alguna manera asumidos por sus realizadores. El orden de las escenas tiende a crear expectación, los planos generales del espacio condicionan el dramatismo de la acción y las angulaciones en el interior de las cantinas –el espejo es signo obligado ya desde *El caballo de hierro*– están encaminadas a advertir de la partida, pelea o tiroteo que se desencadena de un momento a otro.

La música cumple una función narrativa significativa en la sintaxis fílmica. Su uso diegético reproduce el ambiente –entre idealizado y desmitificado– del *far west* mediante el uso de melodías tradicionales y toda una coreografía reconocible en las canciones de *saloon* con sus bailarinas, pianolas, etc... Los compositores de las partituras musicales y los propios directores de los filmes han indagado en la tradición folclórica para ofrecer en las películas una interpretación y recreación de dicha tradición –vid Cherta (1999, 61-62) –. Estas melodías ejercen funciones dramáticas en la acción, pues remiten a momentos sancionados por el mito –canciones de cosecha, de conducción de ganado, de exaltación de los nuevos territorios...– y al mismo tiempo introducen con fuerza la nostalgia. Por otro lado, estas melodías las más de las veces se entrecruzan entre la partitura de la banda sonora e irrumpen extradiegeticamente en la enunciación. El discurso, así, adopta elementos formales del relato en su instancia enunciativa que remiten, por su identidad folclórica a momentos sancionados por la Historia. Esto afecta, sin duda, a la narración, pues se impone como marca del sujeto de la enunciación que conduce el relato según las expectativas desplegadas. Se anticipan acciones creando suspense y comentando las distintas situaciones en que se desenvuelven los personajes: cabalgadas, persecuciones, duelos, flirteos... Formalmente esta música suele estar ejecutada por una serie de instrumentos, fácilmente identificables, que en ocasiones se visualizan porque los lleva algún personaje o porque los ejecutan los modestos grupos musicales que aparecen en celebraciones y fiestas: guitarras y violines, percusiones y trompetas, etc. La música es, sin lugar a dudas, uno de los elementos icónicos más uniformemente construido del *western*, a pesar de la diferente concepción musical de Dmitri Tiomkin, Max Steiner, Victor Young, Jerry Fielding, Jerry Goldsmith o incluso Bernard Hermann. El piano que acompañaba las exhibiciones silentes solía

reproducir el repertorio de Scott Joplin y cuando se incorpora el sonoro, el tratamiento musical experimenta un cambio radical y se erige en elemento esencial del género.

En términos generales, el western contribuye a desarrollar el *leitmotiv* a la manera en que lo hará el cine clásico convencional: situándolo en la banda sonora para marcar la presencia de un personaje, subrayar la tensión dramática en un momento álgido... Es decir, opera desde fuera del relato para orientar el mismo. En aquellos filmes en los que una canción desde los títulos marca el discurrir del mismo, como *Encubridora* (*Rancho Notorious*, F. Lang, 1952) o *Solo ante el peligro* (*High Noon*, F. Zinnemann, 1952), más que rellenar tiempos muertos se identifica con la pulsión que mueve al personaje (la *hibris* en el primer caso, el agotamiento del plazo de espera en el segundo), pero siguen operando de manera extradiegética. Un caso más complejo y excepcional es *Johnny Guitar*, donde la melodía de la canción se vincula a los encuentros/desencuentros entre Johnny/Sterling Hayden y Vienna/Joan Crawford, desde fuera del relato, pero es incorporado en la diégesis del mismo en dos memorables ocasiones: la primera vez cuando Johnny la puntea brevemente en la guitarra que lleva y la segunda cuando Vienna lo interpreta sola al piano, en su inmenso salón, en el momento en el que irrumpen los ganaderos con intención de ahorcarla y quemar su establecimiento. Por otra parte, el recurso a las melodías tradicionales que hace Ford ahonda en ese valor de reconocimiento de los profundos sentimientos que embargan al héroe, como es el caso del Ethan Edwards de *Centauros del desierto* (Cherta, 1999: 61-62). Si bien estos ejemplos sirven para generalizar, no está de más advertir que el desarrollo del género modificará estos valores –piénsese en el uso de las canciones de Bob Dylan en *Pat Garrett y Billy el Niño*, especialmente la conocida “Llamando a las puertas del cielo”.

La atmósfera y clima de la película se construyen mediante la combinación de los diversos elementos que hemos enumerado. Es en su conjunto cuando las situaciones enumeradas se constituyen en estructuras reconocibles como la venganza, el descubrimiento de oro, el asentamiento en nuevos territorios, la pacificación de las ciudades...

2.2.5. Conclusiones.

El western, a pesar de haber experimentado cambios formales mantiene una serie de unidades estructurales que lo hacen reconocible como género. Estas unidades no están exentas de variables, ya que la combinatoria de los elementos enunciados en las páginas precedentes han permitido articular una gran cantidad de películas hermanadas genéricamente y a la vez diferenciadas, entre las que se encuentran numerosos filmes anodinos, pero también algunas de las más hermosas películas de la historia del cine.

Podemos, a título, práctico, considerar las siguientes estructuras reconocibles:

- Iconográfica o plástica: la decoración y el vestuario constituyen, pese a la diversidad de enfoques, una homogeneidad común y propia del género. Asimismo, la planificación que resalta la indumentaria de los personajes y el espacio físico de las acciones cohesionan el género.

- Actancial o de personajes: los personajes despliegan roles intercambiables y reconocibles, que incorporan la complejidad psicológica y el intercambio de funciones a lo largo del texto –el villano puede redimirse como héroe, el héroe puede envilecerse o incluso ser inexistente, pero su *carácter* es reconocible. La relación de roles enumerada se convierte en entes identificables en el western en cuanto hacen su aparición.

- Espacio-temporal: el espacio está determinado por el tiempo del relato, y de su imbricación surge la capacidad de identificación. Marcado, pues, por el tiempo, podemos reconocer tres representaciones marco del universo del western, suturadas por el resto de rasgos formales y estructuras de reconocimiento:

*el pre-western: desde la colonización de los territorios hasta la expansión, a partir de 1812;

*el western: marcado por la conquista del oeste, desde 1812 hasta la revolución mexicana;

*el western contemporáneo: desde finales de la década de 1910.

Aunque por lo general el western siempre opta por la representación en el tiempo y el espacio de los conflictos –peleas, duelos...–, es importante señalar la función que puede

adquirir el fuera de campo en manos de ciertos realizadores –como la omisión de algunas muertes, como en *La diligencia*, *Fort Apache* o *Centauros del desierto*– y se convierte en un importante elemento dramático para articular el relato, de nuevo, según el filme y su momento histórico. Ligado en un principio a la censura, que trataba de controlar la representación de la violencia, tanto en los ejemplos aducidos como en otros muchos, su función es dramática. La tensión entre la censura, producción e intereses del realizador hará que, lenta pero constantemente, la violencia quede más representada en el cine, v. gr los filmes de Peckinpah o Tarantino.

- Narrativa: la dominancia o combinación de las situaciones ya esbozadas constituyen el entramado narrativo del texto, que tienen en el enfrentamiento y el despliegue de la violencia el elemento de reconocimiento fundamental de dicha función.

- Musical: la omnipresencia extradiegética y la combinación con melodías tradicionales suponen una articulación muy diferenciada con respecto a los otros géneros. El *western* hace gala de una textura musical propia y diferenciada, hasta el punto de que el uso de sus esquemas musicales ha sido explotado en los filmes con intención paródica y que genéricamente se sitúan en otras tipologías textuales.

2.3. Categorización del *thriller* de ambiente contemporáneo.

2.3.1. Delimitación del *thriller* y la noción de contemporaneidad.

Frente al western, que constituye un género fácilmente reconocible, el *thriller* presenta una situación peculiar y diferenciada. Cuando Rubin (2000: 12) comenta que «un género es un conjunto de convenciones compartidas que han ido evolucionando hacia un tipo distinto y ampliamente reconocido de composición dentro de una forma artística» asume la dificultad que el uso e identificación impone. El término es, ante, todo, esquivo, escurridizo, cuando no ambiguo y confuso. Las etiquetas a través de las que se accede en videotecas y repositorios de información suelen contener como palabras clave *thriller*, *aventura*, *policíaco*, *crimen*, *cine negro* (o simplemente, *negro*) para etiquetar y describir sus productos, en la misma medida que críticos cinematográficos e incluso analistas echan mano de la etiqueta de manera general que tiende a volverse imprecisa. El mismo Altman, que

aborda en su citado estudio las diversas fases de construcción genérica por las que atraviesan el *biopic*, el western, el melodrama, las *buddy movies*, rehúye el término *thriller* y aparece maridado, como en tantos otros autores, con el concepto de cine negro. En definitiva, la indefinición y la multiplicidad de etiquetas/palabras clave que facilitan el acceso a sus textos constituyen, de entrada, una predisposición *a priori* que lleva a reconocer determinado texto como *thriller* o a rechazar taxativamente su adscripción, ya se trate de un género o de un metagénero, como sugieren Rubin y Heredero y Santamarina.

Esto últimos, en su análisis de la escritura del cine negro parten de entrada de una necesidad de aclaración:

Se sabe de antemano [...] que el concepto de cine negro es europeo y tiene origen francés. En los Estados Unidos, sin embargo, existían ya dos vocablos específicos — de ámbito conceptual más amplio, pero menos preciso— desde mucho antes de que la citada etiqueta hiciera fortuna: el *thriller* y, en mucha menor medida, el *shocker*. Ambas taxonomías americanas eran ajenas, en principio, a los modos de la crítica cinematográfica del viejo continente y la primera, de hecho, se utilizaba y se utiliza en ámbitos anglosajones con un sentido laxo capaz de englobar numerosas corrientes que guardan entre sí frágiles lazos familiares. (Heredero y Santamarina, 1996: 16-17)

Tras recordar que el concepto procede del término inglés “thrill” (escalofrío) o estremecimiento), indican que

se emplea, indistintamente, para referirse al cine de gánsteres, el cine negro, el cine policíaco, el cine criminal, el cine de suspense, el cine de acción o cualquiera otra manifestación paralela que se relacione, aunque sea en términos figurados o muy generales, con el crimen, la policía, la intriga, el misterio, las persecuciones...; en definitiva, distintas y heterogéneas formas de construcción narrativa o de agrupación temática contagiadas, de manera más o menos explícita, por el ejercicio de la violencia (Heredero y Santamarina, 1996: 16-17)

A su juicio, pues, el uso extendido e indiscriminado del término le resta funcionalidad y eficacia en cuanto a caracterización precisa de un género o de una tendencia dentro de otro género mayor. Consecuentemente,

el concepto *thriller* cruza el Atlántico y se instala, con mayor indeterminación aún, entre los recovecos de la crítica europea, lo que contribuye todavía a emborronar más el paisaje terminológico [...] [y] debe quedar claro que tanto el cine de gánsteres como el cine negro no son otra cosa que *sendos modelos frecuentemente subsumidos en el ámbito ecléctico del thriller*³⁰, pero dotados de una configuración y de una codificación propia. (Heredero y Santamarina, 1996: 19)

³⁰ El destacado es nuestro.

El punto de llegada de estos autores no puede ser más concluyente:

Resulta de utilidad [...] volver al concepto omnicomprendivo del *thriller* como instancia global y en tanto que supergénero capaz de acoger en sus cauces extraordinariamente flexibles numerosas manifestaciones de índole más o menos familiar. Dentro de sus coordenadas se abre paso la aparición, la formalización progresiva y el desarrollo de un movimiento pluriforme con raíces históricas [...] capaz de engendrar en su interior, al menos, un antecedente germinativo (el cine de gánsteres de los años treinta), una derivación transitiva (el cine de denuncia social), un género nuclear de pertinencia restringida y estricta acotación temporal, pero contaminante de distintos ciclos y formatos paralelos (el cine negro), y varias corrientes asimiladas que bien pueden llegar en muchos casos —pero no todos— a superponerse de pleno con este último (el cine de detectives, el cine criminal), o bien pueden discurrir en paralelo y compartir con él, de forma sólo tangencial, algunas zonas comunes de mayor o menor amplitud, caso del cine policial (Herederó y Santamarina, 1996: 21)

Encontramos en estas aproximaciones una convivencia terminológica entre lo que se ha venido denominando cine negro —con sus precedentes de cine de gánsteres, penitenciario, melodrama criminal, etc.— y el universo descontrolado donde, desde presupuestos melodramáticos o de índole diversa, interviene el elemento criminal o delictivo. Estamos ante lo que Simsolo (2007) denomina, en su pormenorizado análisis del cine negro, una nebulosa, una atmósfera irreal que impregna con estéticas verosímiles un universo onírico que se despliega de múltiples formas y gran diversidad de estilos. El mismo Simsolo precisa que el origen del término cine negro procede del nombre “serie noir” que le dio Jacques Prévert a las novelas de ámbito criminal publicadas en Francia por la editorial de Marcel Duhamel. La comercialización en Francia de películas que partían de los textos publicados por la “serie noir” hizo que críticos como Nino Franch y Alexander Astruc —según comenta Simsolo (2007)— adoptaran la misma nomenclatura para definir ese grupo de películas sensiblemente alejadas del conjunto de la producción más estandarizada de los grandes estudios. Precisa también Simsolo (2007: 34), que desde la creación en 1951 de *Cahiers du Cinéma* sus redactores y críticos no se valieron del término cine negro para referirse a las películas de ambiente criminal desde los 30 a los propios años 50, sino que prefirieron el término *thriller* o *policíaco* para indicar su adscripción.

De todas estas aportaciones se desprende la existencia de una íntima relación entre los términos *cine negro* y *thriller* con que suelen calificarse el conjunto de películas que abordan desde distintos puntos de vista, perspectivas e intencionalidades, aspectos de la vida delictiva, policial o que reconducen la resolución de los conflictos generados hacia soluciones radicales, definitivas, en los márgenes y límites de la legalidad. Lo cual supone,

a su vez, la fractura de una frontera imaginaria normalmente preservada por el Modelo de Representación Institucional, y es la salvaguarda de la moral oficial.

Sin embargo, de los trabajos de Heredero y Santamarina se desprende la preferencia de usar el término cine negro para el periodo 1940/1944- 1960, periodo que sitúan como momento hegemónico de un género: esto equivale a trazar una cartografía previa –el cine de gánsteres, el presidiario...– como “precedentes”- y unos coletazos manieristas posteriores –aquellas películas que exploran el desasosiego urbano tras *Sed de mal* (*Touch of Evil*, O. Welles, 1958)–, lo cual implica una cierta posición teleológica que sus análisis textuales en parte contradicen. Ciertamente, en su mencionado estudio, los elementos que acaban configurando lo que se denomina *thriller contemporáneo* ceden protagonismo a la enrarecida atmósfera y el desasosiego existencial, que es el centro dramático de las películas de Lang, Wells, Wilder, Fuller, Aldrich y tantos otros realizadores que se acercan al género.

Más sistemático y ampliado, el estudio de Simsolo propone una apertura de la nebulosa del cine negro en múltiples direcciones, integra el cine de gánsteres y presidiario e incluso extrapola al universo del western de Anthony Mann o Nicholas Ray los postulados del cine negro. La pervivencia de un fondo gótico, enraizado con las corrientes oscuras que animaron la novela negra del primer romanticismo se corresponde, al decir de Simsolo en la presencia de unas atmósferas góticas, a las que nos referiremos más adelante, que rebasan la noción de contemporaneidad que siempre está relacionada con las producciones del cine negro. Quizá por ello el término *thriller* aparece con relativa frecuencia para definir o calificar las películas a las que se refiere en su estudio.

Por su parte, según Coma –quien prescinde del término *thriller*– propone una postura laxa pero precisa y hasta cierto punto integradora cuando considera que el cine negro fue

un moviment cinematogràfic, amb evolució al llarg d'una època històrica (1930-1960) i d'un fenomen industrial (el Hollywood de l'Edat d'Or) que implantà la problemàtica individual i social del crim en el context contemporani per mitjà d'un realisme testimonial i crític, propens a exhibir l'ambigüitat moral i la fatalitat derivades de les injustícies i corrupcions del Sistema, i per mitjà d'un llenguatge imaginatiu en gran manera, adequat a tonalitats ombrívoles i

expressionistas, que recorría una amplia gamma des del documentalisme fins a l'onirisme (Coma, 1990: 69)³¹

Los años sesenta constituyen, como vemos en estas aportaciones, un punto terminal a partir del cual no se habla ya de “cine negro clásico” sino que el término *thriller* parece tomar mayor carta de naturaleza para definir sus producciones, aunque otras categorías irán haciendo su aparición como evocaciones retro, *thriller* neoclásico, *erotic thriller*, etc. (Fernández Valentí: 1996).

Precisamente es en la falta de precisión terminológica donde reside parte de la esencia de lo que podemos considerar como *thriller*, esto es, un espacio fílmico/narrativo donde impera la confusión y emerge por encima de otros principios estructurales el problema de la identidad. Palao (2007: 191) no duda en considerar *Perdición (Double Indemnity, B. Wilder, 1944)*, paradigma de cine negro fundacional según Simsolo, como un modelo de deconstrucción del *thriller* clásico.

Como sucedía con el western, la convivencia -y connivencia- entre la literatura y el cine en el periodo de formación y construcción del relato cinematográfico andan paralelas, pues el relato criminal surge prácticamente al mismo tiempo que el cine empieza a mostrar los comportamientos delictivos y a explorar y explotar las emociones que las situaciones extremas producen en el espectador.

El planteamiento de Rubin es el que más nos ayuda a perfilar el escurridizo concepto del *thriller*, pues dicho concepto

se encuentra en algún lugar indefinido entre un género genuino y una calidad descriptiva que se atribuye a otros géneros más claramente definidos, como pueden ser los *thrillers* de espías, los *thrillers* de detectives o los *thrillers* de terror. Probablemente no exista un auténtico y puro ‘*thriller de thriller*’. El *thriller* puede ser conceptualizado como ‘metagénero’ que engloba a otros géneros bajo su manto y como una banda en el espectro que colorea a cada de uno de esos géneros particulares (Rubin, 2000: 12)

Por ello los componentes semánticos y sintácticos que para Altman y Todorov identifican la adscripción genérica, esto es, los temas y la iconografía con que se los

³¹ “un movimiento cinematográfico, que evolucionó a lo largo de una época histórica (1930-1960) y de un fenómeno industrial (el Hollywood de la Edad de Oro) que implantará la problemática individual y social del crimen en el contexto contemporáneo por medio de un realismo testimonial y crítico, propenso a exhibir la ambigüedad moral y la fatalidad derivadas de las injusticias y corrupciones del Sistema, y mediante un lenguaje imaginativo en gran manera, adecuado a tonalidades sombrías y expresionistas, que recorría una amplia gama desde el documentalismo hasta lo onírico”.

representa, por las formas variables que adopta el *thriller* presentan una iconografía formal débil cuando no inexistente o contradictoria (v gr., coexistencia de fantasmas con hampones, cascos espaciales con sombreros de vaquero, etc.). Con estos postulados, el concepto de *thriller* es tanto cuantitativo como cualitativo, pues cualquier película podría considerarse emocionante por su contenido de acción, suspense o el sentido de huida de la rutina que viene a considerarse uno de los ingredientes esenciales del género que iremos perfilando a lo largo de las páginas siguientes. Aunque libre y arbitrario, el concepto de *thriller* se utiliza para indicar un exceso, exceso de cualidades, de sentimientos, de ambientación, de acción, de suspense... (Rubin, 2000: 14). Así, se busca despertar el miedo, la emoción, el suspense y la excitación en el espectador, de manera que sus respuestas emocionales sean dobles y opuestas, oscilando entre el rechazo y la identificación, el masoquismo y el sadismo: este “estar en suspenso” en que se sume el espectador, uno de los ingredientes básicos del *thriller*, está relacionado con el concepto del suspense sobre el que tanto ha teorizado Hitchcock (Truffaut, 1990).

Por todo ello, “tanto en el héroe como en el espectador, el *thriller* crea un fuerte sentido de estar a merced de la vida” (Rubin, 2000, 16), de manera que este autor deriva el uso del término etimológicamente de una antigua voz inglesa que significa “taladrar” y sugiere la similitud entre *thrill* y *thrall* (esclavo, prisionero), cuyos significados funde en *enthrall*, que aporta las connotaciones de sentirse “esclavizado, capturado, [...], emocionado, fascinado” (Rubin, 2000: 17)

Rubin especifica que son muy pocos los libros críticos que abordan el *thriller* en sentido general, ya que la mayoría de las aproximaciones constituyen comentarios sobre películas específicas y repertorios fotográficos de índole divulgativa. A pesar de ello, algunos intentos como los de Derry (1977) resultan esclarecedores: interesado en el *thriller* de suspense, considera la existencia de una figura esencial en el *thriller*, esto es, la de un protagonista que no es el detective tradicional sino una víctima inocente o un criminal no profesional. Esto le permite establecer subcategorías que varían desde el *thriller* de identidad adquirida, de enfrentamiento moral, del inocente perseguido... En todas ellas vincula la noción de suspense al sentido de culpabilidad del espectador y se aproxima, en su caracterización a los enfoques tradicionales de Propp (1987).

El *thriller* ha sido estudiado como forma específicamente literaria por Harper (1969) y Palmer (1979), quienes centran su atención en el modelo del relato de espías, que

supone la instalación, en las estructuras del relato, de un fuerte componente existencialista que considera el mundo moderno como un mundo donde impera el caos y el absurdo. En él el héroe resulta expulsado de su hábitat natural y se ve involucrado en situaciones de crisis y desasosiego. Constituye, pues, “una forma híbrida que suaviza los extremos más duros del existencialismo con nociones más tranquilizadoras de heroísmo y justicia poética” (Rubin, 2000: 21) que acaban por garantizar la recuperación del orden perdido y el regreso a la normalidad. Así, el triunfo de un “héroe” sobre una “conspiración” constituye para Palmer (1979) el principal argumento del *thriller*. Este héroe/personaje adquiere atribuciones como la profesionalidad, la competencia, la autonomía y/o autosuficiencia, su carácter aislado, etc.: atribuciones derivadas, en cierta medida, de la tipología de personajes que establece Coma (1990) y que marcan una especialización del relato de atmósfera turbia –novela negra desde los años 30- hacia el relato próximo al *best-seller* según los modelos de Ian Fleming, Ken Follet, Frederick Forsyth, Robert Ludlum o John Grisham, por mencionar unos pocos nombres relevantes. La objeción sería que plantea Rubin a Harper y a Palmer es una excesiva restricción a la hora de aplicar su modelo, puesto que no define de manera común el término “conspiración” y permite la entrada en la categoría *thriller* del relato modelo *whodunit*, término que se aplica a la narración clásica de detectives, centrada en el desvelamiento de un enigma, y que tiene como padres literarios a Edgar Allan Poe, Wilkie Collins y, ya en una forma más elaborada, a Arthur Conan Doyle con la figura de Sherlock Holmes.

A tenor de lo expuesto, la propuesta de Rubin (2000: 24) al tratar de construir un concepto general de *thriller* trata de partir de los géneros literarios específicamente relacionados con el *thriller* –literatura de espías y de detectives– y no de temas generales como la noción de suspense y las historias de laberintos.

Partiendo de Chesterton (2011), considera que el mundo del *thriller*, a diferencia del de los relatos de aventuras, caballeros o magos, es un mundo esencialmente moderno; se sitúa, pues, en un mundo real o marcado denotativamente como real –habitualmente en la ciudad populosa frente a los bosques de los relatos de aventuras–, esto es, en un espacio connotativamente marcado como un espacio no-heroico. Su cultivo como relato surge, pues, de la industrialización y de la aparición de las sociedades de masas, un estilo de vida que arranca en el XIX pero que tiene como referencia fundamental el siglo XX y su evolución histórica. Por ello, el repaso que en líneas posteriores nos vemos obligados a realizar, se basa, ante todo, en una actualización continuada del tiempo y del espacio donde la

historia/relato transcurre. Estos postulados marcan una distancia entre el relato de aventuras y el western, con los que comparten la idea de “emoción”, “aventura”, “tensión” o –como más adelante estableceremos- la estructura de la “persecución”. La conclusión de Rubin, en este aspecto de su examen, no puede ser más significativa:

una condición esencial del *thriller* es su fuerte sentido de contraste entre dos dimensiones diferentes [...] la vulgaridad del contexto inicial [que constituye el *modus vivendi* del protagonista] y los ingredientes (un asesinato, un monstruo, un secreto vital, fuerzas sobrenaturales) que invaden el contexto cotidiano transformándolo (Rubin ,2000, 30)

Para Frye (1957) el *thriller* está vinculado con el romance, concepto que entendemos vinculado al modelo de relato, heredero de la narrativa medieval, que se prodiga en el romanticismo, especialmente a partir de la segunda mitad del XVIII. Sin embargo, para este crítico el *thriller* ha sido arrancado del “reino de lo novelesco”, puesto que lo vincula a fórmulas miméticas de la vida cotidiana donde lo extraordinario desaparece. La noción de realismo es fundamental en su formulación y de su libro se desprende que asimila la noción de *thriller* a la de la comedia. No hay que olvidar, por otro lado, sin embargo, las objeciones de Altman a Frye que hemos desarrollado en el capítulo 1 de este bloque.

Cawelti (1976) introduce la noción de exotismo como cualidad inherente al *thriller*. Como Chesterton, presenta la ciudad moderna, fruto de la industrialización, del comercio, del progreso, como un espacio de transformación donde surge, de repente, el misterio y el desasosiego. El extranjero, el extraño, aquel que procediendo de un mundo distinto se introduce en el universo cotidiano de la ciudad moderna introduce el elemento exótico y fascinador que perturba el ambiente doméstico de la gran urbe, como sucede con *La dama de Shangai* (*The Lady from Shanghai*, O. Welles, 1947) o *Chinatown* (R. Polanski, 1974) por poner dos ejemplos claros de interacción de lo extranjero/exótico con la cotidianeidad de la vida contemporánea de la ciudad.

Siguiendo a Matthews (1970), Rubin propone la figura descriptiva del laberinto como clave del mundo del *thriller*. La obligada referencia al laberinto de Minos en Creta plantea la doble función de la estructura que se erige en principio articulador del relato: ocultar, por un lado, al minotauro, esconder al monstruo, pero por otro constituirse en trampa mortal para quienes acceden a su interior. Las formulaciones de Borges en “La casa de Asterion” y “Los dos reyes y los dos laberintos”, contenidas en *El Aleph* (1949) son dos sutiles y diferenciadas fórmulas de intensificar la opresión del laberinto sobre la estructura y los personajes del relato y ponen en juego el enfrentamiento crucial entre los dos personajes

–llamémosles héroes o villanos– sobre los que se articulará el *thriller* literario y cinematográfico. Esta fórmula del laberinto es especialmente utilizada, al decir de Rubin, en la construcción de las tramas narrativas en las que se verán atrapados personajes y espectadores. La construcción laberíntica puede emerger en cualquier momento, de manera visual –v gr el laberinto de *El resplandor* (*The Shinning*, S. Kubrick, 1980)–, visual y metafórica –v gr. *La huella* (*Sleuth*, J: L: Mankiewicz, 1972)– o como principio estructurador y de desorientación del relato –v. gr. *Sospechosos habituales* (*The Usual Suspects*, B. Synger, 1995)³²–.

El laberinto, la naturaleza del cine y el uso del suspense en la narración cinematográfica son los tres pilares de que se vale Bonitzer (1982) para acotar el concepto del *thriller*. Como destaca Rubin, esta idea procede de la noción dentro/fuera de campo desarrollada ya por Bazin y que convencionalmente juega con el saber del espectador, el saber que se le proporciona y el grado de ocultación de información en el discurso. Así, el *thriller* intensifica los elementos laberínticos de tres maneras: 1) mediante una estructura complicada, que elabora argumentos serpenteantes y digresivos, 2) mediante la explicitación de laberintos físicos y reales o espacios de índole laberíntica –v gr, las guaridas de los villanos, las instalaciones gubernamentales del Pentágono o el FBI, etc.– y 3) la importancia del suspense, pues “es el suspense el que crea el laberinto” (Bonitzer, 1982: 62).

Se desprende de cuanto comentamos que el suspense deviene un término identificador del *thriller* y un principio constructivo del relato, que se superpone sobre estructuras meramente policíacas –¿quién mató a quién?–, delictivas –¿cómo robaremos qué?–, o de trasfondo negro –¿cómo nos desharemos de...?, ¿cómo escaparemos de/a...?–. Aunque el suspense es inherente a toda la narrativa, adquiere en el *thriller* una especial consideración, porque se produce una intensificación y una agudeza que puede llegar a acaparar y condicionar todos los demás elementos constructivos del relato. Por ello hay cierto placer con las sensaciones de intenso malestar que se le despiertan al espectador en la contemplación de un *thriller* y por ello para Sauerberg (1984) son dos factores básicos los que se ponen en juego: la ocultación y la demora. El principio conecta con lo que Hitchcock explica a Truffaut en su libro ya citado –¿qué sabe el espectador?, ¿qué desconoce el

³² Los ejemplos de este apartado son todos nuestros. Rubin solo cita con respecto a la construcción del laberinto el relato de Borges “El jardín de los senderos que se bifurcan”, comprendido en *Ficciones* (1944).

personaje?, ¿cuándo compartirán su conocimiento?— y con la idea desarrollada por Carroll (1990) que a su vez toma del teórico y cineasta Pudovkin: el suspense se basa en el principio pregunta-respuesta, donde la narración despierta en el espectador/lector preguntas que incentivan en él el deseo de obtener respuestas. Este vínculo pregunta-respuesta precisa de dos requisitos: la necesidad de ser depositarios de una información previa —debemos saber que se ha formulado una pregunta, que se ha abierto un interrogante— y de que la pregunta debe suponer una elección definida con claridad entre un número limitado de posibilidades que el teórico reduce a dos: ¿vivirá o morirá el héroe? Este requisito es el que le sirve a Carroll para diferenciar el *thriller* del *whodunit*. En el *thriller* abundan lo que denomina factores morales y factores de probabilidad: el primero tiene que ver con la representación moral de lo correcto o incorrecto en tanto que el segundo factor supone que cuanto menos probable sea un resultado deseado más suspense se generará. El máximo suspense se alcanza, pues, cuando el desenlace más deseable moralmente surge como el menos probable. Así, inestabilidad y ambivalencia constituyen factores decisivos del *thriller* y convierten a la figura de Hitchcock en su más relevante representante, capaz de conjugar en una misma arquitectura textual emociones opuestas como la risa, el suspense y el miedo, lo que nos lleva a la *regenerificación* de que hablábamos al abordar los postulados teóricos de Altman en el primer capítulo de este apartado y en las líneas precedentes sobre el wéstern. Nos vemos suspendidos, pues, entre la pregunta y la respuesta, entre lo que se anticipa y lo que se resuelve, en medio de emociones ambivalentes y en medio de unas estructuras laberínticas que introducen la noción de desamparo, indefensión y desasosiego en un mundo moderno, contemporáneo nuestro que debiera ser garante de estabilidad. Como asegura Rubin (2000: 51), “los *thrillers* han llegado a fundirse en momentos históricos específicos y en categorías genéricas que articulan tales conceptos de maneras distintas, pero conectadas entre sí”.

En este panorama, necesariamente limitado, de los alcances del *thriller* ha ido abriéndose paso una idea que nos parece esencial a la hora de establecer las fronteras narrativas con los relatos negros, criminales, de ciencia-ficción o de aventuras con los que se emparenta y/o interactúa el *thriller*. Nos referimos al concepto de la “contemporaneidad”. La idea de que el relato policíaco se sitúa en el presente del lector, aun cuando se trate de un presente estilizado como el del cine negro al que se refieren Heredero y Santamarina (1996), es sin duda clave en la caracterización del relato, pues insta en la cotidianeidad el mundo de la aventura propio de otros relatos y supone, a la vez, una restricción espacial porque se desarrolla en un mundo carente de exotismo y donde las fuerzas desencadenadas de la

naturaleza están aparentemente domeñadas. Del conflicto entre estas representaciones tranquilizadoras de la sociedad y la irrupción de lo inusitado es cuando surge el *thriller*. Por ello importa definir la contemporaneidad como esa relación espacio-tiempo que establece el relato con el lector en el momento de su producción, una noción que se actualiza constantemente con el devenir histórico y el desarrollo técnico de las sociedades en las que se ambienta.

Por otro lado, interesa la noción de contemporaneidad que introduce Palao (2007) en su análisis de *Memento* (Ch. Nolan, 2000). En su artículo se establece una marcada diferencia entre la figura del detective clásico de *Perdición* y la figura emergente que se nos presenta en las últimas producciones del nuevo milenio, después de haber experimentado todo un proceso de actualización del espacio y del tiempo.

[Así, se convierte] el *thriller* [en] el molde genérico más consustancial con nuestro tiempo por ser el cauce narrativo idóneo [...] [de la] “ficción policial clásica”, [y] surgen unas diferencias capitales básicas: el desengaño que arrastra el detective de la serie negra, “que arrastra el dolor de una pérdida genérica emparentada [...] con [la] herida lacerante que tienen los personajes del melodrama [y] que le hace apto para desenmascarar al culpable” no es una característica especialmente definitoria del *thriller* postmoderno, pues su personaje no está ya desengañado sino “afectado por un trauma personal concreto y datable: la pérdida de un ser querido o incluso de su entera familia. Palao (2007, 183-184)

Nos movemos en un terreno asentado en un principio por las derivaciones de Don Siegel en los años sesenta –*La jungla humana* (*Coogan’s Bluff*, 1969) y *Harry el sucio* (*Dirty Harry*, 1971), principalmente–, y que encontraría su continuidad en la saga dirigida por Michael Winner y protagonizada por Charles Bronson³³ como ejemplo de la infinita serie de justicieros que impregnaron las pantallas desde los años 70 y que todavía emergen en series como *CSI Miami* con el personaje del teniente Horatio Caine (David Caruso). El detective, a veces un aficionado al que las ‘circunstancias’ arrojan a su suerte, se convierte en un ser aquejado por una biografía traumática –lo cual conecta las derivas del *thriller* contemporáneo con lo que Coma (1985: 192) denomina el subgénero del *police procedural*– y “se constituye en el germen de su pasión depredadora” (Palao, 2007: 185). La venganza, pues, se convierte a su juicio en uno de los principios estructuradores básicos del *thriller* contemporáneo y ello, a nuestro juicio, enraíza con el tema de la venganza que a su vez despliega, desde sus orígenes, el western. Las maneras en las que toma forma y se presenta

³³ A título orientativo citamos la primera: *El justiciero de la ciudad* (*Death Wish*, M: Winner, 1974). El resto de la serie no siempre se vinculó a esta primera entrega, aunque el personaje de Bronson fuera el mismo.

la venganza en el *thriller* contemporáneo son para Palao “la habitual persecución de un criminal [...], la demostración de la inocencia del protagonista; así como diversos grados de implicación entre el hecho nuclear de la historia y el trauma subjetivo que van desde la identificación entre ambas, a la evocación del segundo por el primero. El asunto es que la venganza o la resolución de un caso policial suplantando la función subjetiva”. Es en este aspecto donde entra en juego la subjetividad y la fractura que el personaje presenta con su entorno real/urbano –la desconfianza y la pérdida de referentes socavan su personalidad por lo general indemne antes de sucumbir al conflicto– donde reside el principio diferenciador del *thriller* contemporáneo de los relatos asimilados al subgénero de gánster, penitenciario, de preparación y ejecución de un golpe, etc.

Finalmente, puesto que Palao se ocupa en su artículo de qué supuso la irrupción de un filme como *Memento*, no podemos menos que mencionar una de las características que le atribuye, como hecho diferencial, al *thriller* contemporáneo: “el papel de la tecnología”. No se trata solo de la irrupción de las nuevas tecnologías en el principio constructor de las películas, sino de cómo los elementos derivados de la tecnología intervienen en el desarrollo de la acción y ayudan o son un impedimento para la tarea del héroe. Ciertamente, *Memento* es un resultado de la presencia de las nuevas tecnologías que supusieron a su vez la irrupción de importantes filmes como *Matrix* (The Wachowski Brothers, 1999) (vid Palao, 2005) pero también los “gadgets” de que se valen agentes tipo James Bond juegan un papel decisivo cuando no ingenuo en la trama, una suerte de objetos mágicos otorgados por los coadyuvantes o magos de los relatos tradicionales para que el héroe cumpla su misión. Ante todo queremos señalar cómo la tecnología se introduce en el *thriller* como elemento determinante del mundo moderno donde se desenvuelve. La tecnología es el automóvil, el sofisticado parque de atracciones, el tren de alta velocidad, la noria de una altura indecible, los microfilmes, Internet..., toda una serie de elementos que lejos de ser accesorios contribuyen a la creación de un ambiente tan identificable con el *thriller* como lo es el paisaje americano a la hora de identificar y reconocer las constantes del wéstern.

De la evolución y transformación del *thriller* nos ocuparemos en los epígrafes que siguen. Seguiremos por ello la periodización que Rubin (2000) establece en su obra.

2.3.2. El *thriller* de los primeros tiempos: Periodo formativo

De la misma manera que existe una vinculación entre la literatura del *western* y el *western* cinematográfico, también existe una vinculación indisociable del relato *thriller* con el relato literario. El punto común es la transformación del relato medieval, en romántico y la aparición, en la segunda mitad del XVIII de novela gótica, también llamada negra. Esta transformación afecta al desarrollo de la trama y los argumentos y a la diversidad de la peripecia, entendido el término en sentido narrativo³⁴: peripecia no solo es la “mudanza” de las acciones sino el desarrollo de las acciones mismas, la “aventura” que envuelve al caballero. Y peripecia y aventura desde la épica y la novela bizantina introducen progresivamente el espacio como lugar del conflicto y desarrollan la vulnerabilidad de los personajes –fundamentalmente en las heroínas– como punto de tensión narrativa y de captación de su auditorio. De alguna manera, las añagazas de Ulises y Diomedes y su artero comportamiento en *Ilíada* nos presentan un modelo nada heroico, más un antecedente del villano romántico y que solo se redime, merced a su astucia y la peripecia que marca su trayectoria vital en la *Odisea*, en cierta manera punto de contacto *a posteriori* entre el relato de aventuras y las novelas de “persecuciones”. De igual modo, el “Himno a Hermes” (*Himno homérico IV*) con el robo del ganado de Apolo como pretexto argumental contiene elementos reconocibles del *thriller* posterior en la misma medida que *La conjuración de Catalina* de Salustio participa de una intriga golpista y judicial. No se trata aquí de forzar paralelismos, sino tan solo de señalar la presencia de unas estructuras, arquetípicas o no, que participan de los argumentos universales a los que se refieren Balló y Pérez (1997) y también Gubern (2002). La irrupción, pues, del romanticismo y la novela sentimental contribuyen a potenciar los efectos artificiosos, la presencia de un espacio agresivo, la inestabilidad del héroe –fundamentalmente de la heroína– y los desequilibrios psicológicos de unos personajes en el seno de unas historias que primero adoptan la forma de la narración o leyenda histórica pero que paulatinamente se van aproximando a la realidad de su momento de producción cuando el costumbrismo y el realismo imponen el punto de vista de la contemporaneidad. La novela histórica de ambiente americano alimentará el futuro *western* y las derivas folletinescas del

³⁴ “En el drama o en cualquier otra composición análoga, mudanza repentina de situación debida a un accidente imprevisto que cambia el estado de las cosas” es la definición de la RAE (<http://lema.rae.es/drae/?val=peripecia>).

relato gótico acaban alumbrando el *thriller*. No es casual que si contáramos con Fenimore Cooper como precursor del western con su actualización de la novela histórica que es la mencionada *El último mohicano*, le debemos al mismo autor *El espía* (1821), de nuevo un relato de corte histórico centrado en una de las figuras de más larga trayectoria en el *thriller* literario y cinematográfico posterior.

El folletín y la novela realista/naturalista irá progresivamente integrando los ingredientes de la novela gótica, como el sexo y la violencia, la escalada de tensión en la construcción de la trama en espacios y tiempos contemporáneos. Por decirlo de otro modo, incorpora los fantasmas del pasado al mundo moderno, donde se instalan para incertidumbre del lector y/o espectador que se creía a salvo porque ahora el vínculo de acceso a ese desasosiego, que era el relato de terror y su ambientación en el pasado, se ha fracturado. Se produce, de esta manera, una actualización de los modos góticos que derivan hacia el relato detectivesco de índole lógica (Poe) o el *thriller*, más desarrollado por los autores de folletines como Eugène Sue –*Los misterios de París* (1842)– o Paul Féval –*Los misterios de Londres* (1844)–. Cuando el narrador romántico, el realista y el naturalista se aproximen al mundo del crimen surge un nuevo modelo de relato, representado por ciertas obras de Alejandro Dumas –*El conde de Montecristo* (1844-1847)–, de Honoré de Balzac –*Un asunto tenebroso* (1841)–, por Victor Hugo –*Los miserables* (1862)–, Charles Dickens –*Casa desolada* (1853)– o Emile Zola –*Thérèse Ranquin* (1868)–, la novela victoriana de Wilkie Collins –*La piedra lunar* (1868)–, o una novela sin duda controvertida, *Avaricia* (1899) de Frank Norris –que comparte un territorio común entre el desconcierto criminal que se cierne sobre los personajes del relato *noir* y el western al mostrar el espectacular desenlace de su novela en el Valle de la Muerte californiano–. Todas ellas son obras de muy diversa índole y suponen referentes de la nueva novela policíaca, las revistas *pulp*, que surgen en torno a los años 20 en las publicaciones baratas norteamericanas y que tienen a Dashiell Hammett, W. R. Burnett, Paul Cain o James M. Cain como exponentes de un estilo seco y directo, el *hard boiled*, con primacía del desasosiego y la acción sobre la minuciosa trama policíaca heredera de las ficciones racionalizadas del siglo anterior³⁵. Lógicamente, entre este universo literario, que constituye el canon de la novela negra (Coma, 1990), y el *thriller* narrativo emergen

³⁵ Cabe señalar el vínculo que siempre se ha establecido entre *El cartero siempre llama dos veces* (1934), James M Cain y *Thérèse Ranquin* (1868) de E. Zola.

personajes que se adueñan del relato y que se sitúan tanto a un lado como otro de la ley, que suponen la construcción entre el estereotipo y el arquetipo del villano omnipresente con figuras emblemáticas como *Rocambole* (1859) de Pierre A. Jonson, *Arsenio Lupin, caballero ladrón* (1907) de Maurice Leblanc o *Fantomas* (1911) de Marcel Allain. La propia figura de Sherlock Holmes, especialmente en las cuatro novelas que escribió Arthur Conan Doyle, constituye una compleja mezcla del detective intelectual, que aplica el raciocinio para el desvelamiento de los enigmas, junto con técnicas científicas como la toma de huellas y, sobre todo, la intervención directa en la acción no como mero espectador pasivo sino activo: de esas cuatro novelas, *Estudio en escarlata* (1887) y *El perro de los Baskerville* (1901-1902) son las que más acción y más elementos de *thriller* contienen.

Más centrados en personajes como los espías, las ficciones literarias que podemos asimilar al *thriller* no han gozado del prestigio que ha ido adquiriendo lo que hoy llamamos novela negra. Sin embargo, autores solventes como John Buchan con *39 escalones* (1915), William Somerset Maugham con su personaje Ashenden –en *Ashenden o el agente secreto* (1928)³⁶– o Joseph Conrad, con *El agente secreto* (1907) se han acercado al género de manera particular y actualmente el prestigio literario de Eric Ambler, Graham Greene o John Le Carré diferencia sus producciones del ámbito más popular y del *best seller* de otros compañeros de género, como los ya mencionados Ian Fleming, Robert Ludlum, Ken Follet, John Grisham o Frederick Forsyth. No es este tampoco el lugar para trazar paralelismos entre la gestación literaria y la cinematográfica, pero de la misma manera que explicamos que la literatura western corre y evoluciona paralelamente a la construcción y evolución cinematográfica del western cinematográfico, lo mismo podemos decir del *thriller* literario con respecto al *thriller* cinematográfico. Hitchcock adaptó a Buchan a Somerset Maugham y a Conrad; Eric Ambler fue llevado al cine por Orson Welles y Jean Negulesco, la obra de Graham Greene cuenta con notables versiones y lo mismo podríamos decir del resto de los autores citados.

Mención aparte merece, sin embargo, Cornell Woolrich que con su propio nombre o con su pseudónimo más conocido –William Irish– constituye para Coma (1990) uno de los valores literarios más destacados de la novela negra. Su narrativa, ágil y

³⁶ Se trata de una serie de relatos enmarcados que constituyen un conjunto unitario y ciertamente original sobre el mundo de los espías de salón y los dudosos métodos a los que recurren para obtener sus fines.

cautivadora, participa de todos los procedimientos literarios de los distintos subgéneros y constituye una estética muy personal en el dominio del suspense y la creación de ambientes laberínticos propios del *thriller* y su influencia en el cine ha sido notable.

Lo importante de cuanto comentamos es, sin embargo, que, como afirma Rubin (2000, 58-59) el universo gótico se adapta en la novela victoriana al mundo moderno, la violencia irrumpe de manera visceral en los relatos, se recoge la influencia del exitoso melodrama teatral, la atmósfera y la vulnerabilidad del personaje/víctima es el punto de apoyo narrativo de las ficciones, el punto de encuentro del espectador y el recipiente idóneo para que las confusas emociones que el *thriller* despierta se vean reconducidas, recompensadas, colmadas en la pantalla durante los primeros años de existencia del cine.

Este periodo formativo del *thriller* está constituido para Rubin por seis jalones o momentos de desarrollo que podemos sistematizar en los siguientes:

- El cine de atracciones y el primitivo;
- el desarrollo del relato por parte de Griffith y el serial americano y francés
- la estabilización de la narrativa en los años 20 con la influencia destacada del expresionismo alemán,
- la comedia de tensión de Harold Lloyd,
- el cine de gánsteres de los años 30,
- el cine de “monstruos” de la Universal de ese mismo periodo.

Aunque la periodización de Rubin no es exactamente como la hemos presentado, el análisis de los filmes por él citados y las características que les atribuye a cada uno de esos momentos destacados del desarrollo narrativo del cine nos permite considerar que esos seis periodos constituyen a su vez sucesivos principios constructivos sobre los que se asentará y desarrollará el *thriller* posterior.

Así, siguiendo el vínculo entre literatura popular finisecular y cine, existe por una conexión entre los espectáculos de feria, el cine de atracciones y las persecuciones que se plasman en las primeras películas. Como estructura elemental y básica, la persecución, acaba constituyendo una rudimentaria estructura narrativa que no ha dejado de estar presente en el *thriller*. *The Great Train Robbery* (1903) nos presenta una estructura más elaborada en

la que el asalto y la persecución siguiente convierten este emblemático filme en un texto en cierta manera fronterizo entre el western y el *thriller*. El cine de atracciones del que habla Tom Gunning y las películas de persecuciones que constituyen el cañamazo del cine primitivo son para Rubin el momento iniciático, los prolegómenos de las estructuras más desarrolladas del *thriller*. La noción y el concepto como género distan todavía de consolidarse, pero retrospectivamente no resulta exagerado ver que en estos primitivos procedimientos narrativos se va construyendo, sin premeditación, el bosquejo sobre el que en adelante se desarrollarán estructuras más complejas.

El desarrollo narrativo de Griffith tiene en la persecución y su resolución uno de los pilares fundamentales de su articulación discursiva. De la misma manera que su presencia en el *western* no puede dissociarse del melodrama, de nuevo el melodrama es el género sobre el que se despliegan otras estructuras y así filmes como *The Girl and Her Trust* (1912) presenta una sofisticada persecución alternando la inmovilidad de la cámara ante el paso de un tren y una vagoneta de mano con el propio movimiento de la cámara corriendo paralela a los vehículos y el emplazamiento en el propio vehículo. Asimismo, *The Musketeers of Pig Alley* (1912) presenta, todavía de manera primitiva, el mundo de los delincuentes de la ciudad en la que se considera una película precursora del cine de gánsteres.

El entreverado argumental entre tensión y melodrama proporciona, en manos de Griffith, mecanismos de identificación con el espectador, en la misma medida que sus estrategias acentúan el suspense y contribuyen a crear una estructura básica fundamental, centrada en la persecución, que se basa en la espectacularidad de la misma y el despliegue tecnológico para su filmación y su mostración final. El héroe y la heroína de Griffith, cortados todavía por el patrón decimonónico del melodrama más exacerbado, son ingredientes que contribuirán al desarrollo de los posteriores estereotipos del *thriller*, el héroe desorientado y la mujer en apuros que precisa de la ayuda del héroe o la que por su fortaleza puede prescindir de ella.

El desarrollo del serial periodístico y el cinematográfico no es ajeno al desarrollo de las ideas de tensión y suspense que alimentarán al *thriller*. De esta manera, en Estados Unidos surgen primero *The Adventures of Kathlyn* (Francis C Grandon, 1913) –producido por la Selig y a la vez publicado en prensa en el *Chicago Tribune* ese mismo año– y después la más conocida *The Periles of Pauline* (Louis J. Gasnier y Donald McKenzie, 1914). La construcción del relato en partes, o la fragmentación del relato en partes para acentuar la

tensión y la espera del lector, constituyen un factor esencial para dilatar la resolución del conflicto. Precisamente se busca en el cierre del episodio (*cliff-hanger*) el mantenimiento del suspense y, al potenciar el papel de la heroína en peligro, bebe de la narrativa gótica a la que aporta nuevos escenarios y un cierto sentido de la contemporaneidad paulatinamente desdibujado. El desarrollo de los seriales acabará por acercar sus argumentos a las películas de aventuras, desenvolviéndose en unas relaciones espacio temporales un tanto “atemporales”, cada vez más alejadas del ambiente metropolitano que viene a caracterizar los seriales franceses o alemanes de este periodo.

Es el francés Louis Feuillade quien desarrolla de manera muy efectiva las estructuras del serial vinculadas a temas y argumentos que lo acercan al *thriller*. En *Fantômas* (1913) adapta la popular serie narrativa en cuatro partes de aproximadamente una hora de duración, presentando la figura del villano escurridizo e imbatible como un elemento destacado del género. Su siguiente obra, *Los vampiros* (*Les vampires*, 1915-16) presenta a una compleja organización criminal que actúa a lo largo de sus diez episodios de una duración que oscila entre los 30 y los 80 minutos. Los elementos melodramáticos y góticos, el gran guiñol y la escenificación del mundo del crimen bajo el aspecto de seres sobrenaturales –los disfraces de que se vale la banda– abundan y constituyen uno de sus componentes fundamentales; sin embargo, el predominio de la acción y la gran variedad de escenarios no pueden ignorarse a la hora de construir las estructuras del *thriller*.

Es a lo largo de los años 20, cuando el lenguaje cinematográfico alcanza no solo un gran momento en su desarrollo expresivo sino un importante jalón artístico, cuando las estructuras del *thriller* pueden rastrearse, a tenor de la herencia recibida, en una serie de tendencias y corrientes que siguen a la consolidación del serial. Por un lado, el expresionismo alemán –Robert Wiene, F. W. Murnau, Paul Leni, Lupu Pick...– contribuye, con sus decorados sofisticados y su uso de la iluminación y de los movimientos de cámara a la intensificación de la atmósfera: su diseño de la imagen crea un gran impacto en el espectador y contribuye a la constatación de que existe un espacio laberíntico en el que se enredan los personajes de las historias y con ellos el espectador. Su contribución al cine negro ha sido suficientemente señalada –Herederoy y Santamarina (1996), Coma (1990) ...–: sin embargo, esa saturada tensión de imágenes supone para Rubin un aspecto estilístico que no puede pasarse por alto a la hora de abordar del *thriller*, pues “suministró un modelo para combinar el espectáculo y la psicología” (Rubin, 2000: 86).

De todos los cineastas de ese periodo es Fritz Lang quien más desarrolla las estructuras del *thriller* y quien construye y articula un espacio urbano laberíntico, quien somete a los personajes a una opresión casi sin precedentes en las películas anteriores y cuyo dominio de la cámara y la vertiginosidad de la acción lo diferencian del resto de cineastas de su generación. Las películas de Lang que pueden ser analizadas como *thrillers* son *Der Spinnen* (1919), que constituye un primer acercamiento del director al serial de aventuras, las dos partes de *Doctor Mabuse* (1922) pero especialmente la vertiginosa *Spione* (1928). Aunque *Metrópolis* (*Metropolis*, 1927) no puede considerarse un *thriller* si lo comparamos con el resto de filmes citados, es determinante la estructura urbana de la película y el tratamiento diferenciado de sus espacios. En adelante, tanto en Alemania como en Estados Unidos, donde se instala al huir del nazismo, Lang desarrollará un sentido especial del *thriller* y su nombre es uno de los más destacados a la hora de sentar las estructuras del género, a pesar de que Lang siempre ha sido un cineasta peculiar que se ha servido de los géneros para la creación de un universo muy personal y reconocible en la práctica totalidad de sus textos.

Un papel importante en la estructuración del *thriller* la constituye lo que Rubin denomina “comedia de tensión” y que tiene en Harold Lloyd su más destacado representante. El héroe, caracterizado por su medianía, como uno más de la muchedumbre y la masa que puebla la gran metrópoli, que de repente se ve envuelto en una situación que le supera encuentra en Lloyd una manera especial de abordarse, ya que introduce en las situaciones límites y absurdas en que se ve envuelto la risa como elemento catalizador. El realismo y la densidad de sus ambientes urbanos distinguen las películas de esta estrella cómica del mudo de las obras de sus compañeros como Charles Chaplin, Buster Keaton o Larry Semon. Títulos significativos como *El hombre mosca* (*Safety Last!*, Fred C. Newmeyer y Sam Taylor, 1923), *Tenorio tímido* (*Girl Shy*, Fred C. Newmeyer y Sam Taylor) o *Relámpago* (*Speedy*, Ted Wilde, 1928) constituyen ejemplos de este modelo de *thriller* donde la parodia y la comedia se combinan de manera indisoluble con las persecuciones trepidantes y con una puesta en escena que, con otro tono y otra atmósfera, son las constantes genuinas del *thriller*.

A medio camino entre el cine de gánsteres que se consolida a principios de los años 30 con la llegada del sonoro y compartiendo constantes y estructuras con el melodrama, se encuentra un grupo de películas un tanto extrañas que por lo general o están desatendidas

o los estudios sobre cine se limitan a relegarlas dentro de la muy amplia y generosa categoría del melodrama de los años 20. Son textos extremos, desmesurados, que comparten con el melodrama un cierto grado de exageración; a su vez tienen elementos que los vinculan con la literatura popular y el serial más popular y menos elaborado artísticamente. Pero, sin embargo, en el desarrollo de sus relatos introducen la deformidad y el desasosiego como ingredientes que acentúan la tensión y extreman los comportamientos de los personajes. A menudo comparten elementos propios del relato criminal y la mayoría de sus personajes son villanos y seres monstruosos, física y moralmente. Se trata en la mayoría de los casos de películas interpretadas por Lon Chaney y dirigidas por Tod Browning. En sus abyectos recovecos, en la exageración y la desmesura de sus actitudes, así como en la peripecia que se describe, donde la acción domina por encima de la coherencia y la desmesura del carácter sobre la solidez psicológica, encontramos algunas de las constantes de que habla Rubin a la hora de construirse los modelos de representación del *thriller*. A título de ejemplo podemos citar *El trío fantástico* (*The Unholy Three*, T. Browning, 1925), *Maldad encubierta* (*The Blackbird*, T. Browning, 1926) y *Los antros del crimen* (*The Big City*, T. Browning, 1928), aunque podemos adscribir otras películas como *The Penalty* (W. Worsley, 1920). En ellas el ingrediente criminal está por encima del tratamiento melodramático, la resolución, no poco maniquea en la distribución de roles, pasa por el enfrentamiento violento y el personaje/carácter dominante es un héroe negativo, un ser monstruoso contra el que también se alía el espectador. La construcción muchas veces caótica del relato y la presencia de estos personajes exagerados resultan interesantes a la hora de valorar cómo sus deformidades se irán incorporando, de un lado al cine de terror y de monstruos de la siguiente década, de otro al cine de gánsteres y por último el *thriller* de espías y conspiraciones de los años 60 los rescata ya dentro de las coordenadas del género que tratamos de establecer en estas líneas.

Finalmente, el periodo de formación del *thriller* se encuentra, a finales del periodo mudo y a comienzos del sonoro con la aparición del género de gánster. Surgido de títulos emblemáticos como *La ley del hampa* (*Underworld*, J. von Sternberg, 1926), *La redada* (*The Dragnet*, J. von Sternberg, 1928), *La horda* (*The Racket*, L. Milestone, 1928) y de la sonora *Thunderbolt* (J. von Sternberg, 1929), cuenta con otros representativos como *La senda del crimen* (*The Doorway to Hell*, A. L Mayo, 1930), *Hampa dorada* (*Little Caesar*, M. Le Roy, 1930), *El enemigo público* (*The Public enemy*, W. A. Wellman, 1931) y *Scarface, el terror del hampa* (*Scarface*, H. Hawks, 1932), pero también con filmes adscritos al subgénero de prisiones –como *La carretera del infierno/Gloria y hambre* (*Hell's*

Highway, R. Brown, 1932) o *Soy un fugitivo (I Am a Fugitive from Chain Gang*, M. Le Roy, 1932)— especialmente significativos por el tratamiento de la violencia y del relato centrado en la prisión y/o fuga del protagonista. La irrupción del sonoro es aprovechada dramáticamente por sus realizadores pues plasma el sonido de las balas, los tiroteos y la violencia se erige en uno de los valores sobre los que se asienta el relato. No es de extrañar que en ese periodo se pone en funcionamiento del código Hays y las películas de gánsteres (Benet, 1992) van a experimentar un cambio de enfoque. A pesar del control de la censura, la violencia, que ya había irrumpido en las décadas precedentes, se hace especialmente incómoda y su presencia ominosa condiciona, intimida y coacciona el comportamiento de unos personajes que se ven atrapados en una escalada y unos rumbos imposibles de controlar. La presencia de las armas y la muerte como constante en el género, la irrupción del protagonista como héroe negativo —desprovisto de los atributos excesivos de los personajes de Browning— como hilo conductor del relato son contribuciones valiosas al desarrollo del *thriller* y algunas de las películas mencionadas se articulan sobre la persecución, el asalto, el golpe maestro. La persecución a la que es sometida una pareja de fugitivos por parte de las fuerzas del orden encuentra al final de esta década una plasmación novedosa y de gran influencia en los relatos posteriores que abordarán el tema en *Solo se vive una vez (You Only Live Once*, F. Lang, 1937)

Rubin vincula la aparición de estos antihéroes del mundo del hampa con la de los monstruos de la Universal. Estos a su vez proceden del expresionismo alemán y los filmes de terror mudos. El *thriller*, para Rubin, aparece vinculado con lo terrorífico, pero la presencia de lo sobrenatural —las películas de terror de la Universal— o las que podríamos calificar de “tramoya”— en la que se enmascara lo sobrenatural como sucede en la emblemática *El legado tenebroso (The Cat and the Canary*, P. Leni, 1927), donde se juega con la atmósfera de la historia de miedo, el humor y la conversión en racional de todos los efectos presentados antes como sobrenaturales—. Sin embargo, estos filmes no contribuyen al desarrollo específico de las constantes del *thriller*. Solo más adelante, en el periodo moderno, se producirá un nuevo maridaje de géneros y el tratamiento del relato de terror como *thriller* se impondrá como principio constructor. Esta línea de investigación, sin embargo, se aleja de nuestros intereses.

2.3.3. Gánsteres, detectives, espías y estructuras del cine negro como fórmulas de *thriller*: Periodo clásico.

El *thriller* no presenta en estos periodos que traza Rubin una evolución sistemática o que a posteriori podamos deducir secuencialmente como hemos hecho a la hora de abordar el *wéstern*. El *thriller* adopta el lenguaje propio de los géneros constituidos en estos periodos históricos para desarrollar sus propias estrategias. Por ello la periodización por décadas, que nos resultó útil en el *wéstern* y a la que se recurre a la hora de historiar el cine negro, no es significativa si hablamos de *thriller*, ya que las tendencias son más generales y dependen de la construcción del relato. De este modo, en el periodo clásico Rubin incluye la continuidad del cine de gánsteres de los años 30 y los relatos detectivescos a la manera tradicional, como *The Kennel Morder Case* (M. Curtiz, 1933), relato clásico basado en la estructura del *whodunit*. En este periodo es cuando surge un grupo de películas a las que la categoría de *thriller* se les aplica con cierta facilidad. Comparten argumentos con el cine de carácter policial, pero se alejan del relato centrado en desvelar un enigma y se presta mayor atención en la construcción de ambientes opresivos, el desamparo del protagonista ante una adversidad no prevista, la violencia como detonante o conductor del relato –el protagonista debe salvar constantemente la vida– y una mayor sofisticación de las persecuciones y los momentos de peligro que acechan a los personajes.

Este periodo está marcado, según Rubin por la presencia destacada de Alfred Hitchcock, que inaugura el periodo con su cine británico de los años treinta, prosigue una fructífera carrera en los años cuarenta y cierra el periodo con sus películas de los cincuenta. Así, con Alfred Hitchcock las estructuras del *thriller* se afianzan y cobran carta de naturaleza propia. Filmes emblemáticos como *39 escalones* (*The 39 Steps*, 1935), *Inocencia y juventud* (*Young and Innocent*, 1937) o *Alarma en el expreso* (*The Lady Vanishes*, 1938) constituyen modelos que el cineasta desarrollará en su posterior trayectoria norteamericana y presentan ya unas estructuras modernas y propias, sin mayores interferencias con otros géneros que el sentido del humor y la comedia que, como hemos visto en los ejemplos aducidos en el epígrafe anterior, no han estado del todo ausentes. El sentido del humor de Hitchcock más que la comicidad pura introduce la ironía y la mordacidad, que progresivamente adquieren sentido macabro y convierten a sus personajes en una suerte de juguete a merced de las

fuerzas de un destino absurdo e incontrolable, muy presente en los laberintos que el *thriller* traza cinematográficamente para el espectador.

Los espías hacen su aparición vinculados con el nazismo y prolifera una serie de películas donde su ominosa presencia constituye una doble amenaza, pues a la vulneración de la vida del ciudadano medio se añade la de la sociedad en general y el modo de vida occidental. La propaganda ideológica es un ingrediente importante, que resulta un tanto ingenuo si se abordan las películas desde nuestra perspectiva actual, y esa misma tendencia propagandística cambia de orientación tras el fin de la II Guerra Mundial para desarrollar la tendencia anticomunista. El espía va a ser desde este momento un modelo de personaje que irá creciendo en identidad en los años siguientes, hasta alcanzar la sofisticación de los relatos de los años 60 e incluso de la actualidad. Sin embargo, en ese periodo surgen significativas películas como la olvidada *El espía negro* (*The Spy in Black*, M. Powell, 1939), cinta británica que tiene como protagonista un nazi: al centrarse en el personaje negativo como hilo conductor, el filme desarrolla el *thriller* de una manera novedosa y personal, ya que la identificación no es posible, ni tampoco su lectura a modo de tragedia griega que se imponía en ciertos relatos de gánsteres de los 30 que narraban el ascenso y caída del protagonista.

La irrupción del cine negro durante el periodo de los años cuarenta contribuye al desarrollo de estrategias narrativas que decantan la tensa y opresiva atmósfera de esas películas hacia las estructuras del *thriller*. Las historias de detectives presentan un héroe vulnerable y descreído de la sociedad en la que vive: la peripecia en la que se ve envuelto adquiere en ocasiones las formas del *thriller*, como sucede, según Rubin, con *El sueño eterno* (*The Big Sleep*, H. Hawks, 1946). *El beso mortal* (*Kiss Me, Deadly*, R. Aldrich, 1955) constituye otro ejemplo desestabilizador del género negro y un hito importante en la transformación del *thriller*: el héroe no solo se pervierte, sino que la virulencia de la acción y la aparición de elementos extraños —esa caja de Pandora radiactiva que se abre al final— constituyen los giros narrativos de que el *thriller* se nutre a partir de ese momento.

Al mismo tiempo, la atmósfera turbia en que se mueven los personajes del cine negro proporciona relatos como *Alma en suplicio* (*Mildred Pierce*, M. Curtiz, 1945), con grandes dosis de componentes melodramáticos, o filmes como *Atrapados* (*Caugh*, M. Ophüls, 1948), filme en donde no hay cadáver pero que para Coma constituye un clásico ejemplo de cine negro. La atmósfera de estos filmes deriva en textos como *El extraño* (*The Stranger*, O. Welles, 1946) o *La dama de Shangai* en estructuras donde los elementos del

thriller son determinantes, como el final espectacular con que concluye la peripecia y la tensión acumulada en la película, un modelo de final que Hitchcock irá sofisticando a partir de *Sabotaje* (*Saboteur*, 1942) con la conocida secuencia que culmina en la estatua de la Libertad (aunque no se sitúe todavía en el final de la película).

El documentalismo y las técnicas documentales que a partir de 1945 desarrollan relatos de índole criminal, con especial atención a los procedimientos policiales, constituyen un paso decisivo en el *thriller*. Aunque para Heredero y Santamarina (1996) estos relatos, por el fondo moralista que contienen, se alejan del cine negro, el desarrollo de las actividades policiales y la búsqueda y persecución de los delincuentes establecen un entramado narrativo muy sugerente las más de las veces y producen textos que podemos considerar *thrillers* por su desarrollo y estructura: a la irregular y manipulada *La ciudad desnuda* –con impactantes escenas urbanas– le siguen importantes filmes como *Orden: caza y cuartel* (*He Walked by Night*, Alfred L. Werker y Anthony Mann) –con un espectacular final en las alcantarillas–, *La brigada suicida* (*T-Men*, A. Mann, 1947) y una larga serie de películas donde el golpe maestro aparece más desarrollado que en los filmes de los años 30, filmes dirigidos por Richard Fleischer y Anthony Mann, John Brahm u otros directores que en los años 40 eran considerados “menores” –como Joseph H. Lewis, Rudolph Maté, Lewis Allen, etc–. En ese entreverado narrativo donde el ciudadano medio se convierte en criminal, numerosas películas se ocupan de las actividades del sindicato del crimen, lo que Heredero y Santamarina denominan filmes de “neo-gánsteres”: por la acción, la estructura y el desarrollo cada vez más complejo tanto del delincuente como del policía –cuyo lado corrupto ya se advierte en *La jungla de asfalto* (*The Asphalt Jungle*, J. Huston, 1950)– estos filmes pueden ser considerados más *thrillers* que filmes negros. El simple cambio de género o etiqueta –el ejemplo destacado sería *El imperio del terror* (*The Phenix City Story*, Phill Karlson, 1955)– presupone un cambio de valoración: si como cine negro adolece de la opresión y negrura que condiciona su atmósfera, su planificación, sus recovecos argumentales, como *thriller* posee una estructura narrativa más diáfana que potencia la acción por encima de la psicología y esta, como en el estereotipo, deriva de los actos de sus personajes sin precisar más justificaciones morales. El policía ambiguo y atormentado de *Al borde del peligro* (*Where the Sidewalk Ends*, Otto Preminger, 1950), o el que es a la vez víctima y controvertido verdugo, como el que protagoniza *Los sobornados* (*The Big Heat*, F. Lang, 1952) convivirá a partir de ahora con el agente anticomunista, con el espía, con el ciudadano medio al que un inesperado giro del destino convierte en un fuera de la ley, un perseguido o un ser

vulnerable que debe salvarse por sus propios medios en un mundo donde todo deviene adverso. Henry Hathaway, Robert Aldrich, Nicholas Ray, Don Siegel, Robert Wise o Samuel Fuller junto con los realizadores mencionados se convierten en nombres importantes que desarrollan buena parte de su labor dentro del campo del *thriller*, abriendo los componentes del cine negro, en el que muchos se desenvuelven, hacia otras soluciones narrativas más dinámicas, en términos cuantitativos, no cualitativos. Cobran vital importancia en este periodo, como constantes, la persecución, la acción y el desenlace espectacular en un espacio de carácter simbólico (amén de los momentos climáticos de Hitchcock cabe citar a título de ejemplo *El tercer hombre* (*The Third Man*, C. Reed, 1947) o *La casa de bambú* (*House of Bamboo*, S. Fuller, 1955). El primero de los filmes citados contiene la estructura propia del *thriller* clásico y se erige en modelo narrativo donde podemos discriminar los distintos componentes que han ido desarrollándose hasta conformar las estructuras del género; el segundo, por su elaborado uso del cinemascope y el color, por la relación compleja (y homosexual) entre sus dos protagonistas, por el espacio exótico en que se desarrolla (Japón), constituye un cimiento esencial para el desarrollo futuro del *thriller*.

La ciencia-ficción, que como género alcanza un momento álgido en los años cincuenta, presenta para Rubin estructuras propias del *thriller*. Entendiendo el término como metagénero, el *thriller* aparece, pues, en sentido estricto, en relatos que pertenecen a la ciencia-ficción por el ambiente o la resolución que se plantea. Las películas de monstruos extraterrestres, de invasiones y otros subgéneros comparten muchas de las características del *thriller*, aunque la resolución y la atmósfera de relato fantástico racionalizado mediante una explicación científica o pseudo-científica decanta el relato, a nuestro juicio, del lado de este género, como sucede con el título significativo que comenta Rubin *El increíble hombre menguante* (*The Incredible Shrinking Man*, Jack Arnold, 1957). No obstante, hay filmes significativos en los que la hibridación es una característica que no se puede soslayar: *La invasión de los ladrones de cuerpos* (*Invasion of the Body Snatchers*, D. Siegel, 1956) –filme en el que participó Peckinpah en varios papeles y como ayudante de dirección– es el más relevante de todos ellos, pero no podemos tampoco olvidar filmes como *El enigma de otro mundo* (*The Thing*, Ch. Nyby, 1951), *Ultimátum a la Tierra* (*The Day of the Herat Stood Still*, R. Wise, 1951) o la curiosa *El hombre en las tinieblas* (*Man in the Dark*, Lew Landers, 1953), en la que un ladrón es intervenido quirúrgicamente para modificar su conducta y se ve después perseguido tanto por la policía como por sus cómplices que desean el botín cuyo

paradero ahora ignora: el final de la película como colofón, en una montaña rusa, aporta las dosis de espectacularidad y acción, aunque se trate de serie B, propia del *thriller*.

Un pequeño grupo de películas, producidas a lo largo de los años 40 y por lo general no abordadas por la crítica, nos parecen relevantes en el desarrollo del *thriller*. Filmes como *Barbazul* (*Bluebeard*, E. G. Ulmer, 1944), *El sospechoso* (*The Suspect*, R. Siodmak, 1944), *Jack el destripador* (*The Lodger*, J. Brahm, 1944), *Luz que agoniza* (*Gaslight*, G. Cukor, 1944), *Concierto macabro* (*Hangover Square*, J. Brahm, 1945), *La escalera de caracol* (*The Spiral Staircase*, R. Siodmak, 1945), *Bedlam* (M. Robson, 1946) o *El asesino poeta* (*Lured*, D. Sirk, 1947) constituyen lo que podríamos denominar “el *thriller* gótico”. El alejamiento temporal del presente y la recuperación de ambientes victorianos es característica en estos filmes, que, imbuidos de las turbias atmósferas y con inquietantes personajes del cine negro, presentan un peculiar desarrollo de la criminalidad. El suspense es un ingrediente básico en todos ellos y la resolución de sus historias traza caminos que, a nuestro juicio, se alejan del tratamiento del cine negro pero que impregnan las imágenes de una densidad laberíntica y un tratamiento de la acción que tendrán especial relevancia en el *thriller* posterior. Pero como tanto este conjunto de filmes como la categoría de *thriller* gótico nos parecen especialmente importantes en nuestra investigación, la desarrollaremos en el apartado 2.3.5, una vez concluido el panorama y la evolución del *thriller*.

Como hemos dicho más arriba, para Rubin el periodo clásico del *thriller* concluye con las películas más elaboradas de los 50 de Alfred Hitchcock. Filmes como *Extraños en un tren* (*Strangers on a Train*, 1951), *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954), *Atrapa a un ladrón* (*To Catch a Thief*, 1955), *Falso culpable* (*The Wrong Man*, 1957) o *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, 1959) constituyen ejemplos modélicos de las distintas estrategias narrativas de que se vale el realizador. En ellas pueden rastrearse las distintas constantes que hemos ido desgranando en estas páginas: la vulnerabilidad o indefensión del protagonista, la presencia ominosa de policías y delincuentes que se ciernen sobre el ciudadano medio y desamparado, la violencia como detonante, la acción trepidante, las persecuciones, el sentido del humor como irónica visión del mundo moderno, la ciudad y sus peligros, el desenlace espectacular...

2.3.4. Espías y parodias, agentes y superpolicías, hibridaciones de los 60 y 70: Periodo moderno y postclásico.

El periodo moderno del *thriller* es un periodo todavía abierto en el que las constantes narrativas cristalizan en multitud de títulos y en hibridaciones constantes que sin embargo soportan sin demasiada dificultad la categoría genérica de *thriller*. El carácter abierto del relato que presenta estas características desbrozadas en los epígrafes precedentes favorece esta ligereza con que en ocasiones pueden etiquetarse las películas. Sin embargo, para Rubin este es el momento cuando el *thriller* alcanza una plenitud y un desarrollo más elaborado. La crisis de los grandes estudios y los cambios en los modos de producción de los sesenta facilitan esta suerte de hibridaciones, pero por otro lado permiten, a pesar de la diversidad de formas y contenidos, de estilos y cualidades estéticas, que el *thriller* se presente de manera más homogénea. Como término con que clasificar el relato de índole criminal desplaza el de “cine negro” que ha servido para agrupar buena parte de la producción de los años 40 y 50. El uso generalizado del color, los escenarios naturales, las formas más libres de rodaje y menos ceñidas a las maneras clásicas de los realizadores hollywoodienses, que han sido desarrolladas por el *free cinema* o la *nouvelle vague* de manera más destacada, pero también por las producciones de bajo presupuesto –desde Roger Corman y William Castle a las películas italianas de Dario Argento y Mario Bava dentro del *giallo*– constituyen, por sí mismas, características renovadoras del género.

Es este un periodo muy amplio y controvertido por la convivencia de géneros, la hibridación de los mismos y la constante experimentación de los estudios en busca de rentabilidad en la taquilla. Si los años 60 presentan una cierta homogeneidad porque el agente secreto, el filme de atracos o la investigación policial predominan, en los 70 se dificulta la cartografía del periodo por la aparición de los justicieros solitarios, la acentuación de la violencia y la ruptura de las fronteras morales de los viejos códigos: el guionista y el director fuerzan los códigos de la censura, que se vuelven más laxos y en numerosas ocasiones, como tendremos posibilidad de observar en nuestro análisis de la obra de Peckinpah, la ambigüedad de los textos presupone unos prejuicios no del todo justificados –conviven los filmes filofascistas de Michael Winner, a los que ya hemos hecho alusión, con los de John Boorman o los de Sam Peckinpah, que no son equiparables–. Esto resulta todavía más complejo en la década posterior y, en cierta medida, el periodo de los 80 y las décadas

posteriores, excede a los objetivos de nuestra investigación³⁷. No obstante, observamos que la acción continuada y la disminución de los tiempos de remanso entre acción y acción – tiempos muertos narrativamente hablando que pueden no serlo dependiendo de las intenciones del director– y la ausencia de catálisis en el interior del relato son tendencias que el cine de este periodo ha ido intensificando hasta límites insospechados.

No obstante, podemos apreciar, como hace Rubin, una serie de tendencias no necesariamente sometidas a un rigor cronológico pero que articulan en general el *thriller* de este periodo. Así, hay que destacar el papel que han jugado las influencias estéticas europeas. A los nombres de Godard, Truffaut o Chabrol hay que añadir los de los cineastas de la generación anterior, como Henri-Georges Clouzot, Jacques Becker y otros menos intelectuales como Jean Pierre Melville, José Giovanni o Henri Verneuil. Otros cineastas como Jules Dassin, que huyó de la caza de brujas, con *Riffifi (Du riffifi chez les hommes, 1955)* y *Topkapi (1966)*, constituyen destacados jalones en el género de filmes sobre atracos, que desde *Apuesta contra el mañana (Odds Against Tomorrow, R. Wise, 1959)* hasta los títulos más recientes del presente siglo han supuesto una constante inevitable: *La huida (The Getaway, 1972)* de Sam Peckinpah o *Dólares (\$, 1971)*, de Richard Brooks nos sirven de ejemplo de los rumbos que confieren al tema del atraco un realizador de las nuevas generaciones de los sesenta (Peckinpah) frente a un realizador más veterano (Brooks). En estos filmes pueden convivir registros heredados del cine negro con una actualización constante de escenarios, situaciones, dispositivos tecnológicos y una mayor o menor atención a los registros dramáticos del relato o la construcción psicológica de los personajes.

Especial relevancia cobran en los años 60 las películas de superagentes, nacidas del éxito de la serie James Bond, el agente 007 ideado en papel por Ian Fleming e interpretado por primera vez por Sean Connery en *Agente 007 contra el doctor No (Dr No, T. Young, 1962)*. La serie ha continuado hasta la actualidad mientras que por el camino fueron quedando competidores notables, entre los que cabe destacar el Harry Palmer interpretado por Michael Caine en *Ipccress (The Ipccress File, S. J. Furie, 1965)*, filme producido por Harry Saltzman, productor junto con Brócoli de la serie Bond, y que contaba

³⁷ Aunque nos ocuparemos en nuestro marco analítico de *El detective y la muerte*, filme de la década de los 90, veremos cómo tanto los principios constructivos del western como los del *thriller* tienen que ver con el cine de los periodos que estamos desgranando en estas páginas.

con el mismo montador y el mismo compositor de la banda sonora de dicha serie. En la época conviven, además, una serie de parodias del género y películas menores que no hacen sino incorporar en sus estructuras narrativas los elementos del *thriller* que habían ido surgiendo en momentos anteriores. Se trata, pues, de un periodo de flexibilización de la industria, donde productos rápidos dedicados a un consumo fácil conviven con películas más desarrolladas, pero que encuentran en el campo común del *thriller* un género reconocible para el espectador a pesar de las mutaciones que se le introducen; un género en constante mutación pero que parece homogéneo y codificado como producto.

El policía que aparece en este periodo adquiere en ocasiones rasgos del agente secreto –una suerte de superpolicía–, como sucede en *Bullit* (P. Yates, 1968), pero en otros casos resulta un personaje más complejo y elaborado, heredero del agente problemático del cine negro, de psicología más elemental y prácticamente enfrentado al mundo. No es este, sin embargo, un perfil repetitivo, sino ágil y variado, como se observa en *Brigada homicida* (*Madigan*, D. Siegel, 1968), *Harry el sucio* (*Dirty Harry*, D. Siegel, 1971) y *Contra el imperio de la droga* (*The French Connection*, W. Friedkin, 1971). La primera y la última de las películas citadas contienen sendas persecuciones automovilísticas que no dejarán de ser uno de los pilares fundamentales, por su diseño cinematográfico y la espectacularidad que conllevan, del *thriller* posterior. Constituye, además, una estructura mediante la cual el relato se actualiza constantemente, en su aspecto formal y en su contenido. John Frankenheimer, Sydney Lumet especialmente, pero también en ocasiones Martin Ritt, compañeros mayores de la generación de Peckinpah –en el sentido de que hicieron antes que él el paso de la pequeña a la gran pantalla–, desarrollarán a lo largo de este periodo un notable trabajo dentro de las amplias y variadas estructuras que presenta el *thriller*. Citemos, a título de ejemplo, las significativas *El mensajero del miedo* (*The Manchurian Candidate*, J. Frankenheimer, 1964), *Mafia* (*The Brotherhood*, M. Ritt, 1968), *Odio en las entrañas* (*The Molly Maguires*, M. Ritt, 1973), *Serpico* (S. Lumet, 1973), *Distrito 34: corrupción total* (*Q&A*, S. Lumet, 1990) y *Ronin* (J. Frankenheimer, 1998).

El relato con policías como protagonistas no solo experimenta un auge en el cine posterior, sino que las fórmulas del *thriller* se combinan con las *buddy movies* en títulos tan exitosos como *Límite: 48 horas* (*48 Hrs*, Walter Hill, 1982). Precisamente su realizador, que fue ya guionista de *La huida* de Peckinpah, se convierte en un especialista de las distintas

estructuras que conforman el *thriller* del periodo moderno a partir de títulos como *Drive* (1974) o *Los amos de la noche* (*The Warriors*, 1979).

Un grupo de películas, que Rubin considera que son “*thrillers* revisionistas” y que para Fernández Valentí (1996) tienen que ver con la moda “retro” que invade los años 70 constituye un especial enfoque de sus estructuras. Filmes importantes como *Bonnie & Clyde* (A. Penn, 1967), la saga de Francis Ford Coppola sobre la mafia –*El padrino* (*The Godfather*, 1972), *El padrino II* (*The Godfather: Part II*, 1974) y *El padrino III* (*The Godfather: Part III*, 1990)– o *Chinatown* (R. Polanski, 1974), lejos de retrotraernos a un mundo mítico actualizan, con su inmersión en el pasado, el relato de gánsteres en la misma medida en que el western crepuscular revisa la historia del oeste con ánimos desmitificadores. Coppola, además, introduce las transformaciones del paso del tiempo y su tercera entrega de la saga se aproxima a un tiempo cercano al del espectador al aludir a la muerte/asesinato del Papa (¿Juan Pablo I?). Podemos hablar, pues, de *thrillers* crepusculares, en el sentido de que introducen elementos desestabilizadores de los mitos cinematográficos y en buena medida se erigen como películas metacinematográficas. En este sentido, el aspecto crepuscular del *thriller* se aprecia en dos textos bien diferenciados en tiempo e intencionalidad como son *Malas tierras* (*Badlands*, T. Malick, 1974) y *El ojo público* (*The Public Eye*, Howard Franklin, 1992)

La conspiración como eje temático abastece buena parte de la producción del periodo e introduce un componente altamente paranoico en los personajes que no abandonará este tipo de relatos en adelante. *El último testigo* (*The Parallax View*, A. J. Pakula, 1973) y *Los tres días del cóndor* (*Three Days of the Condor*, S. Pollack, 1975) constituyen los modelos para su desarrollo: en el primero la inesperada muerte del protagonista incrementa el desasosiego del hombre contemporáneo, que se sabe ya a merced de la manipulación y de un poder absoluto al que no puede otorgarle un rostro; la segunda, a pesar de la salvación del protagonista, no nos exime de la desconfianza en las instituciones destinadas a salvaguardar al ciudadano de todo tipo de asechanzas.

Rubin introduce en este periodo dos subgéneros, relacionados con el cine de terror, cuyas estructuras potencian los resortes que el *thriller* desarrolla. Se trata del *splatter*, películas de terror que tienen su fuente en el cine de Roger Corman, con argumentos que versan sobre brujerías, zombis y otros estereotipos del género, y que llevan la violencia explícita y el *gore* hasta límites extremos. La factura económica de estas películas –entre las

que sitúa *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the Living Dead*, George A Romero, 1968) y *La matanza de Texas* (*The Texas Chain Saw Massacre*, T. Hopper, 1974)–, el tratamiento efectista del argumento y la reiteración de unos recursos estilísticos comunes (*travellings* con la cámara en mano, porosidad en la imagen, desenfoques...) justifican su agrupación. Lo mismo sucede con las películas de psicópatas asesinos (*stalkers*), cuyo paradigma pasa por títulos como *La noche de Halloween* (*Halloween*, J. Carpenter, 1978) o *Viernes 13* (*Friday the 13th*, Sean S. Cunningham, 1980) y la explotación como recurso expresivo de la cámara subjetiva, donde el punto de vista corresponde al del asesino. Más elaborado que estos títulos, *El silencio de los corderos* (*The Silence of the Lambs*, J. Demme, 1990) marca un antes y un después en las películas de psicópatas, al tener como personajes no solo uno, sino dos psicópatas que no forman equipo, y establecer una morbosa relación entre uno de ellos, Hannibal Lecter (Anthony Hopkins), la protagonista y el espectador. El desarrollo expresivo de la *steadicam* cobra un papel importante en estos filmes y se convierte en un elemento semántico-sintáctico fácilmente reconocible por el espectador.

Tanto esta película como los “*thrillers* crepusculares” interactúan cuando no se entreveran con lo que Rubin y Fernández Valentí denominan el “nuevo cine negro”. *Fuego en el cuerpo* (*Body Heat*, Lawrence Kasdan, 1981), *Labios ardientes* (*The Hot Spot*, Dennis Hopper, 1990) *La última seducción* (*The Last Seduction*, J. Dahl, 1994) constituyen *thrillers* donde el componente sexual, mostrado sin ambigüedades, condiciona las acciones y el relato, desarrollan la vulnerabilidad del protagonista del *thriller* en un entorno contemporáneo marcado por la sordidez o el nihilismo que animaba los títulos clásicos del género. De alguna manera, este juego de convenciones conjugado con la espectacularidad y una coreografía de la violencia, en buena medida heredera de la estilística de Peckinpah aunque con intencionalidades distintas, permite la irrupción de cineastas como Curtis Hanson –*L.A Confidential* (1997)–, Quentin Tarantino –*Reservoir Dogs* (1992) y *Pulp Fiction* (1994)– Abel Ferrara –*Teniente corrupto* (*Bad Lieutenant*, 1992), *El funeral* (*The Funeral*, 1996)– o los reputados hermanos Ethan y Joel Coen –*Sangre fácil* (*Blood Simple*, 1984), *Fargo* (1996)– David Fincher –*Seven* (1995)– o Christopher Nolan –*Memento*–. Para Noël Simsolo (2007, 421) un ejemplo emblemático de nuevo cine negro, donde la atmosfera sórdida y asfixiante, el desaliento que embarga a los personajes y la presencia ominosa de un destino imbatible, irónico y cruel, la constituye, precisamente, *Quiero la cabeza de Alfredo García*.

Como hemos advertido al comienzo de este epígrafe, los rumbos que toma el *thriller* a partir de los 80 son muy diversos, se abre un amplio abanico y un terreno apropiado para una investigación que excede nuestros objetivos particulares. Baste indicar cómo las tendencias que Rubin ha ido marcando en los distintos periodos se afianzan y cómo en el caso de la ciencia-ficción encontramos un maridaje indisoluble con el *thriller*, ya se trate de *Blade Runner* (R. Scott, 1982), *Terminator (The Terminator)*, J. Cameron, 1984), la mencionada *Matrix*, *Doce monos (The Twelve Monkeys)*, Terry William, 1995) o *Depredador (Predator)*, John McTiernan, 1987). Al mismo tiempo, realizadores a estas alturas veteranos como Martin Scorsese nos proporcionan, amén de *Uno de los nuestros (Goodfellas)*, 1990) elaborados e innovadores *thrillers* como *Gangs de Nueva York (Gangs of New York)*, 2002) –donde el motivo tan caro al western de la fundación de la ciudad convive con la gestación del mundo del hampa, de manera que el filme nos recuerda tanto a *La ciudad sin ley* de Howard Hawks como las películas de gánsteres de los años treinta sin recurrir a una estética retro– o *Sutter Island* (2010) –donde la desorientación y la paranoia del personaje se manifiestan de una manera sobrecogedora.

Nos encontramos en este periodo ante una gran proliferación de títulos y modos y maneras de abordar las estructuras del *thriller*. La hibridación permite la aparición de géneros con cierta autonomía, como las *buddy movies*, pero también el desarrollo de unas estructuras que, pese a la diversidad de sus enfoques, comparten unos elementos semánticos y sintácticos que permiten hablar de *thriller*. Especialmente significativo de este periodo es cierta consolidación del ambiente rural en el *thriller* frente al ambiente urbano que este tipo de relatos había ido construyendo en su imbricación con los distintos subgéneros del cine negro. Sin que constituya una innovación temática, ya a finales de los 40 Raoul Walsh en *Al rojo vivo (White Heat)*, 1949) o Nicholas Ray con *Los amantes de la noche (They Live by Night)*, 1947) entienden que los escenarios propios del western, la América rural, pueden constituir escenarios emblemáticos para el *thriller*, como sucede también con *Bonnie & Clyde* y la versión de Robert Altman, *Thieves Like Us* (1974) sobre el mismo texto de Edward Anderson –*Son ladrones como nosotros*– que adaptó Ray en la citada película. La itinerancia de los personajes, tan cara al western, deviene principio constructor del relato y se incorpora como elemento desestabilizador la desorientación del hombre moderno que se haya perdido en la ciudad y busca infructuosamente sus raíces en un espacio rural perdido.

2.3.5. El *thriller* gótico

No podemos concluir nuestro balance historiográfico sobre el *thriller* sin desarrollar la categorización de *thriller gótico* que en el apartado 2.3.3 habíamos introducido para designar algunos de los filmes emblemáticos de los años cuarenta del pasado siglo.

Siguiendo a Rubin (2000: 56-72) hemos señalado la importancia y el vínculo de la novela gótica en la construcción del *thriller* aun cuando el término gótico suele ir asociado, por lo general, a relatos de corte terrorífico y/o fantástico. Así, filmes como *El ansia* (*The Hunger*, Tony Scott, 1983), *Eduardo Manostijeras* (*Edward Scissorhands*, Tim Burton, 1990), *Drácula de Bram Stoker* (*Dracula*, F. F. Coppola, 1992), *Batman vuelve* (*Batman Returns*, Tim Burton, 1992) *Entrevista con el vampiro* (*Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles*, Neil Jordan, 1994), *El cuervo* (*The Raven*, Alex Proyas, 1994), *Sweeney Todd: el barbero diabólico de la calle Fleet* (*Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street*, Tim Burton, 2007) y otros títulos similares reciben el apelativo de gótico con lo que, a pesar de sus diferencias estéticas, se quiere establecer un lazo común. Conviene, pues, que establezcamos el sentido que para nuestra investigación puede tener determinar el alcance del término *thriller gótico*.

Es común a los filmes mencionados una cierta estética tenebrista, la presencia de personajes malditos cuya naturaleza atípica y atávica subyuga al espectador precisamente por su lado oscuro y tenebroso y todos, en su conjunto, podemos adscribirlos al género del cine de terror o cine fantástico. En todas estas películas, además, lo sobrenatural impregna el relato de tal manera que es difícil atribuirles otra clasificación genérica. El término gótico, por demás, aplicado al arte contemporáneo se ramifica en una serie de manifestaciones estéticas –el cómic, la música, cierta indumentaria de moda, el *body art*...– en cuya práctica se advierte el alejamiento deliberado de lo convencional. Trazar una suerte de genealogía de sus cambios y ramificaciones culturales en la actualidad sería una tarea ardua, que excede la intención de estas líneas, pero no andamos desencaminados si al componente provocativo de no pocas de estas manifestaciones estéticas añadimos los meandros enfermizos y perversos que las imágenes góticas evocan, su cercanía al cine *gore* –cuando no se sirven deliberadamente de sus esquemas y estereotipos–, el ataque al buen gusto institucionalizado y el uso que se hace del exceso, lo demoníaco y lo perverso, todo lo cual constituye un cliché

atrayente y atractivo para una suerte de nutrido grupo de espectadores. Y estos ingredientes, al provocar tensión en el espectador involucrado en la peripecia en que el protagonista se ve atrapado, se encuentran tanto en la base como el desarrollo del *thriller*.

Cuando Martin Rubin, (Rubin, 2000), vincula la novela gótica con el periodo formativo del *thriller*, –recordemos que sitúa entre los orígenes del cine y la irrupción de las películas de gánsteres en los años 30 del pasado siglo–, al observar desde fuera ese periodo, parece lo bastante amplio como para que una reducción de su riqueza expresiva de sus filmes a una única influencia o tendencia no nos sea del todo satisfactoria. No lo es porque parece que no establezca claramente una línea de continuidad entre, v. gr., los filmes de Tod Browning de los años treinta con sus personajes excesivos, el falso relato de terror tipo *El legado tenebroso* y los primeros filmes de gánsteres al estilo de *Hampa dorada*. Sin embargo, esa línea la encontramos en la narrativa que sucede al periodo álgido de la novela gótica y que, tomando buena parte de sus ingredientes basados en la emoción que se despierta en el lector y en el ambiente opresivo que se traza, constituirá la novela policíaca de mediados del XIX, tanto la más conocida de Wilkie Collins como aquella otra que han ido rescatando para el público antología como *Cuentos de detectives victorianos*, *El cuerpo del delito*, *Detectives victorianas*³⁸ o la minuciosa reedición que la editorial d'Época hace en sus diversas colecciones.

Puesto que el propósito de Rubin es rastrear las fuentes del *thriller*, no desarrolla detenidamente cómo el gótico literario, visto en general, sí ofrece una línea de influencia, desde su irrupción a mediados del XVIII. Al igual que el romanticismo, que irrumpe históricamente a finales de ese siglo y tiene su apogeo en las primeras décadas del XIX, lo gótico literario se manifestará como una constante estética que, transformada, estará presente a lo largo de las siguientes épocas literarias y artísticas, ya que, en adelante, condiciona la narrativa fantástica y de terror y el relato policíaco que se construye en el XIX. Experimentará, es lógico, transformaciones, pero la palabra *gótico*, como adjetivo o incluso sustantivo irá irrumpiendo a la hora de calificar ciertos productos artísticos o ciertas tendencias, conformando lo que se ha llamado la *visión gótica* (Cueto, 1999).

³⁸ Las referencias de estas antologías son las siguientes: *Cuentos de detectives victorianos* (Barcelona: Alba Editorial, 2014), *El cuerpo del delito* (Madrid: Siruela, 2015) y *Detectives victorianas-Las pioneras de la novela policíaca. Edición de Michael Sims* (Madrid: Siruela, 2018)

Está comúnmente admitido que *El castillo de Otranto* (1764) de Horace Walpole inicia la novela gótica. Con ella parece tomar cartas de naturaleza una nueva sensibilidad, basada en la emoción, lo sentimental, la noche con su carga de oscuridad y tinieblas, lo espeluznante y lo macabro. El castillo o las ruinas (abadías, conventos, palacios...) constituirán los espacios de la acción; la heroína frágil y vulnerable y el villano caracterizado como un ser repulsivo a merced de sus más oscuros instintos, los personajes arquetipos. Todo ello quedaría incompleto sin una ambientación en un pasado medieval indeterminado e incluso anacrónico, marcado por la crueldad y el oscurantismo, lo cual contribuye a la creación de una turbulenta atmósfera general del relato que determina de manera decisiva el desarrollo de la peripecia argumental. Estas serán, en lo sucesivo, las características que servirán para definir y acotar lo que se llamará *novela gótica* o *negra* en un periodo que suele ubicarse entre medianos del XVIII y las dos primeras décadas del XIX.

Parece claro que se trata de una narrativa que parte de la novela sentimental - especialmente la de Samuel Richardson-, pero también de la picaresca de Henry Fielding o Defoe, ambas desarrolladas ampliamente en el XVIII. De ambas modalidades toma la naturaleza de sus protagonistas femeninas, que intensifica de tal modo que propiciará una nueva sensibilidad basada en la oscuridad, el misterio, lo numinoso..., una sensibilidad desconocida en el momento. Si bien la crueldad y la magia presentes en buena parte de la obra de Shakespeare serán las justificaciones aducidas por sus autores como excusa estética de su afición por lo turbio y siniestro de sus producciones, lo cierto es que aun en las más conservadoras de ellas esta narrativa *gótica* supone una respuesta irracional a la racionalidad ilustrada del siglo de las luces, una puerta abierta al romanticismo que no tardará en irrumpir.

En el desarrollo de este nuevo modelo narrativo suele hablarse de cinco periodos (Molina Foix, 1995). El primero, llamado *gótico negro* (o puro, alto, histórico o domesticado) es, obviamente, el históricamente inicial. A las características generales arriba enunciadas, hay que añadir la presencia de lo sobrenatural como elemento no solo original sino altamente significativo. De momento, lo sobrenatural hará su aparición de manera ocasional y no como una constante programada, de manera que en realidad este elemento no vertebrará el relato y, por tanto, carece de justificación dramática, nunca llega a explicarse. Son intervenciones destinadas a crear en el lector las sensaciones de miedo, pavor, suspense, terror, sorpresa... es decir, elementos discursivos que de manera deliberada no se integran en la lógica de la acción pero que contribuyen a crear una atmósfera e instauran un estilo que

serán los signos de reconocimiento de la novela gótica. A este periodo inicial corresponde, por supuesto, la novela de Walpole que marcará las pautas, pero también las obras de Sofia Lee, importante autora del momento.

El segundo de los cinco periodos lo constituye el *gótico explicado o ilusorio*, donde lo sobrenatural se produce, pero solo lo parece, ya que finalmente la obra se resuelve de manera que nada sobrenatural ha acontecido. Si bien todos los fenómenos que a lo largo de estas obras adquieren una naturaleza sobrenatural que al final se desenmascara, resultan fenómenos explicados, la explicación que los autores nos proporcionan no está plenamente justificada, a juicio del lector contemporáneo, ya que supone una suerte de *deus ex machina* no integrado en el desarrollo lógico de la acción del relato. Es una artificiosidad sin duda buscada, que deja muchos cabos sueltos, que construye una narrativa donde el discurso y la forma se impone sobre el contenido, donde se busca una atmósfera enrarecida que sobresalte y a la vez cautive al lector, mediante el sentimiento del pánico y del horror –convertidos en estos momentos históricos en algo también sublime (Burke, 2000) –. Ciertamente al lector actual le produce una sensación de relato deshilvanado, mal encajado, ya que, por ejemplo, el impacto sentido ante una escena macabra o la irrupción del espectro son el efecto perseguido por el autor y solo mucho más adelante –las novelas suelen ser bastante extensas– se explicará como algo ilusorio, “una concatenación de sucesos extravagantes que finalmente resultan naturales” (Morales, 2007). Las obras más representativas de este periodo son las novelas de Ann Radcliffe, especialmente *Los misterios de Udolfo* (1794) o *El italiano* (1797). La presencia del fantasma y otros fenómenos fantásticos son momentos álgidos, los efectos buscados por la autora, aunque más adelante, como hemos dicho, se explicará como algo ilusorio. De hecho, el final feliz y conciliador de las obras supone una consolación para el lector: no es descabellado interpretarlo, en el contexto fantasmagórico de la obra, como un giro de la trama, ya que por arte de birlibirloque el relato de fantasmas se resuelve como un relato de falsos fantasmas. Este principio constructivo con el tiempo y el desarrollo de la novela romántica, el relato de terror y la construcción del relato cinematográfico devendrá un giro de la trama susceptible de reinterpretar los textos, un principio constructivo que podemos reconocer en el cine: baste como ejemplo la clásica *La marca del vampiro* (*Mark of Vampire*, T. Browning, 1933), donde lo que empieza siendo un relato de terror deviene un relato detectivesco, siguiendo una práctica hartamente común en las postrimerías del cine silente.

Un tercer periodo lo constituye lo que llamamos *gótico satánico*, donde lo sobrenatural y lo fantástico está plenamente incorporado en el seno del relato y forma parte indisociable de su sentido. Obras fundamentales como *El monje* (1795) de Lewis o *Melmoth el errabundo* (1820) de Charles Robert Maturin son el prototipo del género. Desarrollando de manera más eficaz los elementos macabros, la irrupción de las fuerzas sobrenaturales de la naturaleza y los bajos instintos de los personajes, esta narrativa resultará la más determinante en el desarrollo del relato de terror y es continuamente traída a colación por teóricos y escritores del género, como demuestran los textos de Rafael Llopis, H.P. Lovecraft o Stephen King.

El cuarto periodo está constituido por lo que Molina Foix llama *gótico filosófico o didáctico*, donde el universo gótico es utilizado para representar y simbolizar conceptos filosóficos o políticos. Estaría integrado por novelas como *Las aventuras de Caleb Williams* (1794) de William Godwin o *Wieland o la transformación* (1798), del norteamericano Charles Brockden Brown. Dotadas de un elevado componente retórico, estas novelas no excluyen la incorporación de enrarecidas atmósferas y escenas terroríficas bien construidas, pero en el fondo constituyen lo que Todorov estudia como “lo fantástico alegórico” (Todorov, 2016).

Finalmente, un quinto periodo estaría integrado por el *gótico paródico o burlesco*, donde el universo de la novela que nos ocupa es abordado desde la sátira y el distanciamiento, como sucede en *La abadía de Northanger* (1818) de Jane Austen.

Son los dos periodos centrales, el gótico explicado y el gótico satánico, los que nos interesa destacar, pues constituirán dos tendencias generales, la *escuela del terror* frente a la *escuela del horror*, cuyo desarrollo contribuirá a fundamentar el desarrollo del relato policíaco de un lado y del relato fantástico del otro y, a su vez, en las bases sobre las que se desenvolverá el *thriller* y el cine de terror.

La novela gótica tuvo gran difusión en todos los países durante las últimas décadas del XVIII y en las primeras del XIX, hasta aproximadamente 1820³⁹, cuando se

³⁹ Sin ánimo de extendernos en teorizaciones, si bien el relato gótico como tal se considera clausurado en 1820, buena parte de su estilística prosigue a lo largo del XIX incluso en los periodos álgidos de la literatura realista y naturalista. Baste recordar que han sido calificadas como obras góticas títulos como la romántica *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818) de Mary Shelley, “Carmilla” de J. Sheridan Le Fanu -contenida en la colección *In a Glass Darkly* (1872) y perteneciente al periodo realista y naturalista-, *Drácula* (1897) de

considera que otras formas narrativas, surgidas del romanticismo –literatura costumbrista, relatos de terror, historias policíacas...–, vienen a sustituir su consumo. La aparición de lo siniestro y el miedo como componentes estéticos sublimados va a ser determinante para lo que Cueto denominará “el negocio del miedo” (Cueto, 1999). Se trata, pues, de una literatura de consumo que se desarrolla como una de las primeras manifestaciones de la cultura de masas.

Así, es inevitable que el debate sobre la naturaleza de aquello que produce miedo en el espectador y el prejuicio estético de valerse, para ello, de elementos sobrenaturales o prescindir de ellos. Al respecto, nos recuerda Morales que:

El género ha sido visto como el pionero de lo fantástico moderno y eso en general se debe a que algunos de sus representantes más destacados tuvieron opiniones encontradas de cómo incorporar a sus textos la maravilla sobrenatural. Pueden encontrarse autores que prefieren estructurar sus novelas sobre la sobrenaturalidad asumida (destacando la presencia de monstruos, demonios y fantasmas que en verdad aparecen en el texto) y otros que prefieren estructurarlas como una concatenación de sucesos extravagantes que finalmente resultaran naturales. (Morales, 2007: 1)

Esta diferencia es fundamental para el desarrollo de lo policíaco del siglo XIX, que Morales advierte en el comentario que realizó sobre el texto de Ann Radcliffe *De lo sobrenatural en poesía* (Radcliffe, 2007)⁴⁰, donde la popular autora de novela gótica distinguirá, en su intento por dignificar su obra entre lo que en adelante se ha llamado la escuela del terror, a la que ella pertenece, y la del horror, que correspondería con el *gótico satánico* de Lewis y Maturin. La diferencia, bastante significativa, es que en la segunda lo fantástico no es una apariencia, sino que *existe*. Una diferencia que servirá para distinguir la historia fantástica de la que solo lo es en apariencia, de manera que queda expedito el largo camino que nos conducirá a la narrativa policíaca del siglo XIX cuyas derivas están perfectamente representadas en las citadas antologías *Cuentos de detectives victorianos* y *Detectives victorianas*.

Común a todas estas obras es la creación de unas estructuras laberínticas, representadas espacialmente por el castillo, el palacio, la casa, etc, que tienen su

Bram Stoker, enclavada en lo que podemos denominar el modernismo finisecular o *El fantasma de la Ópera* (1910) de Gaston Leroux dentro de la narrativa popular de comienzos del siglo XX.

⁴⁰ Opúsculo que la autora pensaba poner como prólogo a su novela *Glaston de Boldeville* (1826), pero que se publicó póstumamente en *The New Monthly Magazine*.

correspondencia en una construcción narrativa compleja con múltiples líneas de acción y numerosas historias interpoladas. La forma del conjunto destaca sobre el contenido, sobre la peripecia o la fábula desarrolladas: el léxico y los escenarios se imponen a la lógica narrativa, de manera que el impacto sobre el lector es lo determinante, la *emoción* es lo que se busca.

En su elaboración de una estética del suspense, al primar el sobresalto sobre la coherencia de la trama, que al fin y al cabo está hilvanada mediante el encadenamiento de escenas impactantes, se están poniendo las bases, como ha visto Rubin, del futuro cine de suspense. Así, filmes tan clásicos como emblemáticos del tipo *El legado tenebroso* (*The Cat and the Canary*, Paul Leni, 1928) vienen a trasladar al cine los modos narrativos de la novela gótica, puesto que se desarrolla cinematográficamente una atmósfera propia de lo fantástico, con el despliegue escenográfico y efectista de los trucos presentes en la obra de Radcliffe, en el teatro de magia del XIX y en el melodrama escénico, donde al final todo lo fantástico desaparece de manera deliberada. Asimismo, salvando el tiempo y las distancias, ciertos filmes del *giallo* italiano asumen praxis del cine fantástico, donde la presencia de lo sobrenatural es necesaria, para luego sortearlo. O como sucede con el *slasher*, sobre todo el que imagina una naturaleza sobrenatural para el psicópata que al cabo resulta falsa o cuanto menos dudosa: ambos géneros pueden verse como una manifestación más modernizada de este proceder. El principio constructor del relato, basado en el efecto que la escena-secuencia produce en el lector-espectador, prevalece e incluso alcanza como clausura del relato aquellos filmes donde lo fantástico sí sucede, caso de *Carrie* (*Carrie*, Brian de Palma, 1976) o *Pesadilla en Elm Street* (*A Nightmare on Elm Street*, Wes Craven, 1984)⁴¹

Retomando la diferencia de Radcliffe entre horror y terror, constatamos que la narrativa del terror busca pulsar los sentimientos del miedo, del pánico, para después consolarnos con el borrado sobrenatural de su condición. Por el contrario, el horror instaura de manera inevitable en la conciencia del lector la posibilidad de lo imposible, la existencia

⁴¹ El final de estas historias, si bien se relaciona con la llamada “prueba de realidad” que necesita el relato fantástico, también tienen que ver con el giro final del que hemos hablado más arriba: una vez alcanzado el final del relato, donde la historia queda resuelta de manera feliz en las novelas de Radcliffe, de manera traumática en los filmes que citamos, las últimas escenas, con la irrupción de la mano o las garras de Freddy, vienen a instaurar el desasosiego que los relatos contemporáneos imponen al espectador allí donde la novela gótica originaria proponía placidez y sosiego tras todo el vuelco emocional provocado. Artificiosas son las explicaciones racionales de Radcliffe, artificiosas estas pruebas de realidad encaminadas, además, a nuevos relatos, nuevas secuelas, nuevas puertas de entrada al laberinto.

de lo sobrenatural en una realidad que no puede sustentarla. La figura de Edgar Allan Poe⁴² viene a ser un punto de inflexión entre ambas tendencias. Por un lado, su cultivo del relato fantástico, especialmente del trabajo sobre el narrador en primera persona que nos transmite un mundo vacilante, de cuya certeza ni nosotros, como lectores, podemos responder, lo convierte en un heredero moderno de un universo gótico constantemente actualizado. Por otro, sus relatos de corte policíaco, pioneros del nuevo género que habrá de cubrir todo el XIX, sin desprenderse de la atmósfera gótica –véase la continuidad entre la mansión de “La caída de la casa Usher” y los espacios habitados y transitados por los protagonistas de “Los crímenes de la calle Morgue”–, al imponer lo racional sobre lo fantástico impone también la justificación dramática de la trama, la necesidad de que la explicación final no sea un fraude buscado por el autor sino que su naturaleza lógica y racional y por ende, “realista”, esté contenida, desde el principio, en el relato.

La narrativa vitoriana, pues, “adaptó la atmósfera y los efectos sensoriales de la ficción gótica al mundo familiar y contemporáneo” (Rubin, 2000:58), creando a partir de ese momento una pléyade de textos de ambiente criminal, protagonizados por detectives, por ladrones y gentes del hampa, que se desenvolverán en un mundo próximo al lector, que cambiará con ellos como lo hace la ciudad y el campo con los efectos de la industrialización. La producción y el consumo de la novela policíaca desplazarán a la novela gótica. La averiguación de un crimen, una desaparición, de un robo, acaecidos en mansiones remotas o en meras casas de vecindad, el suspense con que se envuelve el desvelamiento de todo misterio, el inocente involucrado en conspiraciones subversivas de las que era desconocedor... son argumentos que podemos encontrar en las obras de Charles Dickens, Wilkie Collins, Balzac, Sheridan Le Fanu, Stevenson y tantos otros autores de la época cuya labor contribuye a perfilar las bases del moderno *thriller*, literario y cinematográfico. El universo surgido en el entramado de las narraciones góticas no desaparecerá, sin embargo, sino que de un lado tendrá su continuidad en el relato fantástico, muy abundante en el XIX, y de otro en esta narrativa policíaca o de corte detectivesco que nunca terminará de abandonar sus atmósferas, v.gr. *El perro de los Baskerville* (1902) de Arthur Conan Doyle. Las selecciones de relatos ya mencionadas, de Greene –*Los rivales de Sherlock Holmes*–

⁴² Fallecido en 1849, la producción más importante del autor de Baltimore se desarrolla entre 1830 y su año de defunción, esto es, superado ya el periodo canónico de la novela gótica.

(Greene, 1975), las novelas protagonizadas por Raffles⁴³, el ladrón aristocrático y a la vez detective *anti-sherlock holmes* escrito por E. W. Hornung, entre otras muchas, muestran de la continuidad y transformación de los escenarios góticos en los modernos espacios por donde habrá de discurrir el relato de ambiente o corte policíaco

Recordemos que Rubin considera la imagen del laberinto como inherente al *thriller*, y encuentra en los aspectos de la novela gótica arriba comentados un principio de influencia en los comienzos del cine. Y si encontramos una trasposición de las formas narrativas realistas y naturalistas al primer cine (Company, 1987), representado por la obra de Griffith, no es menos cierto que las atmósferas desplegadas por los relatos góticos, transformadas en espacios más actualizados en las narraciones policíacas del XIX, van a constituir los referentes para el *thriller* incipiente o primitivo. Para Rubin es este un periodo complejo que se articula sobre bases melodramáticas –como la literatura gótica, realista, naturalista o policíaca de este periodo– que irá adoptando formas más complejas y trasladando el laberinto de los castillos y las ruinas a la ciudad convulsa y contemporánea.

El villano gótico ha adquirido en los relatos policíacos un nuevo rostro, más común, más humano en cuanto que es menos monstruoso, pero no menos perverso –de ahí su *monstruosidad transformada* en los “genios del mal” que quieren acabar con el mundo, hacerse con su control, los “sabios enloquecidos”, o los perturbados que pueblan el cine de Tod Browning. La transformación de este arquetipo, su actualización de personaje perdido en las brumas de un confuso pasado histórico a transeúnte del bullicioso siglo XIX propicia toda suerte de caracteres que se desarrollarán en esta narrativa: ladrones de guante blanco, hampones, delincuentes surgidos del lumpen y de las clases más empobrecidas, psicópatas.

Una de las características más visibles del relato policíaco, que comparte el cine, es su continua adaptación espacio-temporal. Cada momento histórico encuentra su relato. De ahí el surgimiento de nuevos autores, nuevas obras, nuevos géneros incluso –novelas de detectives, novela negra, *thrillers* políticos, novelas de espías, *thrillers* conspiratorios...–. Para Rubin el *thriller* es una especie de metagénero que engloba otros muchos como el cine de gánster, el cine de detectives, el cine negro, el de espías... A la idea de laberinto se suma de contemporaneidad para encontrar lo que en otro lugar (Cherta, 2014) llamamos

⁴³ Aparecido en la década de 1890, su autor, curiosamente, era cuñado de Arthur Conan Doyle.

estructuras de reconocimiento del *thriller*. Este componente actualizador contribuye a crear, por ejemplo, la “nebulosa” que define y caracteriza para Simsolo el cine negro, y es el componente fundamental que a nosotros nos sirve para distinguir el *thriller contemporanizado* –con sus fases, sus periodos, sus diversas y complejas formas estilísticas– de lo que podemos llamar el *thriller gótico*, donde el pasado es relevante.

Frente a las historias ancladas en un aquí y un ahora, este *thriller gótico* ambienta lo policíaco en un pasado entre lejano y remoto, ubicado entre el XIX o como mucho a principios del XX acaba adquiriendo/absorbiendo una atmósfera, una ambientación que no podemos menos que conectar con aquella que surgió de la novela gótica. Entre ambos – la novela gótica original y las películas que mencionaremos– hay una gran distancia temporal, pero el *thriller* evoluciona y se vuelve más complejo en la medida que se fija una distancia que separa los relatos temporalmente situados en el XIX o principios del XX de los relatos contemporáneos. Entendemos por estos aquellos que temporalmente se ubican en el momento de la escritura o de la realización del filme, donde el tiempo presente y los espacios actuales son una constante, una estructura fundamental para el sentido último del relato, ya se trate este de un texto literario o cinematográfico. Hay, pues, un anclaje espacio-temporal que condiciona el *thriller* cuya transformación puede rastrearse a lo largo de su historia y, al mismo tiempo, encontraremos una voluntad deliberada, como veremos, de retrotraer a cierto pasado determinadas historias. En este sentido, no es relevante que existan algunos años de diferencia entre producción del texto y su recepción, como es el caso del cine de gánsteres de los 30: se ambienta en los años 20, o final de la década anterior lo más tardar, ya que el espectador lo siente como próximo o contemporáneo. Las transformaciones espaciales, del entorno, el crecimiento de las ciudades, los cambios de condiciones de vida de los seres humanos, los grandes acontecimientos históricos que sacuden el siglo, son constantes del género que, al transformar el hábitat transforman el relato policíaco, alejándolo del pasado gótico de que se sirvió en sus inicios.

En tanto que el *thriller* evoluciona y se transforma, nos vamos encontrando con una serie de filmes cuya acción se remonta al pasado y que tienen en común una atmósfera entre exótica y malsana que tensiona al protagonista, la creación de espacios cerrados cuya opresión remite a la de las mazmorras, calabozos y palacios que frecuentaban las heroínas góticas. De un lado podemos encontrar, por ejemplo, los melodramas excesivos del ya mencionado Tod Browning, que conjuga hábilmente la monstruosidad del villano gótico con

argumentos policíacos, ya en escenarios exóticos –*Los pantanos de Zanzibar (West of Zanzibar, 1928)*– o más contemporáneos –*Maldad encubierta (The Blackbird, 1926)*–. De otro, el falso fantástico, representado por las mencionadas *El legado tenebroso* o *La marca del vampiro*, proporciona unos filmes deliberadamente híbridos donde el trasvase entre relato fantástico y relato policíaco construye su verdadera identidad. La noción de contemporaneidad o de pasado podemos confundirla en estos filmes, pero sin duda prevalece una escenografía y una realización destinada a resaltar la importancia del ambiente en el relato.

Lo gótico impregna no solo los filmes de Browning –desde las tortuosas cofradías de delincuentes tipo *El trío fantástico (The Unholy Three, 1925)* a los melodramas descomedidos como *Garras humanas (The Unknow, 1927)*– sino buena parte de aquellos otros filmes protagonizados por su estrella, Lon Chaney, que construye en torno a su capacidad para el disfraz y el maquillaje una serie de filmes muy exitosos en su momento y que constituyen una excelente muestra de una puesta en escena que actualiza los recursos góticos. Pensemos en *The Penalty* (Wallance Worsley, 1920), *The Ace of Hearts* (Wallance Worsley, 1921), *Voices of the City* (Wallance Worsley, 1921), *El jorobado de Notre Dame (The Hunchback of Notre Dame, Wallance Worsley, 1923)* o, como no, la emblemática *El fantasma de la Ópera (The Phantom of de Opera, Rupert Julian, 1925)* que conjuga de manera admirable el registro folletinesco de su homónimo literario –la novela de Gaston Leroux– con una narrativa cinematográfica ágil, fluida e impactante en su ambientación y desarrollo⁴⁴.

Son estos ejemplos de un gótico melodramático, que se sirve de una trama con reminiscencias policiales más o menos destacadas –más en los filmes de Browning, aunque pronto los soslaya, que en los de Worsley–, que no son únicos y exclusivos de estos directores y su intérprete fetiche. Precisamente en la década de los veinte, el mago, escapista y azote de espiritistas y embaucadores, Harry Houdini, escribe y protagoniza cinco trepidantes películas –tres de ellas asumiendo su propia identidad como actor/personaje– donde la investigación y la acción se enfrentan a la falsa mágica y la tramoya, en un virtuoso juego, todavía primitivo, que se vale de la estética gótica en los ambientes, del folletín en el

⁴⁴ Pese a ser considerada siempre como un filme de terror, en el sentido fantástico del término, es de destacar la completa ausencia de cualquier componente sobrenatural.

encadenamiento narrativo y de los estereotipados villanos de la novela policíaca decimonónica como personajes. *La isla del terror* (*Terror Island*, James Cruze, 1920) es la más destacada de todas ellas.

Las falsas mansiones encantadas, que tienen un referente en la repetidamente mencionada *El legado tenebroso*, van a constituir un subgénero importante en el periodo silente –con continuaciones en los primeros años del sonoro, por ejemplo *El número 17* (*Number Seventeen*, Alfred Hitchcock, 1932)–, porque aúna los efectismos del género fantástico y de terror con la resolución de un enigma y el enfrentamiento tanto con asesinos y ladrones como con organizaciones criminales, propias de los relatos policíacos. Cabe destacar, en este sentido, la obra del peculiar y controvertido cineasta Roland West, que en 1925 dirige *The Monster* –con Lon Chaney como protagonista– y *The Bat*. En esta última crea un personaje taumáturgico al margen de la ley que tendrá una cierta importancia y trascendencia a lo largo de ese periodo en unos filmes espectaculares para su tiempo y que se vale de una hábil conjugación de las maquetas y los efectos de la más pura tramoya teatral y cinematográfica para producir unos filmes trepidantes y ligeros que van asentando los modos de un thriller anclado en lo contemporáneo sin renunciar a su pasado gótico. Por último, no podemos olvidar al sueco Benjamin Christensen que en *The Haunted House* (1928), *House of Horror* (1929) y *Seven Footprints to Satan* (1929) ofrece constantes variaciones del subgénero de las falsas casas encantadas, un universo cinematográfico cerrado que supone el embrión de no poco del cine posterior.

El cine del periodo siguiente, el comienzo del sonoro y a lo largo de los años 30, es en buena medida, sigue de los modelos de *thriller* y en cierta medida los aprovecha, con el añadido eficaz del sonido como elemento perturbador para los personajes y de tensión dramática para el público. Así, Roland West produce y dirige una curiosísima continuación de su éxito *The Bat* en *El murciélago susurra* (*The Bat Whispers*, 1930) que alcanza un mayor éxito y que aprovecha los efectos sonoros para recrear la atmósfera que tanto éxito le diera en su filme anterior. Por otro lado, la profusión de las maqueteas y la planificación osada supuso que incluso el propio Orson Welles se sirviera de ella en su ópera prima: los dos momentos en que la cámara se aproxima al rancho de Susan Alexander en *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941) son deudores de los movimientos, angulación y planos con que la cámara en *El murciélago susurra* se aproxima a un banco que va a ser asaltado por el depravado delincuente que protagoniza la película.

Por otro lado, la irrupción del sonoro permite un mayor desarrollo de la película de enigma, como ya hemos comentado, pero un grupo de películas, donde lo policíaco ya adquiere mayor importancia que la sofisticada atmósfera pseudoterrorífica, sigue manteniéndola como parte fundamental del relato. Así sucede en *La decimotercera silla* (*The Thirteenth Chair*, Tod Browning, 1929), *The Phantom in the House* (Phil Rosen, 1929), *Tras la cortina* (*Behind the Curtain*, Irving Cummings, 1929), *El trío fantástico* (*The Unholy Three*, Jack Conway, 1930) –remake del filme silente de Browning– y *Los seis misteriosos* (*The Secret Six*, George W Hill, 1931). Este último filme, dirigido por el responsable de uno de los primeros y más emblemáticos filmes carcelarios –*El presidio* (*The Big House*, George W Hill, 1930)–, en su estética, pese a tratar el crimen organizado parece volver a la de los melodramas silentes de ambientación tenebrista y gótica, alejada todavía de la representación del mundo del hampa que se impondrá en esta década y que él mismo había retratado.

The Dead Kiss (Erwin L Marin, 1932), *Estudio en rojo* (*A Study in Scarlet*, Erwin L Marin, 1933) y *El perro de los Baskerville* (*The Hound of the Baskerville*, Sidney Landfield, 1936) –estos dos últimos con el personaje de Sherlock Holmes– son todavía películas que enfatizan los elementos tenebrosos y una puesta en escena próxima a los filmes de terror. Más ambiguo, *La esfinge* (*The Sphinx*, Phil Rosen y Wilfred Lucas, 1933) parece no querer desprenderse por completo de un poso gótico del cual la propia historia se beneficia, en tanto que un director como James Whale no desaprovecha el género de terror que tanta celebridad le dio para impregnar de esa misma atmósfera sus dos filmes policíacos de la década, nada desdeñables, por cierto: *Un beso ante el espejo* (*The Kiss Before the Mirror*, James Whale, 1933) y *El beso revelador* (*Wives Under Suspicion*, James Whale, 1939).

En el contexto de los años 30, periodo en el que Altman se basa fundamentalmente a la hora de indicar cuál es el proceso de (con)formación de los géneros, y dada la constante hibridación entre modos y maneras cinematográficas dispersas, no hay que olvidar el papel de los seriales y especialmente el de una notable película, *La máscara de Fu Manchú* (*The Mask of Fu Manchu*, Charles Brabin, 1932) precisamente porque articula hábilmente el *thriller* con elementos que luego desarrollará la ciencia-ficción y el terror. El villano amarillo –el peligro amarillo del que irónicamente advertía Chesterton– viene a ser

en el filme una adaptación al relato popular de aquel otro villano que poblaba la narrativa gótica, cuyo impulso sexual ha sido sustituido por el ansia y la erótica del poder.

Mención aparte merece la olvidada *Trampas (Pièges, 1939)*⁴⁵, del siempre brillante Robert Siodmak, porque supone no solo una encrucijada de géneros, ya que en un entramado tenebrista y policial incorpora, de un lado, el comportamiento de un psicópata sexual (interpretado por Pierre Renoir), la comedia musical de la voz del inefable Maurice Chevalier –en un denodado esfuerzo por caer simpático– y las luces y sombras del cine negro que surgirá en la década siguiente. Sin embargo, nos interesa destacar cómo Siodmak entrevera lo gótico con el mundo contemporáneo de la acción en el episodio del amargo personaje de un modisto venido a menos –en una muy emotiva interpretación de Erich von Stroheim– que acaba pereciendo entre las llamas que devoran sus diseños y maniqués en su vetusto caserón. Estas magníficas escenas constituyen un ejemplo de cómo lo gótico ha sido un elemento recurrente tanto en los argumentos de los filmes como en su puesta en escena, lo cual propiciará un mayor desarrollo dramático en la década siguiente.

Como ya hemos aludido en el apartado correspondiente, es a lo largo de la década de los 40 cuando lo que hemos denominado *thriller* gótico adquiere unas características especiales, notables y diferenciadas como para permitirnos considerarlo un subgénero, generalmente soslayado por los especialistas del género, y que va a tener, cuanto menos, una influencia importante en el devenir cinematográfico. Es más, sus atmósferas turbias, tenebrosas y agobiantes, junto a una puesta en escena que prima el claroscuro, que utiliza las sombras y la iluminación enfática, podemos considerarla decisiva en la articulación del cine negro cuyo punto de partida hemos visto que se sitúa en torno a 1944. A su manera, *Ciudadano Kane* es un filme gótico, sin que esa denominación suponga un demérito, por su concepción tan insólita de la imagen, la combinación de los diferentes espacios escénicos y la irrupción del “castillo” enclavado en medio de una naturaleza cuanto menos adversa e inaccesible para el resto de mortales. Es este un periodo notable que podemos considerar encabezado por filmes como *Siete torres (The House of Seven Gables, Joe May, 1940)*, adaptación de *La casa de los siete tejados* de Hawthorne, *Rebeca (Rebecca,*

⁴⁵ La trama consiste en la búsqueda de un asesino de mujeres, para lo cual el filme incorpora como señuelo una de las primeras mujeres policías del cine que, en diferentes episodios, va encontrándose con distintos sospechosos, a cuál más excéntrico, hasta dar con el culpable.

Alfred Hitchcock, 1940) la británica *Luz de gas* (*Gaslight*, Thorold Dickinson, 1940) y la versión americana de Cukor *Luz que agoniza*, o *El misterio de Friskie Minor* (*Ladies in Retirement*, Charles Vidor, 1941), pero también las notables contribuciones como *La carta* (*The Letter*, William Wyler, 1940) *La loba* (*The Little Foxes*, William Wyler, 1941) por lo general poco vinculadas con el *thriller* –salvo por *Coma*– que se añaden a los filmes ya citados: *Barbazul*, *El sospechoso*, *Jack el destripador*, *Concierto macabro*, *La escalera de caracol*, *Bedlam* y *El asesino poeta*. Hablábamos allí de un alejamiento temporal del presente y la recuperación de ambientes victorianos como característica en estos filmes –v.gr. *Siete torres* o *El sospechoso*–: sin embargo, a la vista de los títulos aquí ofrecidos, observamos, de una parte, esos ambientes temporalmente alejados del presente, pero también un presente sobre el que parece derramarse el pasado, tanto de los personajes como el de un tiempo –el de lo gótico– hasta el punto de convertir los espacios del filme en lugares asfixiantes –v. gr. tanto *Rebeca* como *La carta*, con su ambientación exótica y colonial tan del gusto de Somerset Maugham, el autor que sirve de base al filme.

Son, por un lado, filmes donde un pasado difuso, que hemos ubicado en el XIX o comienzos del XX, es crucial a la hora de desarrollar un relato policíaco y por ello rompen con el aquí y ahora del espectador. Es una cierta constante heterogénea que se da, como hemos dicho, a lo largo de la historia del cine y que comparten ciertas características : heterogénea porque en cada momento de su realización asume los modos y maneras estilísticas de su época a la hora de encuadrar la imagen, dotarla de textura, trazar los espacios arquitectónicos, pero al mismo tiempo comparten unas características comunes, como son la atmósfera de referentes góticos en su arquitectura (casas, mansiones, escaleras...), la vacilación entre relato de terror o miedo y relato policíaco, el desarrollo de la historia en torno a un carácter, ya sea víctima o victimario, la importancia de los espacios interiores y la presencia de los exteriores como algo ominoso, con claras connotaciones del romanticismo pictórico. *La casa del corvo* (*The Man with a Cloak*, Fletcher Markle, 1951) *¿Qué fue de Baby Jane?* (*What Ever Happened to Baby Jane?*, Robert Aldrich, 1962) o *Asesinato por decreto* (*Murder by Decree*, Bob Clark, 1979), por citar unas pocas, son una muestra de la continuidad del subgénero.

Del otro lado, como hemos dicho, *Rebeca*, *Secreto tras la puerta* (*Secret Beyond the Door*, Fritz Lang, 1947), *Corrientes ocultas* (*Undercurrent*, Vincente Minnelli, 1946), *Jennifer* (Joel Newton, 1953) no alejan el tiempo del relato del de su realización, pero la

atmósfera victoriana de fondo y los recursos propios de la ambientación gótica-temporal devienen signos identificativos más allá de la deriva estética de su realizador. Lo urbano surge como marco referencial y si bien en ocasiones al espectador actual le resulta difícil diferenciar su atmósfera del gótico temporal, el tratamiento narrativo y genérico –con especial énfasis en el componente melodramático– nos permite ubicarlas en el marco que le hemos asignado. Por otro lado, un filme como *Rebeca*, donde la presencia de la naturaleza intenta filtrarse en el relato, permite hablar de un gótico telúrico, donde observamos la presencia de un espacio salvaje, agresivo, tal y como aparece en *Aguas pantanosas* (*Swamp Water*, Jean Renoir, 1941), y su *remake* a color *Un grito en el pantano* (*Lure of the Wilderness*, Jean Negulesco, 1952), pero también en *El castillo de Dragonwyck* (*Dragonwyck*, Joseph L Mankiewicz, 1946) a pesar de estar rodada exclusivamente en estudio o en una de las menos afortunadas películas del mago del suspense, esta vez en un expresivo color, como *Atormentada* (*Under Capricorn*, Alfred Hitchcock, 1949). Este elemento natural o telúrico es crucial en determinados momentos de *La casa del río* (*House of de River*, Fritz Lang, 1950) –excelente y casi olvidado filme– y de manera definitivamente ominosa en la también excelente *Muerte en los pantanos* (*Wind Across the Everglades*, Nicholas Ray, 1958). Esta determinante presencia de la naturaleza, que parece rescatada de los primeros relatos góticos a los que hemos aludido, es definitiva en los filmes de los años 70 y posteriores, como puede comprobarse con buena parte de las producciones del *giallo*, y, en definitiva, es el punto de arranque de nuestra aproximación a un filme de Gonzalo Suárez, generalmente desatendido, como *Beatriz*, donde la atmósfera de raigambres góticas cobra especial significado.

Así, estos estilemas del *thriller* gótico impregnan una serie de filmes: el británico *El club de los suicidas* (*Trouble for Two*, J Walter, Ruben, 1936), sobre un episodio del relato homónimo, en castellano, de Stevenson; la versión del clásico de Agatha Christie *Diez negritos* (*And Then There Were None*, René Clair, 1945); un filme aparentemente alejado de lo policíaco como es la versión de la conocida *nouvelle* de Henry James *Los papeles de Aspern*, *Viviendo en el pasado* (*The Lost Moment*, Martin Gabel, 1947); una película como *Calle prohibida* (*The Forbidden Street*, Jean Negulesco, 1949); una nueva aproximación a Jack el destripador en *Man in the Attic* (Hugo Fregonese, 1953); los ejercicios de gran guiñol como *Canción de cuna para un cadáver* (*Hush...Hush...Sweet Charlotte*, Robert Aldrich, 1964) o *El corredor de la sombra* (*The Night Walker*, William Castle, 1964); interesantísimas revisitaciones al mundo de Sherlock Holmes como *El perro de los*

Baskerville (*The Hound of de Baskervilles*, Terence Fisher, 1959) o *Estudio en terror* (*A Study in Terror*, James Hill, 1965) –de nuevo con Jack el destripador de fondo–; la larga tradición del *giallo* o, por citar un título más reciente, la perturbadora y excelente *Shutter Island* (Martin Scorsese, 2010), donde confluyen todas las corrientes arriba comentadas en el marco del psiquiátrico penitenciario en una puesta en escena original y una excelente trasposición de su homónimo literario, la novela de Dennis Lehane, cuya escritura se aleja del relato gótico.

No queremos finalizar este apartado sin mencionar una muestra de la generosidad, que no ligereza, con que se utiliza el término gótico para aproximarse tanto a la literatura como al cine, lo que nos da pie a considerar esta corriente/tendencia y justificar nuestra categorización. Se trata del libro *Siete relatos góticos*⁴⁶: *del papel a la pantalla*, donde la editora (Martín Alegre, 2006) reúne y comenta los relatos que han servido de base a significativas películas de la historia del cinematógrafo. Los relatos y las películas son las siguientes: “La leyenda de Sleepy Holloy” de Washington Irving y su versión de Tim Burton, *Sleepy Hollow* (Tim Burton, 1999); “Un incidente en el arroyo del Búho” de Ambrose Bierce y el episodio “La rivièrre du hibou” contenido, con otras dos versiones de sendos relatos de Bierce, en *Au coeur de la vie* (Robert Enrico, 1963); “La historia de Hoichi el Desordenado” de Lafcadio Hearn y su incorporación al filme *El más allá* (*Kwaidan*, Masaki Kobayashi 1964); “El arte de echar las runas” de M R James⁴⁷ y su trasposición en *La noche del demonio* (*Night of the Demon*, Jacques Tourneur, 1958); “Espuelas” de Clarence Aarón “Tod” Robbins que dio pie a *La parada de los monstruos* (*Freaks*, Tod Borwning, 1932); “La presa más peligrosa” de Richard Connell que se convirtió en el filme *El malvado Zaroff* (*The Most Dangerous Game*, Irving Pichel y Ernest B. Schoedsack, 1932) y “El diablo y Daniel Webster” que pasó a la pantalla en *El hombre que vendió su alma* (*All That Money Can Buy*, William Dieterle, 1941). Se advierte en esta relación las grandes diferencias existentes entre ellos, tanto literarias como cinematográficas, y no solo aquellas que oscilan desde la presencia de lo fantástico (Hearn, James, Vincent Benet), su fingimiento (el relato de Irving vs el filme de Burton, que sí asume la presidencia de lo sobrenatural) al resto, donde este elemento está ausente o no existe. Pero tienen en común el clima enrarecido y la

⁴⁶ Indudable eco de la colección de cuentos o novelas cortas *Siete relatos góticos* (1934) de Isak Dinesen.

⁴⁷ Citamos los títulos de los relatos de Bierce y M R James que da la editora en el libro que mencionamos. Existen diversas traducciones de estos textos, y de estos autores, con variaciones en los títulos.

desmesura, que hace que la atmósfera de irrealidad impregne y determine el comportamiento de los personajes. Seres fantasmáticos habitando lugares vueltos irreales por el desgaste del tiempo, arquitecturas desmesuradas sin funcionalidad ni “sitio” en el nuevo orden. Y esto comprende desde la novela gótica ya citada, a obras como *Jane Eyre* (1847) y hasta la excelente *Vermilion Sands* (1973) de J G Ballard –conjunto de relatos ambientados en un futuro próximo marcado precisamente por las ilusiones truncadas y los espacios como escenarios que el tiempo derriba–; desde el perturbado escritor de *House by the River* al envejecido Deckard que se esconde en el desmoronado y ruinoso hotel de *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017)

Constatamos, pues, la existencia de una categoría cinematográfica que ocupa buena parte del desarrollo del metagénero del *thriller* con unos estilemas propios y que, como apreciamos, deviene una constante en la historia del cinematógrafo que nosotros veremos implícita y transformada de manera personal en *Beatriz*, el filme de Gonzalo Suárez del que nos ocuparemos en nuestro marco analítico.

Todo palacio, castillo, casa, prisión, son espacios urbanos rodeados por una naturaleza cuando no salvaje agresiva, que condiciona el entorno cerrado que envuelve, determina la psicología de quienes (con)viven con su presencia, incide en las acciones, es vital para el drama desencadenado y juega un papel importantísimo en su desenlace, a veces borrando las fronteras entre lo exterior y lo interior, a veces delimitándolas. Y esto sucede tanto en el *thriller* como en el wéstern, como bien muestran, cada cual a su manera, *Shutter Island* o *Beatriz*. Y es por ello que nos ha parecido especialmente relevante establecer en este marco teórico esta nueva categoría que hemos denominado el *thriller gótico*.

2.4 Las estructuras dramáticas del *thriller*: constantes del género.

Del mismo modo que tratamos de sistematizar las constantes del *wéstern*, podemos hacer lo mismo con las que hemos ido advirtiendo al hilo de la evolución y desarrollo trazados en las páginas precedentes.

2.4.1. Los personajes y su caracterización.

El *thriller* presenta unos personajes aparentemente menos definidos que el *wéstern*. No quiere decir ello que carezcan de psicología, ya que uno de los pilares distintivos del cine negro es, precisamente, el desarrollo de psicologías complejas y la explicación de comportamientos cuanto menos insospechados. A diferencia de los personajes del wéstern, que en su carácter de protagonista construyen figuras arquetípicas, los personajes que hemos observado en la evolución del *thriller* juegan con los estereotipos. El convencionalismo que los sustenta permite su mayor vulnerabilidad e incrementa su desconcierto y desorientación, características definitorias que no podemos aplicar a los personajes del wéstern, en el transcurso del relato.

Igual que trazamos una tipología del wéstern podemos aventurar una posible tipología para el *thriller*. Nos servimos para la tipificación tanto de los personajes que aparecen en las películas mencionadas –y otras que por cuestión de espacio no hemos consignado- como de los estudios de Heredero y Santamarina (1996), Simsolo (2007), Rubin (2000) y sobre todo la clasificación que establece Coma (1990 y 1996):

Personajes masculinos	Personajes femeninos
El hombre común / corriente	La mujer común / corriente
El ejecutivo	La mujer adinerada
El aventurero	La ejecutiva
El empleado	La aventurera
El propietario (magnate vs. Tendero, etc.)	La amiga
El descontento (soñador/ <i>empreendedor</i> vs. Perdedor)	La prostituta
El muchacho o el chico (vs. El adulto)	La proxeneta o madame
El abogado	La propietaria (magnate vs. Tendera)
El fiscal	La empleada
El juez	La jueza
El policía	La periodista
El jefe de policía	La abogada
El agente (puede ser un agente del tesoro, del FBI, de la CIA...)	La fiscal
El espía	La mujer policía
El ladrón	La agente (especialmente del FBI o CIA)
El asesino/sicario/pistolero	La espía
El detective privado	La asesina/sicaria/pistolera
El periodista	La cantante de cabaré, rock, etc.
El agente de seguros	La comparsa (del mafioso, de da protagonista...)
El colaborador (de la policía, del protagonista: es un personaje ambiguo que se confunde con la función tradicional del coadyuvante)	La mujer fatal o vampiresa
El confidente o soplón	La timadora
El amante	La madre
El chantajista	
El proxeneta	
El narcotraficante	
El contrabandista	
El mecánico	
El traficante	
El conductor experto	
El músico	
El timador	
El vagabundo/pordiosero	

Como observamos, a diferencia del wéstern, el rol del personaje femenino es más diverso. Con el desarrollo del género y los cambios sociales de rol que va incorporando, el *thriller* diversifica el protagonismo de la mujer, que paulatinamente ve reducido su papel casi inactivo a tomar las riendas de la acción. La contemporaneidad en que se sitúa el *thriller*, frente al pasado como tiempo del wéstern, permite esta modificación. A pesar de las transformaciones de los relatos y de la mayor importancia que goza la mujer, determinados

personajes no han sido incorporados de manera usual como roles femeninos. Con todo, buena parte de la tipología femenina, heredera del cine negro, sigue presentando un rol negativo frente al positivo que desarrolla el personaje femenino. Las derivas y desarrollo del género permiten que estos roles puedan invertirse y así como la mujer puede incorporar alguno de los modelos habituales del comportamiento masculino, los hombres pueden asumir roles femeninos. No hemos señalado en el esquema la presencia del homosexual, pero es evidente que este modelo hace su aparición como personaje secundario o comparsa del género y su personalidad va incorporándose a los distintos roles, eliminando paulatinamente como característica de su personalidad la condición homosexual. Si esta condición constituye el conflicto, la dramatización del relato se complica y depende de las derivas del mismo su condición o no de *thriller*.

Hay un tipo de personaje, **la pareja protagonista**, que por ser doble, por estar constituida por la dualidad hombre/mujer no podemos introducir en la clasificación anterior. Su protagonismo es innegable y en los relatos emblemáticos en los que surgen –*Bonnie & Clyde*, *La huida*, *Los asesinos de la luna de miel* (*The Honeymoon Killers*, L. Kastle, 1969) o *Malas tierras* (*Badlands*, Terrence Malick, 1973), por citar los más notables y desasosegantes títulos– son el vector fundamental de la historia. Su construcción altera los roles y estos se intercambian a lo largo del texto. Como modelo de personaje, su irrupción está estrechamente vinculada con el *thriller* del que constituye un ingrediente esencial.

Por regla general advertimos personajes inmovilistas frente a personajes transgresores, esto es, personajes que mantienen inquebrantable su psicología o estatus de persona frente a aquellos otros que la modifican por aspiraciones sobrevenidas –dar un golpe certero que permita la mudanza de la fortuna, el hallazgo fortuito de dinero de dudosa procedencia...– o por desengaño existencial. Sintomático de este proceso es el *thriller* ejemplar de Don Siegel *La gran estafa* (*Charlie Warrick*, 1974), donde un ladrón de banco se va perseguido tanto por la policía como por la mafia, por pertenecerle a ella el dinero robado, y consigue salir indemne de la trepidante aventura en la que se ve envuelto.

No nos resistimos a mencionar la gran transformación que experimenta, con respecto al western, el rol de la madre. Así, en el *thriller* su condición amplía considerablemente tanto el devenir de la trama como su función dramática. Sin ánimo de extendernos pensemos en la madre abnegada que teme por la deriva de su hijo delincuente –ejemplos como *El enemigo público* o *Calle sin fin*–, a la madre posesiva de *Encadenados*,

mucho más posesiva y activa en *Al rojo vivo*, vector matriarcal de la familia en *Mamá Sangrienta* (*Bloody Mama*, Roger Corman, 1970) o, desde otra óptica, aquella que lucha por recupera al hijo desaparecido, caso de *El intercambio* (*Changeling*, Clint Eastwood, 2007).

Como en el wéstern, la acción y el verbo definen sus actuaciones. Frente al *wéstern*, donde presentan un rol activo, en el *thriller* el rol suele oscilar entre la acción y la pasividad: como personajes están expuestos a una tensión y una aventura, la mayoría de las veces sobrevenida, y tienen que salvar la vida ante el acoso al que son sometidos, resultan seres en cierto modo pasivos; cuando se ven abocados a resolver el conflicto en el que se ven entremetidos, su rol es, obviamente activo.

2.4.2. Las situaciones dramáticas y su significado. Las acciones y su funcionalidad narrativa y/o discursiva

Como en el wéstern, las situaciones en las que se ven envueltos los personajes constituyen el motor dramático de la historia. Estas situaciones difieren del wéstern, aunque algunas de ellas, por la condición delictiva de las mismas, están como se verá, compartidas. Al igual que advertíamos en el epígrafe correspondiente del wéstern, algunas de estas situaciones pueden constituir un tema único en el filme o puede surgir como temas secundarios. De cualquier modo, su presencia constituye también un elemento de reconocimiento en el espectador.

Temas/situaciones
Confusión de identidad
Descubrimiento de un secreto oculto (con el consiguiente <i>proceso de salvación del personaje</i>)
Testigo accidental de unos hechos que no pueden revelarse
Búsqueda de una persona o un objeto desaparecidos (dentro o fuera de la legalidad)
Búsqueda de delincuentes (ladrón, asesino, narcotraficante...)
Golpe maestro (asalto y robo –banco, furgón blindado, casino...-)
Venganza personal
Comisión de un asesinato (por complicidad o por encargo externo)
Apropiación de secretos (documentos de carácter nacional, de tipo financiero, industrial...)
Búsqueda de un botín
Búsqueda de una persona o un objeto motivada por una recompensa (dentro o fuera de la legalidad)
Acoso a una persona, un grupo o su hábitat
Defensa del espacio propio frente al acoso exterior
Incautación droga
Incautación armas
Encuesta/investigación
Persecución
Pelea
Enfrentamiento en un espacio simbólico

Al igual que indicamos en el wéstern, las situaciones se incardinan en el temperamento de los personajes y constituyen hilos conductores del relato. De todas estas situaciones, es la persecución uno de los principios estructurales más frecuentados en el *thriller* y supone un momento culminante, como hemos comentado en el epígrafe anterior. Como en el *wéstern*, el asalto y el robo son motivos constitutivos, pero la preparación y la

logística del mismo diferencian notablemente ambos géneros: frente a la impulsividad casi atávica del ladrón de trenes y bancos del XIX, el del XX y XXI es más organizado, se mueve en un mundo cada vez más tecnológico y ello condiciona la estructura del relato.

Pelear y enfrentamientos personales jalonan las películas de ambos géneros. El *thriller* presenta una mayor sofisticación y una violencia en ocasiones insoportable porque el perfeccionamiento de las armas de fuego y el uso de armamento pesado no solo añade espectacularidad, sino que incrementa la tensión y, en los textos más elaborados y menos simplistas del género, intensifican el desconcierto del hombre medio que siente que, de pronto, todo puede estallar por los aires.

La persecución mencionada, que tiene su equivalente en las cabalgadas, adquiere una sofisticación y relevancia sin precedentes. Desarrolladas generalmente en el medio urbano no rehúyen el medio rural, pero la sustitución del caballo y la diligencia por el automóvil, el camión, la lancha, el metropolitano o el tren de alta velocidad y su combinación convierten el motivo narrativo en un segmento importante del discurso, un alargamiento desmesurado de la situación inaudito en el *western*. Por ello es importante lo que hemos denominado el enfrentamiento en el **espacio simbólico**, que supone también un **encuentro simbólico** –y por lo tanto un tema y situación que el *thriller* desgrana–. Este espacio/encuentro simbólico no siempre se da en los *thrillers* pero cuando surge adquiere un dramatismo especial. Esta situación desarrolla las expectativas de la simple pelea o el enfrentamiento entre protagonista y antagonista y se combina con el espacio para constituir el momento culminante de la acción. En ella confluyen las ideas de laberinto, la desorientación del hombre moderno que no sabe a ciencia cierta en qué está metido –o que, aunque lo sepa, se ve sobrepasado por lo absurdo de la situación– y el mundo moderno representado por la metrópoli y sus asechanzas. Este enfrentamiento en el espacio simbólico puede situarse en el final de la película o en el interior del relato, pero constituye un momento crucial, una encrucijada de ideas y comportamientos que visualmente se resuelve mediante secuencias por lo general brillantes y espectaculares. Ejemplos de lo que comentamos los hemos mencionado al aludir a *Sabotaje* de Hitchcock con su secuencia de la estatua de la Libertad; del mismo director, baste citar el molino de *Enviado especial* (*Foreign Corresponent*, 1940), el tiiovivo de *Extraños en un tren* o el monte Rushmore en *Con la muerte en los talones*. Pero también el desenlace de *El extraño* y de *La dama de Shangai*, ambas de Orson Welles. La noria y las alcantarillas de *El tercer hombre* cumplen la misma

función, como el conocido espacio del tiroteo final entre Robert Ryan y Robert Stack en la también mencionada *La casa de bambú*. Los finales espectaculares de la serie Bond, menos inquietantes dramáticamente hablando⁴⁸ que los mencionados cumplen a la perfección esta función. La lista de ejemplos, clásicos y modernos, podría ser muy larga, pero creemos que estos ejemplos ilustran suficientemente nuestro argumento.

Por otro lado, este enfrentamiento en el espacio simbólico no tiene por qué ser visualmente sofisticado ni espectacular: un simple enfrentamiento, dramáticamente construido cumple la función de resolución final, como sucede en el tiroteo en el hotel al final de *La huida*, el tenso desenlace de *Perros de paja*, o la cadena de muertes que comentaremos en *Quiero la cabeza de Alfredo García*. En ambos casos supone un punto de no retorno, a partir del cual la historia no puede transitar por los mismos derroteros. Si lo hace, como en las series de un mismo personaje –Bourne, por ejemplo–, es en base a la acumulación y la intensificación hasta límites exasperantes.

Un último comentario respecto a uno de los temas/situaciones que irrumpían en el western y que consideramos que se presenta de manera diferente en el *thriller*. Se trata del de la identidad, con el que finalizábamos el epígrafe correspondiente. Aunque la imitación del gánster es un motivo central en una serie de filmes –baste citar los del “ciclo” de los *dead kinds*⁴⁹, esto es, *Calle sin fin* y *Ángeles con caras sucias*– su tratamiento tiene que ver con la “confusión de identidad”, tal y como hemos formulado en nuestro esquema. Esta confusión lleva aparejada una pérdida y, por tanto, una búsqueda/recuperación, operación esta diferenciada del western, que consiste en la afirmación. Dada su naturaleza fundamentalmente urbana, pues el paisaje es algo aldeaño, arrabales que adquieren la funcionalidad de meras afueras, la identidad como afirmación –más allá de recuperar la pérdida– no tiene el mismo tratamiento: en los *whodunits* solo se busca el nombre del culpable y no lo que este de identidad nueva, arrebatada o apropiada, le aporta. En el *thriller* la identidad está ya formada, la ciudad la contiene, aunque el individuo pierda su personalidad o se disuelva entre la masa, de delincuentes, de oficinistas, de policías, de

⁴⁸ Nos referimos a las primeras películas de la saga, aquellas que se realizaron en los 60 y 70 del pasado siglo.

⁴⁹ Se denominó así a un elenco cerrado de actores jóvenes que hacían de comparsas en el filme citado de William Wyler, que repiten en el de Michael Curtiz e incluso llegan a protagonizar filmes de serie B de terror. En los casos citados, especialmente en el segundo, el grupo, suerte de coro de espectadores jóvenes y vulnerables, funciona como catarsis moralizadora y ejemplificante, pues la muerte del forajido al que veneran impide su identificación.

abnegados ciudadanos, aunque se vean obligados a defenderse del otro o del propio sistema, o bien los desequilibrios psicológicos acaban construyendo al psicópata, personaje que adquiere su propio protagonismo al ir articulándose a su alrededor una parte del cine de terror. Aquí, en la urbe, si surge el doble es motivo de horror, y por eso desemboca en el género fantástico.

No obstante, tanto filmes como *Con la muerte en los talones* o el más reciente ciclo de Bourne, sí tienen la pérdida de la identidad y la suplantación como motores significativos de la acción, hasta tal punto que la paranoia que puede embargar a los protagonistas y las situaciones kafkianas en las que se ven envueltos parece escorarlos, como hemos comentado, hacia lo fantástico.

Y en cuanto al psicópata, personaje de identidad alterada cuando no modificada –v. gr. *Psicosis*– resulta un tema complejo que también se decanta hacia lo fantástico.

2.4.3. Los espacios y su significación. La articulación del tiempo.

El *thriller* se construye mediante la alternancia y confrontación de los espacios abiertos y los espacios cerrados. La ciudad marca el territorio y la confrontación espacial. Sin embargo, como comentamos, el campo, el pueblo, la pequeña ciudad ubicada en el medio rural son escenarios que irán cobrando importancia porque constituirán, por su doble vertiente de ciudad y naturaleza, la doblez del ser humano: el urbanita portador de la estafa y el engaño vs. El campesino depositario de humildad y nobleza. Obviamente, el *thriller* rural subvierte, invierte, desbarata esta dualidad, por ello hablamos de doblez.

El abanico de escenarios que se despliega es muy diverso y la importancia que adquieren en el seno del relato depende de su articulación y el papel desempeñado en la historia. Al igual que el western, el escenario no es casual ni está inmotivado dramáticamente, ya que una situación desarrollada en un espacio u otro tiene un valor y un significado distinto. Como distinto es el sentido de un espacio según lo ocupe un personaje u otro.

La tipología que podemos construir es la siguiente:

Urbanos o resultados de la urbanización		Espacio natural
Espacios cerrados	Espacios abiertos	
La oficina	Las calles de la ciudad	La carretera
El comercio	Los descampados y solares	El bosque
El despacho del detective	Las zonas en ruinas	El campo
El despacho del juez/fiscal	Las fábricas abandonadas	La aldea/pueblo
El despacho del abogado	Los parques	La gasolinera/drugstore
La sala del juzgado	Los parques de atracciones	La guarida /refugio
Los bares/antros	Los cementerios	
Los hoteles/restaurantes elegantes	Los monumentos	
El banco	Los espacios simbólicos	
La prisión		
La celda		
La comisaría		
La agencia gubernamental		
El ayuntamiento		
La mansión		
La vivienda humilde		
El domicilio particular (piso, apartamento, casa...)		
El prostíbulo		
La sala de fiestas/cabaret/discoteca		
El interior del vehículo		
La guarida/refugio		
El hotel		
El casino/salón de juego/timba		
El ascensor		
Las escaleras		
El colegio		
La casa en la playa/costa		
La iglesia		
El interior del tren		
El interior del metro		
El interior del autobús		
Estadios (hipódromos, canchas deportivas...)		

Si en el western los conflictos del territorio estallan en el ámbito de la ciudad, que es el espacio en construcción, en el *thriller* la ciudad constituye el territorio. Y este territorio urbanizado en su trazado laberíntico establece zonas bien diferenciadas, los barrios elegantes, los centros neurálgicos de la ciudad –el poder político y financiero–, los barrios humildes y los arrabales. Este territorio ya delimitado y construido supone la prolongación del espacio indómito en barrios y periferias incontrolables donde la ley y el orden se

subvierten, de ahí la importancia de las zonas baldías y las ruinas, tema surgido del romanticismo literario que cobra especial importancia en el *thriller* a partir de los años 60 y que en la ciencia-ficción juega un papel fundamental. Como consecuencia de la construcción urbana –el vertedero al que alude el protagonista de *El emperador del Norte* (*Emperor of the North Pole*, R. Aldrich, 1973) el vertedero del que se aleja la pareja de *La huida*–, estos espacios abiertos los consideramos espacios urbanos, aunque, como en los ejemplos mencionados, se ubiquen fuera de la ciudad. La ciudad del *thriller*, desprovista de las murallas medievales que contuvieron a las ciudades europeas, aparece acordonada por un cinturón de arrabales que desempeñarán un papel decisivo en la trama. Su omnipresencia a partir de los 60 es consecuencia de los rumbos que toma el relato, la denuncia implícita de un universo corrompido: su impacto visual busca un claro y efectivo contraste con el resto de los espacios. Las calles, con su diferente trazado y con una identificación clara para el espectador – v. gr. San Francisco vs. Nueva York; las grandes avenidas vs. los callejones estrechos y oscuros...–, constituyen un escenario cada vez más importante, precisamente porque adquiere el sentido simbólico de un espacio de conflicto, una encrucijada de vidas y situaciones anónimas que se resuelven mediante el ejercicio de la violencia.

Los espacios cerrados, más diversificados que en el wéstern, suponen, por su misma diversificación, una suerte de celdas del laberinto en el que se devanarán los destinos humanos. Bien acotados por el decorado o los escenarios naturales que empiezan a proliferar a medida que el *thriller* evolucione, poseen una función ambivalente, pues si bien algunos de ellos constituyen el refugio, la salvación para el hombre acosado, otros son el origen y detonante de la violencia que les acosa y que acaban convirtiendo ese refugio en una auténtica celda. En definitiva, los espacios cerrados constriñen la identidad, oprimen al personaje que busca en su huida unos espacios abiertos que jamás encontrará.

Por ello, el ámbito rural, donde se desarrolla una auténtica encrucijada de géneros –comedia, wéstern, aventuras, ciencia-ficción, *thriller*...– es un espacio marcado en el género del que nos ocupamos en estas líneas. Frente al mundo representado por el wéstern, el mundo rural no es un mundo ingenuo: por ello la carretera que lo cruza –la herida que traza el asfalto sobre la tierra virgen– es el espacio fundamental del conflicto. De ahí que la gasolinera o el drugstore cumpla también una función análoga a la cantina o la factoría del *wéstern*, un emplazamiento civilizado que señala el control o descontrol sobre el territorio. Si en el wéstern lo telúrico impera, en el *thriller* lo telúrico está sometido a lo civilizado y

las fuerzas naturales que se desencadenan proceden de la deformación de los seres humanos que lo pueblan.

Los restos naturales que suelen aparecer, como el bosque, las montañas, los territorios aún vírgenes, con sus chozas y cabañas de aspecto salvaje, suponen un refugio momentáneo, un oasis en medio del desierto moral, pero no pocas veces constituyen una amenaza para el ser humano que no es más que un ser de paso, un turista ocasional que desconoce el sentido de las fuerzas de la naturaleza, como sucede en *Defensa (Deliverance)*, John Boorman, 1972)

En cualquier caso, advertimos la presencia y/o conflicto entre microcosmos diversos –ciudad vs. Ciudad; ciudad vs. Campo; ciudad vs. Campo vs. Ciudad– que convierten el conflicto en un itinerario donde el desplazamiento escenifica el desencuentro entre el protagonista y el entorno. Relato urbano vs. Relato itinerante es una de las dualidades frecuentes del *thriller*.

2.4.4. Los recursos expresivos. La sintaxis.

Tal y como nos expresábamos en el apartado correspondiente al *wéstern*, cada texto reproduce una sintaxis particular y conjuga, de acuerdo con sus fines dramáticos, una configuración especial al filme. Sin embargo, determinada atmósfera opresiva, la utilización de las sombras, el uso expresivo de los planos picados y contrapicados, los encuadres torcidos, la iluminación de herencia expresionista... han conformado una serie de estilemas que identifican al género negro al margen de la temática criminal que desarrollan. Igualmente, el cine de gánsteres posee una textura cinematográfica particular, al hacer hincapié en una fotografía de aspecto realista que contrastará con la turbia atmósfera que su sucesor, el cine negro, adoptará. Estos recursos, reconocidos por Heredero y Santamarina, Simsolo y Coma, como estos mismos autores reconocen, lejos de unificar la producción, de reproducir textos miméticos los unos de los otros, suponen un conjunto de formas expresivas de las que cada realizador –o cada productor– se valdrá a la hora de desarrollar sus propuestas particulares.

Al igual que sucedía con el *wéstern*, la irrupción de los formatos panorámicos potencia la expresividad de la imagen, pues permite captar el territorio e inscribir en él al

hombre. Si el rodaje en escenarios naturales ha sido una constante del *western* –aun cuando se combinaba con el uso de los estudios, el recurso a las transparencias, etc.–, el escenario natural tarda en hacer su aparición en el *thriller* y los géneros de que se nutre. A las contadas excepciones del cine mudo, los años 30 prefieren la utilización de los estudios, aunque las tomas de exteriores tienen su importancia – v. gr. *Soy un fugitivo (I Am a Fugitive from a Chain Gang)*, Mervyn LeRoy, 1932) o *La carretera del infierno (Hell's Highway)*, Rowland Brown, 1932)–, es a partir de 1945 cuando las tomas exteriores suponen un impulso decisivo al género. Cobra entonces importancia la ubicación temporal del relato, la contemporaneidad que transmite al espectador no ya una imagen estilizada como el *western*, sino una imagen contrastable con la de los documentales y noticiarios, de ahí que su técnica constituya un recurso estilístico de vital importancia en el periodo. Los formatos escópicos agudizan este sentido de la realidad, que el uso generalizado del color a partir de los 60 termina de subrayar. Así, la filmación en escenarios reales y la adopción, ya comentada, de los recursos expresivos de la *nouvelle vague* sí constituyen, en el contexto del *thriller*, una sintaxis particular y reconocible.

Otro recurso, como la cámara subjetiva que tiene su ilustre precedente en la escena inicial de *El hombre y el monstruo (Dr Jekyll and Mr. Hyde)*, R. Mamoulian, 1931) y en *La dama del lago (Lady in the Lake)*, R. Montgomery, 1947), se potencia de manera especial con la aparición de la *steadicam*, cuyo uso hemos señalado al referirnos a las películas de psicópatas. Su articulación sintáctica en el relato constituye igualmente un elemento sintáctico de fácil reconocimiento.

La generación de Peckinpah incorpora el uso del teleobjetivo, el ralentí, la aceleración de la imagen, el *zoom* ... Dichos recursos –como la pantalla fragmentada–, están destinados por un lado a fracturar la escritura cinematográfica clásica, a agilizarla –de ahí el montaje vertiginoso– e incrementar su potencial expresivo. Si bien el *thriller* hace un uso particular de estos recursos, no resultan exclusivos del género, sino que se aplican tanto al *western* como al cine bélico o la comedia.

Género capaz de alimentarse de otros géneros, o metagénero que contiene en sí cuantos géneros puedan participar de alguna de sus características definitorias, el *thriller* asume como propios todos los recursos expresivos que la evolución tecnológica y el talento de los realizadores incorporan al lenguaje cinematográfico: el uso de la cámara digital, la

manipulación del color, la ruptura de la regla de los 30°, la inquieta cámara del movimiento *dogma 95*...

Finalmente, cabe destacar el especial papel que suele desempeñar la música. Aunque en los periodos de escritura clásica el papel que la música juega en la banda sonora no distingue unos géneros de otros, el tipo de composición musical de que se trate sí los diferencia. En este sentido, *wéstern* y *thriller* aparecen musicalmente diferenciados aun cuando haya estructuras narrativas comunes, como la cantante de *saloon* y la cantante de cabaret, por ejemplo. Compositores como Dmitri Tiomkin, por ejemplo, pasan del *wéstern* al cine negro de manera natural, acomodándose a la estructura dramática de cada género. Con la transformación de los esquemas musicales se introduce la disonancia para acentuar el suspense y someter al espectador a un estado emocional *in crescendo*, este uso musical también hace su aparición en algunos filmes comentados en anteriores apartados, aunque, qué duda cabe, el *thriller* es el que más sentido dramático de este recurso ha desarrollado en sus textos. La presencia de melodías contemporáneas, de canciones de jazz, pop, rock, etc. Contextualizan el filme en la misma medida que las melodías tradicionales remitían el *wéstern* a un espacio y un tiempo míticos. Así, la utilización de la música, extradiegética o diegetizada en el interior del relato también resulta, a pesar de su diversidad, uno de los elementos expresivos del *thriller*.

Recordemos que, como en el *wéstern*, en el *thriller* el *leitmotiv* suele operar desde fuera del relato, la mayor de las veces vinculando al personaje a las situaciones de peligro, caso de las excelentes partituras de Bernard Hermann no solo para Hitchcock –*Con la muerte en los talones* y *Psicosis* serían las más emblemáticas– sino con otros realizadores, como la de *La casa de las sombras* que subraya la pulsión de descontrolada violencia que arrastra su protagonista, interpretado por Robert Ryan. En otros, como el conocido tema de John Barry para James Bond, presente en todos los filmes de la serie, al subrayado de su función clásica de identificación del personaje se añade el valor intrínseco de este: que se ponga rápidamente en acción. A diferencia del *wéstern*, en el *thriller* su evolución es más compleja: no funciona igual en un filme de terror, tipo *La noche de Halloween*, que en uno policiaco. En *Taxi Driver*, de nuevo Hermann, traza el deambular noctámbulo de su personaje y en la trilogía de Coppola sobre *El Padrino* algunas melodías marcan la nostalgia siciliana del personaje (especialmente la primera) y otras nos advierten de la acción que va a desencadenarse. Otro caso excepcionalmente significativo, que sin ser *sensu stricto* un

leitmotiv contribuye al desarrollo de esta función en la banda sonora, es el de *M, el vampiro de Düsseldorf* (*M, Eine Stadt sucht einen Mörder*, Fritz Lang, 1931): en esta película la melodía que Silva el asesino –el comienzo de “En la cueva del rey de la montaña” del *Peer Gynt* de E. Grieg– anticipa su presencia y también introduce la pulsión asesina que lo mueve a matar. Se trata de unos ejemplos escogidos al azar, pero, a nuestro parecer, representativos.

2.4.5. Conclusiones.

Como el western, también el *thriller* ha experimentado transformaciones, y como el *western* mantiene unas unidades estructurales que permiten reconocerlo como género. Tampoco estas unidades están exentas de variables, y, sin embargo, la presencia de elementos comunes nos permite establecer sus constantes como género sin que por ello se minusvalore la originalidad de sus más destacados textos.

Como hicimos con el western, podemos considerar a título práctico las siguientes estructuras reconocibles:

- Iconográfica o plástica: la indumentaria de los personajes destaca el periodo temporal en el que se inscribe la historia. Hay, pues, una ambientación reconocible para el espectador, que puede situar como parte de su tiempo. También la planificación destaca personajes y ambientes, la porosidad de la fotografía, su tenebrismo o su luminosidad, según de qué periodo histórico se trate, conectan siempre el tiempo del relato con un tiempo próximo al espectador. Por decirlo de otro modo, el presente está siempre marcado.

- Actancial o de personajes: como hemos observado en la tipología previa, hay unos roles que el espectador reconoce por el físico y la interpretación del actor. Si el aspecto precede y condiciona su psicología, su función dentro del relato queda determinada con su entrada en escena y mediante la planificación.

- Espacio-temporal: es sin duda la estructura fundamental del *thriller*, pues contamina, como podemos observar, a las otras. Ancla el relato en el presente y cuando recurre al pasado, la temporalidad del mismo no ofrece dudas al espectador. Tanto si se trata del pasado, que hemos vinculado a lo *crepuscular*, como de un tiempo no precisado, se produce una sensación de *atemporalidad* que actualiza en presente el tiempo del relato. Por

otro lado, el tiempo del relato queda constreñido a una unidad temporal por lo general precisa: unas horas, unos días... La acción no se dilata demasiado en el tiempo, como sucede en algunos westerns, sino que se condensa. El espacio, por otro lado, resulta muy variado, aparece en continua mutación, de ahí el dinamismo expresivo que tiene su más claro ejemplo en el diseño visual de las persecuciones.

Conviene también destacar el sentido del fuera de campo en el *thriller*. Deviene en él un principio dramático más inquietante y estéticamente más eficaz que en el western. En los primeros filmes de gánsteres, por presión de la censura, evitaba mostrar muertes violentas en la pantalla, pero ello no hizo sino intensificar, por su puesta en escena, la violencia sugerida en el filme, caso de *La senda del crimen*, *Scarface*, *el terror del Hampa*, *Las calles de la ciudad* o *Hampa dorada*, por citar unos ejemplos. A partir de ese momento será un eficaz instrumento en cineastas como Lang, Fleischer, Fuller, Lumet ... (por citar unos nombres al azar) hasta nuestros días, donde la crudeza en la mostración de los actos violentos se ha generalizado y, por lo tanto, generando otros sentidos.

- Narrativa: como en el western, el entramado narrativo surge de la combinación de las situaciones esbozadas y tienen en la violencia el elemento de reconocimiento fundamental. Ahora bien, el diseño y la estilización de las escenas violentas suponen una parte fundamental del discurso, por lo que su presencia narrativa dilata el tiempo del relato, que alarga hasta extremos inverosímiles las persecuciones, peleas, encuentros. A pesar de ello, prevalece el sentido físico de realidad potenciado por los escenarios naturales.

- Musical: como en el western, su peculiar presencia extradiegética es casi constante. Pero a diferencia del western, en el *thriller* condiciona las imágenes, potencia el suspense, anticipa hechos o crea expectativas para corroborarlas o frustrarlas según las intenciones del relato, de ahí que resulte tan significativa su omnipresencia como su ausencia, puntual o total en el relato o en una de sus partes.

De estas estructuras narrativas, que tienen en común en el mundo del western y del *thriller* el papel destacado que presenta la acción y la violencia como paradigma de resolución de sus conflictos se han servido de manera casi sistemática realizadores inquietos y personales como Don Siegel, Samuel Fuller o Robert Aldrich, con quienes comparte Peckinpah el sentido dramático de la acción y el trazo psicológico de unos personajes por lo general desprovistos de aura heroica. Otros realizadores como Raoul Walsh han transitado

indistintamente entre el mundo del western y los *thrillers*, aunque al final de su carrera haya sido el primero de los géneros nombrados el más frecuentado. Otros como Anthony Mann han pasado de la opresión de la ciudad y las calles de sus primeros filmes a los grandes horizontes del western.

2.5. La perdurabilidad de las estructuras del western y del *thriller* en otros textos cinematográficos.

Tiempo atrás, en nuestro trabajo de investigación nos ocupamos de *Quiero la cabeza de Alfredo García* con el objetivo de desentrañar en qué medida las estructuras del western pervivían, transformadas en las del *thriller*. Ello motivó que ahondáramos en el tema de los géneros y tratáramos de determinar la evolución de cada uno de estos dos vectores objeto de nuestra investigación, el western y el *thriller*. A lo largo del desarrollo del marco teórico precedente hemos examinado sus esquemas narrativos y su trayectoria diacrónica, con la intención de extraer esas estructuras de reconocimiento comunes a periodos y épocas y que constituyen, a nuestro parecer, la idiosincrasia del género más allá de las hibridaciones que se permita. Basándonos en la bibliografía existente, y reseñada a lo largo de nuestra exposición, hemos ido matizando su información, corrigiendo aquellos aspectos en los que estábamos en desacuerdo e incorporando consideraciones y caracterizaciones, v gr, toda la tipología de personajes, situaciones, espacios, etc., para consolidar un marco teórico que contenga las especificidades del western y del *thriller* que nos han de servir de punto de partida para el núcleo de nuestra investigación. Así, hemos modificado las conclusiones de Altman (2010), completado la caracterización del western de Astre y Hoarau (1997), ampliado y delimitado la del *thriller* de Rubin (2000) con la intención de diseñar el marco teórico medianamente sólido que nos permita avanzar, en las siguientes páginas, en la dirección de nuestra hipótesis de trabajo.

El porqué de este diseño, amplio y sujeto a ulteriores innovaciones, como no puede ser de otro modo, lo encontramos en la necesidad de proporcionar un marco con cierta solidez y estabilidad en una época, la nuestra, en la que la hibridación genérica contribuye casi a diario a desestabilizarlo. Y, a la vez, la necesidad de que puedan incorporarse en nuestra caracterización nuevos textos filmicos, abiertos, y que, sin embargo, beben de estas

estructuras básicas para construirse porque operan como *estructuras generalizadas básicas* que se insertan y/o disimulan/enmascaran en otras estructuras mayores que es el texto filmico que las contiene. Así, cuando vemos en la prensa, especializada o no, que filmes como *Nomandland* (Chloé Zhao, 2020), por poner un reciente ejemplo, se nos dice que se articula con elementos del wéstern, o que novelas como *Sidi* (2019) de Pérez Reverte, sobre la figura de El Cid, también se construyen como un wéstern, creemos que es importante determinar, como indicamos en nuestra introducción, por qué es posible sostener esas afirmaciones.

Esto nos lleva, como también nos planteamos al principio, a la necesidad de descubrir en qué medida estas estructuras del wéstern y del *thriller* se encuentran como ese sustrato, principio constructivo o articulador capaz de incorporarse en películas que aparentemente se alejan de sus postulados.

El wéstern, que idealizada el pasado, se ha ido ensuciando a medida que el tiempo, más que cerrar o cauterizar heridas, se limitaba a dejarlas al descubierto con todo lo que ello conlleva. El *thriller*, que siempre fue sucio desde sus comienzos –todo crimen y delito lo son–, en cambio, fue edulcorado en sus comienzos, como si su presencia en el presente –el eje sincrónico en el que el filme se produce, exhibe y consume– fuera circunstancial o un mero juego de *cluedo* entre ricos y aristócratas, y aquí el tiempo fue devolviéndole la sordidez que le correspondía (parafraseando o remedando las palabras de Chandler), constituyendo, como el wéstern, un marco narrativo en el que desarrollar multitud de tramas, conflictos y situaciones. Wéstern y *thriller* se convierten en un bagaje no solo para el espectador sino para el realizador. Pensamos que, como el melodrama, wéstern y *thriller* constituyen *estructuras básicas y narrativas* del relato de las que se valen guionista y director a la hora de abordar una película y es por ello que nos interesa rastrearlos en la obra de Gonzalo Suárez, paradigma de cineasta en constante evolución y nombre de referencia ineludible en nuestro panorama cinematográfico. Nuestro marco teórico va encaminado a descubrir en qué medida estas estructuras narrativas contribuyen a formar una obra, como la suya, donde la hibridación y la intertextualidad son dos marcas significativas, dos postulados a los que podemos decir que ha sido fiel a lo largo de su dilatada trayectoria. Al operar desde las interioridades del texto, como sustrato o estructura oculta no necesariamente reconocible, a un nivel superficial, por el espectador poco atento, nos interesa ver en qué medida, siguiendo el marco teórico fijado, puede alumbrar el discurrir de su filmografía, esclarecer las especificidades de unos filmes no demasiado aceptados en su

momento –*Beatriz y Parranda*– y otros mejor sancionados –*El detective y la muerte* y *El portero*–, pero sin que por ello se les ha prestado la misma atención que a *Remando al viento*, sin duda su más celebrado hito.

Wéstern y *thriller* como bagaje, hemos dicho, un bagaje al que no puede ser ajenos Gonzalo Suárez, hombre culto y abierto a multiplicidad de influencias. Si bien su obra literaria siempre ha flirtado con el *thriller* –siempre se ha considerado más próximo a Chandler que a Hammett aunque nunca ha desdeñado su influjo–, y no ha practicado el wéstern canónico, a la manera de Borau, como también dijimos en nuestra introducción, creemos que el diseño de estructuras narrativas que hemos establecido en las páginas precedentes nos permitirán abordar el estudio de su obra en los capítulos siguientes y determinar cómo se asumen, se manipulan, se dispersan o se trastocan dichas estructuras. Es por ello que nos centraremos en los cuatro filmes que hemos elegido como corpus significativo y, en una visión más general sobre el resto de su obra, señalaremos los aspectos más relevantes que puedan corroborar o rebatir nuestra hipótesis de trabajo.

BLOQUE II: MARCO ANALÍTICO

CAPÍTULO 3: LA OBRA LITERARIA Y CINEMATOGRAFICA DE GONZALO SUÁREZ

“La percepción de un momento único, irrepetible transferido de mirada en mirada. Supongamos que eso es el arte”

Gonzalo Suárez⁵⁰

3.1. Introducción

Adentrarse en la obra de Gonzalo Suárez es como hacerlo en un caleidoscopio donde cada espejo deriva el haz de luz a puntos dispares y proteicos: formas inauditas de representación trenzadas, sin embargo, por el mismo principio de libertad creativa y rigurosidad estilística.

Libertad creativa porque toda su obra, literaria y cinematográfica, no transita por caminos trillados aunque en apariencia pise donde otros han pisado antes, sino que, sin pretender borrarlos, los reconduce hacia unos rumbos nuevos e inesperados: transgrede tanto los géneros en los que se ha adentrado que los arrincona en sus límites y fronteras, para reconducirlos en un nuevo texto, nuevo por la frescura que emana y porque el reconocimiento de ciertas huellas dejadas, como al azar y la casualidad, también lector/espectador las percibe como nuevas.

Rigurosidad estilística porque la palabra deviene sorpresiva y sorprendente en todo momento, ya sea en el marco literario de sus textos periodísticos, entrevistas, cuentos, novelas y memorias, como en los elaborados diálogos con que los personajes de su cine invitan al espectador a que participe de él.

Precisamente es la palabra, tan bien empleada por Gonzalo Suárez en todos sus juegos semánticos, en todas sus posibilidades connotativas, la que ha creado la inmerecida

⁵⁰ Gonzalo Suárez (2008). *El secreto del cristal*. Torrejón de Ardoz: Villaverde Ediciones, p. 25

y falsa caracterización de que su cine es un *cine literario*, caracterización esta que siempre se ha utilizado con ánimo descalificador para evitar así afrontar, por un lado, la gran originalidad de su producción –desde sus inicios hasta sus últimos filmes– frente al resto de la producción española y, por otro, soslayar en el papel crucial y determinado que adquieren sus diálogos en el contexto cinematográfico de la escena, la secuencia, la película en general, un papel este que, lamentablemente, tampoco se ha explotado demasiado en el contexto general del cine español contemporáneo⁵¹. Ya en un trabajo anterior nuestro (Cherta y Garrido, 2007) desmontamos este falso tópico cuando consideramos, como también veremos en las páginas siguientes, el valor de *summa artis* que otorga Gonzalo Suárez a sus películas y que ello hace que se preste la misma atención a la construcción de la imagen que a la palabra que anima, intensifica, sacude o subvierte la situación dramática: es, una vez más, el contraste y el conflicto el principio sobre el que se desarrollará la cinematografía y la historia de nuestro autor.

Porque el arte de Gonzalo Suárez se fundamenta, ante todo, en la narración de una historia. Comenta Millás (1997) el “dominio del pensamiento paradójico” que impregna su escritura, su gran “capacidad asociativa. La de Gonzalo Suárez es prodigiosa, porque enlaza asuntos en apariencia muy alejados entre sí, que es la verdadera función de la escritura: hacernos comprender, como diría Sábato, que la piedra que cae y la Luna, que no cae, son la misma cosa (Millás, 1997: 12)”. Esto se articula en su narrativa con un cuidadísimo empleo de la palabra, con su diferente registro según la situación dramática, una estilización alejada del retoricismo del momento, pero con la fuerza expresiva de la vanguardia artística y un perfecto dominio del léxico, pero siempre puesto al servicio de la acción que en su universo literario supone historia y narración. Y lo mismo podemos decir aplicado a su cine: la concatenación de imágenes, la implicación de todos los elementos que conforman el discurrir cinematográfico, suponen ese dominio del “pensamiento paradójico” que se traduce, en cuanto a la imagen, en una suerte de conflicto *eisensteniano*, y ese enlazar asuntos en apariencia alejados en una muy personal manera de construir su cine desde los

⁵¹ No es este el lugar para indicar cómo el uso de los diálogos –al ir modificándose desde el cine del periodo franquista, con la inestimables aportaciones de Luis García Berlanga y Fernando Fernán Gómez, por citar dos reputados nombres, hasta el presente– ha transformado a su vez su función narrativa/dramática en la película; pero sí señalamos la importancia que dan a la palabra en sus filmes cineastas tan divergentes como Víctor Erice –en cuyas películas se habla poco– o Francisco Regueiro, por su nivel no solo de depuración estilística sino por su aportación a lo que consideramos intrínsecamente cinematográfico que es la imagen.

presupuestos de la narración, anteponiéndola al discurso o a la omnipresencia de la forma y del estilo. Esto es, por ejemplo, lo que lo aleja, incluso desde sus primeros filmes, de la *nouvelle vague* como en un principio se quiso asociar su cine: frente a la presencia de la forma y el estilo de, por ejemplo, Godard –sin entenderlo como algo peyorativo–, *Ditirambo* (1967), *El extraño caso del doctor Fausto* (1969) y *Aoom* (1970) constituyen narraciones fragmentadas por una narrativa rupturista pero que se supedita a la narración, por extravagante que esta sea y que, de alguna manera no hace sino trasponer el principio paradójico y dislocado de su narrativa del momento: *De cuerpo presente*, *Trece veces trece* (1965), *El roedor de Fortimbrás* (1965) y *Rocabruno bate a Ditirambo* (1966). Si en sus páginas nada es lo que parece, si cada página instauro el desconcierto en el lector que no adivina qué le depara la siguiente, cada imagen o escena de los filmes mencionados actúa de una manera similar y solo la sintaxis propicia la narración que el espectador, finalmente, construye.

La obra de Gonzalo Suárez, además, ha ido aumentando con el tiempo, tanto la literaria como la cinematográfica, y si bien podemos advertir, como en todo autor, cambios, evoluciones, aperturas a nuevas formas expresivas y nuevos territorios dramáticos, el mismo “sutil hilo conductor que recorre todos los cuentos sometiéndolos a una rara unidad” (Millas, 1997:14) lo advertimos tanto en sus nuevas novelas como en las películas que desde los sesenta hasta esta segunda década del siglo XXI ha ido realizando.

Es por ello conveniente trazar en las siguientes líneas una somera trayectoria estética que nos permita situar su obra y contextualizar los filmes objeto de nuestro análisis.

3.2. La trayectoria artística de Gonzalo Suárez

Autor, como hemos visto, polifacético, Gonzalo Suárez inicia su andadura estética en los años sesenta del pasado siglo con el seudónimo de Martín Girard y de la mano del periodismo. Sus crónicas periodísticas y sus entrevistas suponen un bálsamo salutarífico para las letras de aquel periodo, pues, como dice Juan Bonilla (2018: 186):

me bastaron un par de párrafos para descubrir al extraordinario prosista Gonzalo Suárez en unos cuentos titulados *Trece veces trece*, hoy prácticamente olvidado o por lo menos preterido, sin la presencia en el panorama literario español que el autor merecería por su audacia, su vigor, su humorismo inquebrantable. Demasiado frívolo o simplemente divertido

e ingenioso para las espesas cejas de quienes deciden el canon entre nosotros, tan dados al tremendismo y a la hojarasca. Pero para mí, lo habré dicho ya, Gonzalo Suárez es uno de los grandes narradores de la década de los sesenta, esa década en la que en España cabían tan pocas risas si hemos de juzgarla por lo que produjo nuestra literatura entre el realismo social que se proponía cambiar la situación política del país con sus denuncias –a pesar de lo cual Franco murió en la cama de un buen chute de morfina neoliberal– y la pedantería culturalista que por huir de la realidad se entregó a un supuesto gran estilo por el que el tiempo ha pasado como una apisonadora.

Recogidas buena parte de estas entrevistas y crónicas por su autor en *La suela de mis zapatos* (2006), transmite, vistas hoy día, un precedente de lo que se llamó el nuevo periodismo, al introducir en los formatos periodísticos al uso la presencia del autor/emisor y la *literaturización* de los temas tratados, esto es, el paso por el cedazo del cuidado estilo y la precisión lingüística de raigambre no pocas veces surrealista, que caracteriza el resto de su obra. La realidad que está tras esas entrevistas y esas crónicas deviene así materia literaria, en cuanto ficcional. Y es el universo de la ficción el que impregnará a partir de ese momento la obra de Gonzalo Suárez.

El salto a la narrativa se hace casi inevitable y los ya citados libros de los años sesenta –*De cuerpo presente*, *Trece veces trece* (1965), *El roedor de Fortimbrás* y *Rocabruno bate a Ditirambo*– constituyen un insólito revulsivo en nuestras letras ya que incorporan el desparpajo de los géneros populares –*thriller*, relato de misterio, policíaco, novela negra, el mundo de los espías, el periodista intrépido, la ciencia ficción en su amplio espectro...– con unos referentes –Queneau, Boris Vian, todo el entorno de OuLipo⁵², amén de la revisión de los clásicos grecolatinos y franceses como Diderot, etc.– que no tiene parangón en un contexto, marcado, como tantas veces se ha dicho, por una narrativa de corte realista y que busca en el compromiso social su personal idiosincrasia y su manera de afrontar aquel convulso periodo histórico determinado, no olvidemos, por la dictadura.

Sin embargo, baste recordar que sus compañeros de generación, el poeta Claudio Rodríguez, compañero de estudios y con el que mantuvo una larga y profunda amistad, y el novelista Juan Marsé, también muy vinculado a su círculo de afectos y gustos literarios, son dos excelentes representantes de una literatura, lírica en el primero, narrativa en el segundo, que si bien es cierto parte de “la realidad”, discurre luego por derroteros donde la

52. Acrónimo de “Ouvroir de littérature potentielle” que suele traducirse en castellano como “Taller de literatura potencial”: constituye un grupo de experimentación literaria creado en 1960 por Raymond Queneau. La obra de Gonzalo Suárez empatiza bastante con ese planteamiento desinhibido del arte y la concepción de la literatura como juego.

imaginación y la introspección son los motores del hecho estético y de la fascinación del lector. A su manera, ambos autores –por poner tan solo dos ejemplos–, responden a lo que el propio Gonzalo Suárez nos comentó en Cherta y Garrido (2018): se llega a la literatura “porque la realidad no basta”.

Como dijimos también en Cherta y Garrido (2007: 148), la irrupción de Gonzalo Suárez en la literatura del momento

añade, además, el bagaje cultural de un autor inquieto que, a la manera del “punto de vista de la esponja” de Gómez de la Serna absorbe aquellas obras de arte que le han conmovido – libros, películas, pinturas, paisajes, músicas, personas...– como alimento para sus creaciones propias. *De cuerpo presente* posee una factura que rebasa el contundente cambio introducido por Martín Santos con *Tiempo de silencio* (1962) porque a la narrativa estructural, literaria o cinematográfica, añade Suárez los modos de la popular y un ritmo vertiginoso en el que continuamente “pasan cosas” que trasciende las anécdotas y el conjunto mismo.

No es por ello casual que, desde nuestra perspectiva actual, veamos que la obra de Gonzalo Suárez se vea abocada al cine. Su literatura de ese periodo resulta pletórica de recursos expresivos innovadores, que no habían hecho su aparición en nuestras letras desde los lejanos años de las vanguardias artísticas; una narrativa en la que abundan los referentes visuales, una narrativa ágil y renovadora, de diálogos vivaces y dramáticos que construyen el espacio prescindiendo de la mediación del narrador (vid. *El roedor de Fortimbrás*), con descripciones impresionistas que dinamitan la herencia realista-naturalista, y con notable influencia de las artes plásticas – v.gr., la pintura de Giorgio de Chirico que será también una fuente de inspiración para el cómic del momento– y un narrador que no responde a las convenciones del narrador externo –cuando relata en tercera persona– ni del interno –cuando resulta personaje o testigo de los acontecimientos narrados puesto que es un *tour de force* con las múltiples posibilidades del narrador deficiente–, como puede comprobarse en los diversos y sorprendentes relatos que componen *Trece veces trece*.

Hay, pues, como una continuidad expresiva de su mundo literario, un intento de acceder al mundo del cine, en el entorno de lo que se llamó Escuela de Barcelona (Riambau y Torreiro, 1999). Como recuerdan estos autores, dicho movimiento cinematográfico, al que aludiremos más adelante, constituye un

Grupo improvisado, magmático y cambiante; vagón de metro en el cual se entraba o salía dependiendo de la conveniencia de cada uno, según la afortunada frase que acuñó Muñoz Suay. Ambas definiciones cuadran a la perfección con el espíritu manifestado por los miembros de la Escuela de Barcelona, reacios o no a dejarse etiquetar bajo la denominación de origen. (Riambau y Torreiro, 1999:59)

En el caso de Gonzalo Suárez, es proverbial su renuencia a las etiquetas, con las que coquetea siempre irónico, burlón y suspicaz, dispuesto siempre a (re)moverlas, (con)moverlas... una y otra vez:

¿Novelista que hace cine, cineasta que regresa a la novela? De cuando en cuando hay mariposas que se niegan a dejarse clavar en el cartón de las bibliografías 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. (Cortázar, Julio. “Los juegos secretos de Gonzalo Suárez”, publicado en *Les Nouvelles Littéraires*, nº 2644, en Cruz y Suárez, 2008: 13)

Y sin embargo, su cine siempre ha sido constantemente etiquetado: escuela de Barcelona, cine comercial, adaptaciones literarias, cine literario..., sin que se aprecie que el grado de subversión de sus primeros escritos no se ha atemperado, sino que se ha acentuado al operar, sistemáticamente, desde el centro neurálgico de las estructuras narrativas que sostienen los géneros por los que transita.

Este primer intento de acceder al mundo del cine resulta, no obstante, frustrado, pues se produce cuando Gonzalo Suárez escribe el guion “Fata Morgana” y que iba a dirigir al alimón con Vicente Aranda: finalmente, tras una sonora disputa entre ambos será el último quien dirija la película, *Fata Morgana* (Vicente Aranda, 1966). Seguirán a ello las primeras adaptaciones de sus textos, un intento por una parte loable al trasladar a imágenes un autor “joven” y nuevo y por otro de llevar a las pantallas una nueva manera de entender el cine, ya que en su puesta en escena -deudora en parte de las novedades técnicas de la *nouvelle vague* pero también de los modos de realización, más económicos frente a la industria oficial de los géneros populares como el *spaguetti-western*, el polar francés del momento o el cine policíaco-social italiano. Así surgen la curiosa *De cuerpo presente* (Antonio Eceiza, 1967), adaptación de su novela homónima y en la que el escritor rehusó participar, y las versiones de dos cuentos contenidos en *Trece veces trece*: el cortometraje *Plan Jack Cero Tres* (Cecilia Bartolomé, 1967) sobre el relato homónimo y el cuento “Bailando con Parker” que se convierte en *Las crueles* (Vicente Aranda, 1969).

Con el cortometraje *Ditirambo vela por nosotros* (1966), que rescata a su personaje literario, y con su propia versión del homónimo *El horrible ser nunca visto* (1967) -de nuevo perteneciente al conjunto *Trece veces trece*-, cortometraje en blanco y negro y mudo, por falta de presupuesto, inicia Gonzalo Suárez una andadura cinematográfica que continua hasta la actualidad.

Por ello, antes de delimitar su producción cinematográfica y de adentrarnos en los filmes objeto de nuestro estudio, conviene que ampliemos, corrijamos y comentemos a continuación el panorama de su obra que incluimos en Cherta y Garrido (2007: 147-148)⁵³:

AÑO	LITERATURA/NARRATIVA	CINEMATOGRAFÍA
1963	<i>De cuerpo presente</i>	
1964	<i>Los once y uno</i>	
1965	<i>Trece veces trece (cuentos)</i> <i>El roedor de Fortimbrás</i>	
1966	<i>Rocabruno bate a Ditirambo</i>	<i>Ditirambo vela por nosotros (corto)</i>
1967		<i>El horrible ser nunca visto (corto)</i>
1969		<i>Ditirambo</i> <i>El extraño caso del Doctor Fausto</i>
1970		<i>Aoom</i>
1972	<i>La zancada del cangrejo (manifiesto estético-cinematográfico)</i>	<i>Morbo</i> <i>Al diablo, con amor.</i>
1974	<i>Operación Doble Dos</i> ⁵⁴	<i>La loba y la paloma</i> <i>La Regenta</i>
1976		<i>Beatriz</i>
1977		<i>Parranda</i> <i>Reina Zanahoria</i>
1980	<i>Gorila en Hollywood (cuentos)</i>	<i>Una leyenda asturiana (corto)</i>
1981	<i>La reina roja</i>	“Miniman y Superlobo”, episodio contenido en <i>Cuentos para una escapada</i> .
1984		<i>Epilogo</i>
1985		<i>Los pazos de Ulloa (serie de TV)</i>
1988	<i>Remando al viento (guion)</i>	<i>Remando al viento</i>
1990		“La mujer fría” episodio de la serie de TV <i>La mujer de tu vida</i>
1991	<i>Don Juan en los infiernos (guion)</i>	<i>Don Juan en los infiernos</i> <i>El lado oscuro (filme para TV)</i>
1992	<i>Doble dos (guion no filmado)</i>	<i>La reina anónima</i>
1994	<i>El asesino triste (cuentos)</i>	<i>El detective y la muerte</i>
1995	“Paso atrás” (cuento) ⁵⁵	

53. Indicamos únicamente la producción literaria y cinematográfica de la que Gonzalo Suárez es autor: escritor y guionista y director -siempre ha realizado ambas tareas en los filmes que firma como director, aunque no sea el único guionista- de sus filmes.

⁵⁴ Reeditada en dos ocasiones como *Doble Dos* -Plaza & Janes, 1997 y Literatura Random House, 2025-con el añadido de un párrafo final aludiendo a la muerte de Franco.

⁵⁵ Incluido solamente en el volumen *La literatura*.

1996	<i>Mi nombre es Sombra (guion)</i>	<i>Mi nombre es Sombra</i>
1997		<i>Tindaya-Chillida (cortometraje)</i> ¹
1999	<i>Ciudadano Sade</i>	
2000	<i>Yo, ellas y el otro</i>	<i>El portero</i>
2004	“El cine como arte” ⁵⁶ <i>La noche y la palabra (libreto)</i> ⁵⁷	
2005	<i>El hombre que soñaba demasiado</i>	<i>El genio tranquilo (mediometraje en formato digital)</i>
2006	<i>Dos pasos en el tiempo. De Aoom a El genio tranquilo.</i> <i>La suela de mis zapatos</i>	
2007		<i>Oviedo Express</i>
2008	<i>El secreto del cristal (aforismos)</i>	
2011	<i>El síndrome de albatros</i>	
2015	<i>Con el cielo auestas</i>	
2019	<i>El sueño de Malinche (cómic)</i> <i>La musa intrusa</i>	<i>El sueño de Malinche (mediometraje)</i>
2021		<i>Alas de Tiniebla (cortometraje)</i>
2022	<i>El cementerio azul (cuentos)</i>	

Ya desde la primera novela, Gonzalo Suárez nos deja impronta de su originalidad. *De cuerpo presente* narra la disparatada historia de un hombre-cadáver en pijama, su huida y la persecución que sufre a lo largo del relato a través múltiples y diversas situaciones que poco o nada tienen que ver con las convenciones narrativas tradicionales. Los personajes que intervienen en ella no son menos inusitados y la novela toda, en un impecable castellano, hilvana la historia enlazando diversos episodios autónomos en un conjunto que, ya hemos dicho, resulta novedoso en el panorama literario del momento. La acción y el diálogo vivaz impregnan el texto y las situaciones juegan con los referentes de la novela negra, de espías, de aventuras... incluso con el nivel metaliterario del relato: memorable resulta el momento en que el protagonista se encuentra con el idiota que en el

⁵⁶ Artículo de nueve páginas incluido al principio del número 3 de la revista *Lecturas: Imágenes*, N° 3: *El cine de Gonzalo Suárez*, coordinado por Carmen Becerra.

⁵⁷ Se trata del libreto para la ópera compuesta por José Manuel López López, dirigida en el Teatro de la Abadía por Andrés Lima ese mismo año.

Macbeth de Shakespeare relata la historia⁵⁸ y, seguidamente, la huida del protagonista sucede en tanto el tableteo de las letras de la máquina de escribir nos la cuenta. Intertextualidad e hibridación son, pues, dos constantes que veremos que van construyendo su universo expresivo.

Este universo está, en un primer momento conformado por la heterogeneidad, esto es, en ninguno de esos primeros libros predominan las estructuras de alguno de los géneros convencionales sobre otros, sino que es la diversidad de registros y voces las que, desde su variedad, dotan de un extraño sentido a los textos. Así sucede con la variedad de relatos de *Trece vece trece*, libro sin parangón en el momento y que explora los límites del relato jugando con todas sus posibilidades y temas: el conjunto de textos breves unidos por el mismo protagonista que a modo de anticipo de los tan socorridos “microrrelatos” actuales hace de “Trece casos de cuya existencia física respondo, puesto que, por su brevedad, se pueden medir” uno de los más emblemáticos, sorprendentes y extraños del conjunto⁵⁹. Si Cortázar, Vian, Poe, la ciencia-ficción y el relato surrealista son alguno de los ecos que resuenan, el resultado es uno de los más originales y distintos libros de relatos de nuestra literatura. Esta constante no solo se mantiene, sino que se amplía en las excelentes novelas *El roedor de Fortimbrás*, donde a una trama de espionaje une un primer acercamiento al mito de Frankenstein, y *Rocabruno bate a Ditirambo*, una de las mejores expresiones de novela libre y abierta, constituida por diversas partes, en apariencia desarticuladas entre sí, que acaban conformado una de las novelas más sorprendentes de los años sesenta, y que a su vez constituye una reflexión metaliteraria alejada de los alardes expresivos y en ocasiones no poco crípticos de, por ejemplo, *Señas de identidad* (1966) de José Goytisolo.

Incluso en su segunda novela, la más convencional en cuanto a la forma y sin que esto suponga un demérito, *Los once y uno*, la hibridación y la manipulación de los referentes son su principio de construcción básico: el relato épico de un equipo de fútbol con sus once jugadores y el entrenador a lo largo de una temporada es el correlato irónicamente actualizado de la *Anábasis* de Jenofonte. Construida la obra como una suerte de crónica

58. Referencia a la conocida frase de Macbeth -“la vida es un cuento contado por un idiota lleno de sonido y furia”- que tanto ha dado de sí en la literatura desde que lo tomara Faulkner como título y pretexto para su novela *El sonido y la furia* (1929).

59. Uno de ellos, “Diez: Cómo ganar un combate inútil”, el del boxeador que pierde el combate con su sombra, será espléndidamente escenificado por el propio autor en uno de los más memorables momentos de *Epílogo*.

periodística y las mencionadas resonancias épicas, abunda también en imágenes y soluciones narrativas de impronta cinematográfica, como la elipsis del capítulo V al capítulo VI: el V termina con el jugador presto a lanzar un penalti y el VI con el equipo, derrotado, de vuelta en el autobús a su lugar de origen y el jugador lamentándose por haber errado la jugada⁶⁰.

No es, sin embargo, nuestro objetivo, realizar un análisis de la singularidad de su narrativa ni sus principios constructivos: ya Javier Cercas (1993) se ocupó de la literatura de Gonzalo Suárez desde sus comienzos hasta la de los años ochenta del pasado siglo, momento en el que concluye su investigación. Nosotros trataremos de advertir cómo su cine se alimenta, desde sus comienzos, de sus propios afanes literarios. Es su libertad creativa la que anhela trasladar a su cine y, con el tiempo, vemos cómo, al igual que sucede con los personajes de *Remando al viento*, literatura y vida se confunden, “como aguas de un mismo río”, o como formas de un mismo arte.

Creemos que es por ello pertinente trazar una periodización de su obra cinematográfica, sin soslayar la literatura, puesto que cine y literatura serán dos frentes que irán saliendo a medida que nos adentremos en nuestra investigación. El cine y literatura proporcionan las estructuras narrativas por las que discurrirá la obra de Gonzalo Suárez y el cine estará siempre presente en su obra literaria, de una manera casi indisociable, como lo estará también la literatura cuando se vuelque en la escritura de un guion o en su puesta en escena. Por ello nos resultan pertinentes, de los pocos textos que nuestro autor ha dedicado a trazar lo que podemos considerar su poética, dos de ellos: *La zancada del cangrejo* y “El cine como arte”. En ellos plantea su actitud vital hacia el cine que, matizada en numerosas declaraciones y entrevistas entiende como “mirada”, entendiendo que en esta mirada entra el juego el espectador.

Adelantemos que este vínculo entre la literatura y el cine se estrecha a medida que Gonzalo Suárez profundiza en su conocimiento y transgresión de las reglas del cine: por ello señalaremos, cuando lo consideremos oportuno, la naturaleza de este estrecho vínculo del que emanan, por otra parte, las estructuras narrativas objeto de nuestro análisis.

⁶⁰ Dada la admiración de su autor por Howard Hawks, no nos parece descabellada una suerte de analogía con cierta escena de *Hatari!* (Howard Hawks, 1962): aquella en la que el personaje de Red Buttons (Pockett) tras haber ideado la captura de unos monos mediante una red disparada con unos petardos, cierra los ojos para no ver el efecto y en la siguiente escena, llorando de emoción pide a sus compañeros que se lo cuenten una y otra vez. Aunque el efecto en *Los once y uno* es el contrario, no nos es ajena la sutil semejanza.

3.3. Una periodización cinematográfica.

Podemos, a nuestro entender, distinguir cuatro periodos. Esta distinción, lejos de pretender ser taxativa, intenta explicar la trayectoria del cineasta, cómo van surgiendo en su quehacer nuevas inquietudes y cómo va construyéndose un universo artístico personal que, visto desde la actualidad, está dotado de sentido y coherencia. Esta periodización también quiere servirnos de referencia en nuestra investigación, por lo que en los capítulos siguientes trataremos de desentrañar la persistencia de las estructuras narrativas objeto de nuestra investigación y su imbricación en los filmes a los que aludiremos. Se trata, pues, de una clasificación abierta realizada no para “etiquetar” la obra de un autor que se resiste a las etiquetas sino para hacer más operativo nuestro análisis y más rentable la aproximación a su obra.

Hemos seguido, para ello, un orden meramente cronológico, con alguna ligera salvedad, no porque lo creamos mejor que otras periodizaciones o caracterizaciones –algunas de las cuales comentaremos al final de este apartado– sino por parecernos el método más eficaz y operativo en nuestra investigación.

Los periodos sobre los que trabajaremos son los siguientes:

- Periodo experimental:

Comprende sus dos primeros cortometrajes y sus tres primeras películas. Tanto los dos cortos como su primera película están rodados en blanco y negro. A partir de *El extraño caso del doctor Fausto* toda su filmografía estará rodada en color. Aparentemente es un periodo en el que su director toma contacto con el mundo del cine y, por decirlo de alguna manera, se adentra en su sistema de escritura para encontrar una voz propia con que expresarse. Experimentación y vanguardia son los términos unánimes con los que críticos y analistas se han aproximado a estos filmes.

- Periodo de reconducción narrativa:

Se trata de un periodo que comprende sus siguientes tres películas, *Morbo*, *Al diablo con amor* y *La loba y la paloma*. También pertenece a este periodo una especie de manifiesto titulado *La zancada del cangrejo* que publicó Camilo José Cela en su revista *Papeles de Son Armadans* y que el autor recupera en la edición conjunta de algunos de sus textos con el título de *La literatura* (1997).

Aquí su director, dueño ya de una destreza cinematográfica propia y reconocible, trata de conectar con el público proponiendo una narrativa menos experimental pero no menos osada. Cine comercial y comercializable, en oposición a los términos con que se definía su primer periodo, son ahora los calificativos, con intención peyorativa, con que los especialistas y la prensa más o menos especializada lo han ido definiendo el periodo.

- Periodo de relectura literaria:

Entendemos que este periodo comprende su primera adaptación de un texto literario, *La Regenta* y que podríamos extender hasta la realización de su serie televisiva *Los pazos de Ulloa*. En un principio parece que la base literaria sea el punto de partida para lograr esa comunión con el público que todo realizador, lo manifieste o no, en el fondo necesita a la hora de desarrollar su arte. Es un periodo fértil y no menos experimental, al menos en los que respecta a *Beatriz y Parranda*, de las que nos ocuparemos pormenorizadamente en el apartado correspondiente.

Por otro lado, si nos fijamos en el esquema cronológico expuesto más arriba, antes de realizar la serie *Los pazos de Ulloa*, Gonzalo Suárez ha realizado dos películas muy insólitas y personales en ese momento: la casi olvidada y muy estimable *Reina Zannahoria* y la muy personal *Epilogo* que, en cierto sentido, puede decirse que constituye una obra fundamental en su trayectoria y que bien puede dividir toda su obra en un antes y un después. Así, es lógico considerar la evolución de la obra de un artista no como un continuo teleológico sino más bien como distintas facetas que pueden superponerse, como recordaba irónicamente Cortázar (1987: 207) en la “Nota del autor” que cierra su libro *Final de juego* (1964):

Maurice Blanchot ha demostrado que el tiempo del calendario poco tiene que ver con el tiempo del laboratorio central, fatuo sería el escritor que creyera haber dejado

definitivamente atrás una etapa de su obra. En cualquier página futura puede estar esperándonos una nueva página pasada, como si algo hubiera quedado por decir del ciclo que creíamos anterior, o, como si después de haber tirado todas las corbatas viejas para complacer a nuestra amante esposa, el día de las bodas de plata descubriéramos que nos hemos puesto, horror, la corbata con pintitas obsequiada por aquella novia que después no se casó con nosotros:

De todas formas, trataremos brevemente la cuestión de *Los pazos de Ulloa* en nuestro análisis, puesto si bien los textos naturalistas que versiona el director enmarcan una trayectoria que por lo general se ha considerado la menos personal del autor, dos de los títulos de este periodo, *Beatriz* y *Parranda* son objeto de nuestro estudio. En él reivindicamos ambos filmes no como adaptaciones sino como filmes muy personales que ayudan a su realizador a encontrar unos caminos expresivos que se verán recompensados con sus obras mayores del periodo siguiente.

- Periodo de integración literaria y cinematográfica.

Sin duda constituye el periodo de madurez y el más extenso de su obra, pues llega hasta la actualidad. *Beatriz* y *Parranda* han servido, como veremos, para convertir en propios argumentos ajenos y aparentemente alejados de sus universos estéticos: estas películas no solo le han proporcionado lo que en el mundo del cine comúnmente se llama *oficio*, sino también el dominio de unas estructuras -objeto de nuestra investigación- que le permiten expresarse cinematográficamente -o al menos esa es la intención manifiesta que lo mueve- con la misma libertad que ha conquistado en su escritura literaria.

A partir de este momento, la obra de Suárez no tendrá complejos a la hora de entrar o salir de argumentos literarios, propios o ajenos, para desembocar en un universo cinematográfico cada vez más personal, más cuidado y no menos innovador o vanguardista que en sus primeros pasos.

Queremos subrayar, ante todo, lo que hemos dicho al justificar el tercer periodo, esto es, no pretendemos necesariamente ver en la trayectoria de Gonzalo Suárez una progresión que nos lleve a considerar su primer filme un paso inicial que culmina en su último filme como obra total y plena. Ciertamente que, en un arte como el cine, la aparición de novedades tecnológicas, implican logros y adquisiciones estéticas, pero ello no es óbice, como sugieren algunos autores -Hernández Ruiz (1991)-, para considerar las primeras películas como meros ejercicios de aprendizaje conducentes a la adquisición de un dominio expresivo que solo fragua con títulos como *Epilogo* o *Remando al viento*.

El mismo Gonzalo Suárez, desde la perspectiva que el tiempo a veces concede al autor la facultad de reflexionar sobre su trayectoria artística, ha considerado sus primeros filmes como filmes de aprendizaje, la plasmación del ferviente deseo de hacer cine que le movió a buscar en la imagen aquello que añoraba y no podía plasmar en la escritura. Por ello, a la impronta vanguardista y transgresora de su literatura pasa al cine sin solución de continuidad. Pero, aún con la inevitable evolución artística, que también el tiempo produce o provoca, ese mismo espíritu iconoclasta e innovador se encuentra tanto en sus últimos libros como en sus últimos filmes, por no hablar de aquellos proyectos, aquellos guiones que, por diversas razones, siempre ajenas a su capacidad artística, quedaron arrumbados en los cajones.

Por todo ello, la consideración por un lado de películas de aprendizaje vs películas de madurez, si bien puede proporcionar resultados interesantes, la descartamos al considerar su obra desde nuestra perspectiva actual como un todo, un magma artístico que ha ido transformándose a lo largo del tiempo, sin desvincularse de las transformaciones del entorno ni las que uno mismo experimenta.

Así, podríamos haber optado por otras clasificaciones, más o menos temáticas como las siguientes:

-películas que abordan periodos históricos: *Remando al viento*; *Don Juan en los infiernos*; *El portero*; *El sueño de Malinche*.

-películas que reflexionan sobre el mito: *Remando al viento*; *Don Juan en los infiernos*; *Mi nombre es Sombra*; como hace Alonso (2004: 116-267), quien incorpora, además, *El extraño caso del doctor Fausto*. Nosotros pensamos que también podría formar parte de este grupo *El detective y la muerte*, pues el arquetipo del detective que surge desde la eclosión de la novela negra o del cine negro ha devenido hoy día una suerte de mito. También el tercer bloque de Becerra (2004) aborda estos mitos incluyendo en unos breves e interesantes artículos consideraciones sobre la figura del “detective” en relación con el filme ya citado. Y, claro está, se incluiría en este apartado, amén de *El sueño de Malinche*, su última película, el cortometraje *Alas de tiniebla*.

-comedias: *La reina anónima*; *Oviedo Express*; pero también podríamos incorporar *Reina Zanahoria*, puesto que no necesariamente tendríamos que movernos en el último periodo de su obra.

-películas que reflexionan sobre el arte y la creación: *Epílogo*; *Remando al viento*; *El genio tranquilo*; *Oviedo Express*. Pero también sus primeros filmes, ya que de manera implícita *Ditirambo*, *El extraño caso del doctor Fausto* o *Aoom* constituyen, per se, reflexiones sobre el propio arte cinematográfico.

-películas fantásticas (esto es, filmes que incorporan elementos fantásticos en su historia): *Remando al viento*; *El detective y la muerte*; *Mi nombre es Sombra*; pero también *Don Juan en los infiernos* –por la inquietante presencia de la caracola–, *La reina anónima* –por el despliegue surrealista de personajes y situaciones que invaden la pantalla– y, cómo no, *Aoom*, *El extraño caso del doctor Fausto*, *Beatriz*, *Parranda*, *Al diablo con amor*, *La loba y la paloma*, *El sueño de Malinche* y *Alas de tiniebla*.

-dramas⁶¹: *La loba y la paloma*; *La Regenta*; *Beatriz*; *Parranda*; *Los pazos de Ulloa*; *Epílogo*; *Remando al viento*; *Don Juan en los infiernos*.

Y de esta manera podríamos seguir proponiendo nuevas clasificaciones, sin duda operativas y pertinentes y en modo alguno incompatibles con la naturaleza de las películas que las incluyen, pero, tal como nos hemos ido manifestando, pensamos que es más útil para nuestra investigación seguir los periodos cronológicos por los que hemos optado.

⁶¹ Evitamos, deliberadamente, la etiqueta “adaptaciones literarias” por las razones que se aducirán en nuestros análisis de *Beatriz* y *Parranda*.

CAPÍTULO 4: LA MIRADA INQUIETA DE GONZALO SUÁREZ

4.1. Los primeros periodos cinematográficos de Gonzalo Suárez: hacia la construcción de unas estructuras narrativas.

4.1.1. La obra de Gonzalo Suárez en el contexto cinematográfico en el que surge.

Es este un periodo marcado tanto por la innovación como la experimentación. En tres de los filmes que lo conforman –el cortometraje *Ditirambo vela por nosotros* y las tres películas *Ditirambo*, *El extraño caso del doctor Fausto* y *Aoom*– el propio Gonzalo Suárez interviene como actor. Hablamos de experimentación en tanto que es el primer acercamiento de nuestro autor a la realización cinematográfica. Gonzalo Suárez es en este momento dueño de un gran bagaje como espectador: el séptimo arte cuenta ya con un lenguaje clásico consolidado (el modelo cinematográfico norteamericano exportado al resto de países como predominante, pero también contamos con las prácticas del realismo poético francés de los años 30 o el neorrealismo italiano de posguerra como formas consolidadas del discurso cinematográfico) y con una renovación estilística en creciente aumento (tanto la *nouvelle vague* como el *free cinema*, o el *cinema novo* brasileño), de manera que su inmersión en el nuevo medio en el que busca su voz y expresión viene de la mano del neófito, el que se coloca tras la cámara, empieza a filmar y trata, en el ulterior montaje, de dotar de expresión aquello que ha filmado. El hecho de situarse también delante de la pantalla es más una necesidad momentánea –siempre confesó no sentirse muy cómodo con la interpretación– que un deseo de impregnar el filme con su “autoría”. Se trata de filmar como se escribe, dejando libre la mano y/o la máquina para que conduzca la acción por la página en blanco. Página y pantalla devienen, en este momento, una suerte de sinónimos. De ahí que conciba el cine como escritura. El rodaje, la filmación, es parte del proceso creativo, como lo será el montaje, que es lo que finalmente dota de sentido y expresividad al resultado.

En este sentido, sus primeras películas constituyen una continuidad de su narrativa, en lo que a libertad creativa respecta y en cuanto a la hibridación de la que participan. Si por un lado *Ditirambo* presenta concomitancias con el *thriller* y el cine negro y *El extraordinario caso del Doctor Fausto* cuenta con elementos fantásticos, *Aoom*, que también utiliza lo fantástico como motor de la acción –el traspaso del alma/voluntad del protagonista a una muñeca y posteriormente a una piedra– es un despliegue inaudito de expresión cinematográfica, puesto que en ella la distorsión de los géneros y la sintaxis de la imagen logran un resultado y unas asociaciones poéticas sin parangón. El resultado, sabido es, fue el rechazo y pataleo del público del festival donostiarra en 1970, del interés que ello despertó en Sam Peckinpah y el inicio de la amistad y colaboración entre ambos cineastas hasta el deceso del primero.

La libre asociación de imágenes y el ritmo que hemos calificado de poético constituyen dos rasgos fundamentales de este momento. Pero no hay que olvidar que todo ello se encuentra imbricado por una línea narrativa que articula los filmes, por endeble que esta sea.

Es este el periodo al que más se han referido estudiosos y críticos por dos obvias razones: la primera, por tratarse de unos filmes transgresores, realizados casi de espaldas al público, con pocos medios –aunque esto no es del todo cierto– y, por ser casi inencontrables hasta ediciones de DVD más recientes, y poco vistos por el público en general permiten al analista atribuirles alegremente características diferenciadoras y considerarlos filmes de aprendizaje a la hora de compararlos con otras obras posteriores del cineasta que sí tuvieron una importante difusión, como es el caso de la serie televisiva *Los pazos de Ulloa* o los filmes *Epilogo* y *Remando al viento*.

La segunda de las razones es la vinculación de este periodo a la llamada Escuela de Barcelona (EdB), periodo ciertamente interesante en cuanto a renovación del cine español del momento (Riambau y Toreriro, 1999), deliberadamente relacionado por sus analistas más conspicuos con la *nouvelle vague* francesa, y especialmente con la línea expresiva de Godard. Por lo tanto, la aproximación a estos filmes de Gonzalo Suárez se ha hecho siempre de una cierta manera *escolástica*, al considerarlos en el conjunto de una producción marcada por la heterogeneidad y la propia personalidad de sus componentes: Joaquín Jordá, Pere Portabella, Vicente Aranda, José María Nunes, Carlos Durán o Jacinto Esteva, por citar algunos de los nombres más relevantes.

Es el rodaje de *Fata Morgana*, que iba a ser a cuatro manos, lo que marca un punto álgido en el devenir de una manera de hacer cine, la EdB de la que Riambau y Toreiro (1999) consideran un precedente *Mañana* (José María Nunes, 1957), filme de episodios de quien será un nombre importante del cine de ese periodo, pero ciertamente alejado mucho en el tiempo como para ser considerado precedente. No al menos más que otros filmes de su mismo contexto y que los propios autores de la *nouvelle vague* consideraron, en cierta manera, inspiradores de su cine, caso del Jean Vigo (años 30) o de Jacques Becker, de dilatada trayectoria hasta comienzos de los sesenta: ambos, autores de culto, vistos o no, por los miembros de la EdB.

Los mismos Riambau y Toreiro (1999) citan la realización del cortometraje *Ditirambo vela por nosotros* en 16 mm como otro disparo de salida de la escuela y hablan de la apuesta de su director por un cine más económico y contracorriente, pues el cine comercial al uso se rueda, como es sabido, en 35 mm. Pero, como el propio Suárez reconoce y los mismos Riambau y Toreiro en su ensayo, el rodaje en 16 mm resultaba mucho más caro y su exhibición era casi inviable. De hecho, es la falta de financiación lo que hace que *El horrible ser nunca visto*, rodado con anterioridad, no pueda ser sonorizado: solo más tarde su autor consigue incorporarle música y considerar “acabado” el producto.

En su conjunto, las prácticas estéticas de la llamada EdB, vienen por incorporar al lenguaje cinematográfico el lenguaje informal del documental y la publicidad, contar con modelos importantes del momento como Teresa Gimpera o Romy como estrellas contraviniendo, de este modo, los modos de hacer cine de los estudios madrileños, más academicistas. Por ello, Vila-Matas, en su prólogo al libro de Riambau y Toreriro habla de un cine, el de la escuela de Barcelona, opuesto al cine mesetario, incluso al cine no oficial, del régimen franquista, como pudieran ser las primeras películas de Carlos Saura. Teresa Gimpera va a ser la protagonista de *Fata Morgana*, la modelo en la que ha pensado Suárez y que finalmente trabajará con él en *Aoom*, y también una de las pocas de las que gozará de una trayectoria constante en el cine profesional.

Vicente Aranda, que como ya hemos dicho, adaptará después uno de los relatos de Gonzalo Suárez, se autoimpone como único director de *Fata Morgana* y ahí acaba la colaboración entre ambos. El filme, sin embargo, aparece como un sugerente intento de innovación cinematográfica, con una trama híbrida entre lenguaje publicitario y filme de ciencia-ficción, alejado, por ejemplo, de otros filmes más experimentales de la “escuela”

como los de Portabella –quien siempre se ha desenvuelto deliberadamente en películas no poco crípticas y “poéticas”, no siempre con felices resultados por más que contara con el apoyo estético de Joan Brossa–, y por tanto de los modos y maneras tan personales como olvidadas de Nunes y Duran –sus filmes son difíciles de hallar– y también de Joaquín Jordá, quizá el más talentoso de sus componentes, junto con Gonzalo Suárez –siempre han mantenido una relación de fuerte amistad hasta el deceso del primero–, que ha sido fiel a su praxis, entre lo documental y la interpretación de la realidad, a lo largo de su difícil trayectoria. *Fata Morgana*, por otro lado, tampoco tiene una continuidad en el universo estético del propio Vicente Aranda, salvo quizá las concomitancias con *Las crueles* por el hecho de compartir un origen literario común: la obra de Gonzalo Suárez.

Junto con el citado cortometraje de Gonzalo Suárez, *Ditirambo* será otra de las piedras de toque de la EdB, o al menos así han querido verla Riambau y Torreiro (1999). Sin embargo, se equivocan en cuanto a su gestación o financiación, pues si bien intervino –y así figura en los créditos– Helenio Herrera⁶², padrastro de Suárez y entrenador del Barcelona y después del Milán, fue su contacto con Moretti, el “propietario” del Inter de Milán lo que hizo que este último financiara la película, como divertidamente recuerda Gonzalo Suárez en *El hombre que soñaba demasiado*.

No podemos olvidar que Riambau y Torreiro sitúan la EdB en el amplio contexto cultural de las profundas transformaciones que experimentó la sociedad española en torno a los años sesenta, en lo que comúnmente se ha denominado el tardofranquismo. Por eso, la gran renovación editorial que supone la conversión de Seix Barral en la plataforma de lanzamiento de una nueva literatura, ajena al régimen, y que incorporaba voces nuevas de la literatura hispanoamericana, no es solo un elemento más de esas fuertes metamorfosis culturales que socavaron el periodo, sino tal vez la más determinante, duradera y definitiva: no en vano, el subtítulo de la obra de Riambau y Torreiro alude a la “gauche divine”, suerte de escritores⁶³ y escritoras cuyas obras se gestan y publican en Barcelona y que, desde la

⁶² Helenio Herrera y Gonzalo Suárez estuvieron unidos no solo íntimamente sino profesionalmente, como repetidas veces ha contado en entrevistas y en sus propios libros. Suárez trabajó como ojeador de Herrera cuando este entrenaba el Inter de Milán, el protagonista de *Los once y uno* se llama Hipólito Hernández (HH) y los dos libros que este firmó, *Yo. Memorias de Helenio Herrera* (1962) y *Suspense* (1965) los escribió, en realidad, Gonzalo Suárez.

⁶³ No es nuestra intención ni cuestionar ni reflexionar sobre el término más allá de lo que incumbe a nuestra investigación sobre Gonzalo Suárez. Recuérdese que forman parte de ese entorno autores tan diversos como

consolidación del Premio Biblioteca Breve por parte de la editorial Seix Barral renovará el mundo de las letras.

En ese contexto, Riambau y Torreiro analizan ampliamente el marco cinematográfico –producción, realización y exhibición– del periodo que comprende las acciones de la EdB, las trayectorias de los nombres más relevantes, y concluyen que una de las características comunes a la diversidad de cineastas que la componen es “la conciencia de modernidad”, de manera que al cine y a la fotografía unen la publicidad, la moda y el diseño (Riambau y Torreiro, 1999: 45). Hay que indicar, cosa que no hacen los autores, que la “fotografía” que incorpora la mayoría de los cineastas aupados bajo la nomenclatura de esa ecléctica escuela, está influida tanto por la fotografía del mundo de la moda como por la fotografía procedente del periodismo. Si la revista *Fotogramas* va a constituir una suerte de plataforma inicial para lanzar la etiqueta al mercado cinematográfico, amparándose para ello con la reproducción de “fotos” de los miembros del grupo, de sus estrellas, de instantáneas del rodaje, etc., también es cierto que por rodar en escenarios naturales, a imitación de sus mentores de la *nouvelle vague*, la impronta resultante en la imagen filmada contiene no pocos ecos del reportaje fotográfico de actualidad, cuyo canal expresivo es el periodismo. Y esto no siempre es bien entendido por la crítica más suspicaz o a priori benevolente con el grupo, como comentaremos cuando tratemos *Ditirambo*.

En resumidas cuentas, podemos considerar que

La Escuela de Barcelona tomó buena nota de estas influencias [fotografía, diseño y cómic] a través de películas en las que “te das cuenta de hasta qué punto son filmes publicitarios con típicos esquemas de los spots comerciales, pero que afortunadamente, en lugar de anunciar una crema, anuncian un juego surrealista intelectual más o menos clave” (Riambau y Torreiro, 1999: 59⁶⁴)

No es nuestra intención quitarle mérito a la interesante obra de Riambau y Torreiro, pues maneja abundantes datos, contextualiza el periodo remontándose a lo que considera sus orígenes y traza un panorama sumamente atractivo de un momento culturalmente trascendental que sigue permaneciendo arrumbado en los archivos de las filmotecas, bien por la radicalidad estética de ciertos autores –Durán, Esteva, Portabella– o el difícil anclaje, en la industria cinematográfica consolidada con la democracia, de otros, como Joaquín Jordá.

Carlos Barral, Juan Marsé, Jaime Gil de Biedma o Manuel Vázquez Montalbán, por trazar un variado y consolidado espectro de escritores.

⁶⁴ El entrecomillado de la cita reproduce las palabras de Ricardo Muñoz Suay a los autores.

Sin embargo, vista la obra de Gonzalo Suárez en ese contexto, parece que se diluya como una más de las tentativas innovadoras cuyo mérito se reconoce pero que resultan hechos aislados, filmes de cierto culto cinéfilo o destinado a los investigadores que se interesen por nuestra historia cinematográfica, casi una aventura juvenil de los autores que sí lograron hacer cine de manera continuada, de la que ninguno de sus participantes reniega, pero que parece que no haya calado fondo. Cuando estos especialistas mencionan a Gerardo Gormezano o a José Luis Guerín (Riambau y Torreiro, 1999: 361) como una suerte de “continuadores” de aquel espíritu estético nos da la impresión que lo hacen más en función de la *extrañeza* que produce la filmografía de estos nombres citados en el contexto más general del cine consolidado a partir de finales de los 70 y en los 80 del pasado siglo, un cine que goza de una “cierta” estabilidad y que paulatinamente, al renovar tanto el elenco como el talante de los profesionales de la realización se encuentra muy alejado de la industria franquista. En el fondo, por lo que se refiere a Gonzalo Suárez, parece como si el cine que ha continuado haciendo estuviera más en consonancia con el cine de la nómina de los nuevos realizadores de esos años –léase Mario Camus, Roberto Bodegas o José Luis Garcí por un lado; el muy estimable José Luis Borau por otro; Fernando Colomo, Fernando Trueba, Pedro Almodóvar en otro apartado...– y su apuesta estética no tuviera el mismo impulso transgresor e innovador de sus primeros filmes. Por decirlo de otra manera, y como ya nos hemos expresado, poco tienen que ver *Fata Morgana*, *Las crueles* o incluso *La novia ensangrentada* (1972)⁶⁵, las tres de Vicente Aranda, con las películas posteriores de este realizador: no digamos ya *Fanny Pelopaja* (1984), sin duda la más notable, sino *Amantes* (1991) o *Libertarias* (1994) –por citar dos de sus prestigiosos títulos– mientras que muchos de los postulados estéticos que emanan de *Ditirambo* están presentes en filmes tan alejados o dispares como *El sueño de Malinche* o *Alas de tinieblas*.

⁶⁵ Versión personal de la *nouvelle* “Carmilla” (1866) de Sheridan Le Fanu que, pese a su originalidad, resulta más convencional que los otros dos filmes citados del mismo realizador

4.1.2. El periodo experimental: una obra cinematográfica emergente.

4.1.2.1. La búsqueda de unas estructuras narrativas: los cortometrajes.

Visto hoy en día, el primer cortometraje de Gonzalo Suárez, *Ditirambo vela por nosotros* es un filme ciertamente interesante que, a pesar de la falta de medios o al dominio de la técnica cinematográfica, es un filme fresco, germinal y que anticipa muchos de los estilemas cinematográficos de su autor y presenta, además, un más estrecho vínculo con las estructuras del *thriller*, estructuras ya exploradas en la narrativa y que serán recurrentes en su realizador.

Sobre un tablero de ajedrez se presentan los títulos y una cita de Antonio Machado abre el filme⁶⁶: “El ojo que ves/no es ojo porque tú lo veas/es ojo porque te ve” al que sigue unas imágenes de unos inodoros y unos ficheros sobre los que una voz *over*, nos advierte de que “En un mundo desolado, en una ciudad de locos, lobo entre lobos y fiera entre las fieras, Ditirambo vela por nosotros”. Seguidamente, el filme se estructura en torno a una búsqueda: el protagonista, el detective y/o periodista Ditirambo (nunca queda claro), está en su casa cuando oye una voz que le habla desde el sumidero de lavabo y le dice que está perdidamente enamorada de él. Intuye Ditirambo que dicha voz procede del piso de arriba y habla con Estepa, el propietario del inmueble, que vive en su misma finca. Que no esté dispuesto a ayudarle no le supone un obstáculo al protagonista, que cuando sube al piso en cuestión se encuentra con otra vecina a la que le cuenta el motivo de su investigación. Una vez en el piso, Ditirambo descubre que una mujer está diciéndole lo mismo que ha oído al principio agachada sobre el sumidero. Al verse descubierta, la mujer se queda traspuesta y se sienta, prácticamente inmóvil, enajenada, en un salón. A través de un armario Ditirambo llega a un lugar donde sobre una pantalla de cine se proyecta el rostro de la mujer, moviéndose compulsivamente de derecha a izquierda. Quien está contemplando la proyección no es otro que Estepa. En la conversación que tienen este le revela que la mujer es un fantasma, pero Ditirambo cree que es ella quien lo ha abandonado a él. El diálogo no

66 Nuestro pormenorizado resumen del filme obedece a dos motivos: uno, señalar la estructura argumental que toma como base el *thriller* y, a la vez, mostrar cómo sobre esa estructura Gonzalo Suárez va introduciendo desequilibrios narrativos que la transforman. Una mera sinopsis del argumento excluiría este componente disgregador del *thriller*. El segundo motivo es el de constatar que esta será una práctica usual en su narrativa y en su cine.

llega a ninguna conclusión y Ditirambo abandona el piso. En otro encuentro con la vecina esta vuelve a reflexionar sobre los impulsos amorosos y Ditirambo, desoyéndola, llega a un apartamento en el cual hay unos colchones arrumbados. Entra en el espacio que queda entre ellos y se suceden una serie de imágenes oníricas en las que la mujer, con otro corte de pelo y unos atuendos acordes a la moda de los sesenta, tiene un *affaire* con Ditirambo que termina con ella disparándole al detective. Tras esto, Ditirambo sale entre el espacio de los colchones y finaliza el diálogo, más bien monólogo, de la vecina que reflexiona sobre la imposibilidad del amor. De nuevo en su piso, Ditirambo abre el grifo del lavabo que acaba ahogando la voz de la mujer que seguía repitiendo su intensa declaración amorosa. Superpuesta a la imagen, la voz en *off* de Esteva le advierte de que no podrá encontrar nunca la verdad. Obsesionado por hallarla, Ditirambo finalmente descuelga el espejo y dando vueltas con él muestra reflejado en su superficie al equipo de rodaje (vid. figura 1). El filme concluye con Esteva, que lleva en brazos el cuerpo inerte de su esposa, desapareciendo en un corredor desolado y Ditirambo paseando por un exterior de aspecto desastrado y empobrecido y sorteando unos inodoros mientras la voz en *off* inicial repite la misma sentencia.



Figura 1: *Ditirambo vela por nosotros*

El filme es una continuación lógica, como hemos apuntado anteriormente, del mundo literario de su autor. Tanto el personaje, como su nombre y su identidad, enlazan con el Martin Girard periodista que escribe crónicas y entrevistas inusitadas en los periódicos de la época, y con el de José Ditirambo, intrépido reportero que, como extensión literaria del periodista “real”, protagoniza la novela que lleva su nombre.

Martin Girard, recordemos, era el pseudónimo del autor en su faceta inicial de periodista. Las crónicas y entrevistas firmadas con este nombre iban precedidas de irónicos

comentarios, inusuales en la prensa del momento, en los que el periodista, verdadero participante de la crónica y directamente implicado en las entrevistas por la naturaleza de las preguntas formuladas, insistía una y otra vez que desayuna un vaso de leche y un cruasán antes de emprender su ardua tarea diaria. Igualmente, en el filme, en una escena ciertamente surrealista, tras despertarse, Ditirambo desayuna eso mismo, aunque, después ciertas dudas, vierte el contenido de la jarra de leche en un zapato y deja vacía la taza.

José Ditirambo es el intrépido periodista que, con los mismos hábitos alimenticios de Martin Girard, mantiene una constante lucha en pos de la verdad en el mundo absurdo y desquiciado que se representa en *Rocabruno bate a Ditirambo*. El filme recuerda el lado estafalario del personaje al mostrar cómo se despierta con las gafas de sol ya puestas, cómo medita, se ejercita en el boxeo, juega en solitario una partida de ajedrez con los dos reyes como únicas piezas, etc. A continuación, la irrupción de la voz parece incorporar lo fantástico al relato. Sin embargo, como comprobamos en la sinopsis, la estructura del relato es la de una investigación, aunque esta sea nimia o se resuelva, inesperadamente, en el momento climático y antes del final, que funciona como una suerte de epílogo al filme.

El desarrollo, pues, de la trama, obedece a la de la estructura básica de enigma-solución. Esta estructura, que se enlaza con los relatos policíacos populares que tanto influyeron en la narrativa de los contemporáneos de Gonzalo Suárez, y que fueron celebrados por los críticos de *Cahiers du Cinema*, en las nuevas cinematografías –*nouvelle vague*, pero también *free cinema*– y en los filmes más comerciales de la industria italiana de los 60, e incluso en la nuestra, no va a ser, en el caso que nos ocupa, una mera excusa o pretexto para hilvanar unas imágenes que buscan en su extrañeza la complicidad con el espectador. En Gonzalo Suárez constituye un cañamazo, una estructura que le ha servido para trazar su narrativa y que será la plataforma expresiva para su manera de concebir el cine. Es, así, no un mero punto de apoyo, sino una estructura narrativa que, por el hecho de estar consolidada, servirá de experimentación hacia nuevos hallazgos, insospechadas significaciones.

Por ello, Gonzalo Suárez introduce en esta estructura una novedad disruptiva que es, por un lado, la naturaleza *quasi* metafísica de la investigación, entre absurda y surrealista y, por otro, el desarrollo de esa misma investigación puesto en escena. Este desarrollo se nos da mediante concatenación lógica de escenas/secuencias: Ditirambo averigua a quién pertenece el piso desde donde procede la voz que confiesa amarle desesperadamente, se entrevista con el propietario y va al lugar de los hechos para realizar el descubrimiento clave.

Sin embargo, el contenido de cada una de esas secuencias choca con lo que el espectador espera hallar en un *thriller* canónico. De hecho, el planteamiento del problema/enigma en sí se ha dilatado cuando se nos presenta de manera al protagonista del filme: su despertar, su desayuno, sus ejercicios de meditación y físicos... todo lo cual es una parodia surrealista de la clásica presentación del personaje. Así, por lo que se refiere a las secuencias de la investigación, la entrevista con Estepa, el propietario deviene absurda, ya que se expresa de una manera excesivamente solemne y se sustenta, básicamente, en un plano medio de Ditirambo recibiendo desde fuera de campo y al ritmo del discurso metafísico de Estepa, cigarrillos, caramelos y un cheque con el que quiere sobornarle para que abandone la investigación y que el detective/periodista dobla y se traga.

Cuando Ditirambo decide acceder al piso desde el cual procede la extraña voz, la irrupción de una vecina que reflexiona sobre el amor, conecta, por un lado, con el aspecto inusualmente trascendente que parece contener la narración, pero por otro es un excursio digresivo solo aparente de la historia, excursos/digresiones que abundan en la *nouvelle vague* con que la que constantemente se ha querido emparentar el filme. Decimos que estas digresiones son aparentes porque, a diferencia de los más eximios ejemplos del movimiento francés, en este cortometraje estas digresiones abordan el tema del *amor fou*, tan caro a los surrealistas de los años 20, tema que tiene que ver con la resolución del problema/enigma que plantea el filme y la misma resolución narrativa de este. Así, la solución se presenta con el nuevo encuentro entre Estepa y Ditirambo: la esposa de aquel, que tan efusivamente ha declarado su amor a Ditirambo, resulta ser un espíritu.

Una vez más la puesta en escena de esta resolución deviene tan extraña como sorprendente: el armario de la habitación sirve de puente entre un espacio y otro y la explicación de estepa se produce usando un lenguaje nuevamente impregnado de carga mística y metafísica. Contrasta, obviamente, la actuación deliberadamente inexpresiva de Gonzalo Suárez interpretando a Ditirambo y el aspecto entre parsimonioso y agotado de Estepa al explicarse. Son los contrastes los que van dotando de sentido al filme, contrastes que parten del reconocimiento de unas estructuras –el problema/enigma vs resolución– para introducir desajustes, elementos subversivos en esas mismas estructuras para remodelarlas. Así, la larga secuencia onírica donde Ditirambo fantasea con la posibilidad de un *affaire* con la mujer – una mujer que es mutable y arquetipo erótico propio de las revistas de modas de aquellos años– y que acaba con ella disparándole y causándole la muerte, bebe, por el vestuario de la

mujer y los escenarios cambiantes por los que discurre, de la cultura pop tan en boga en el momento y tan denostada por la cultura oficial de la época. Se trata esta secuencia, además, de una secuencia cómica, pues se accede al mundo de los sueños a través de unos colchones donde un cartel advierte que “no funciona”.

Por último, la explicación que Ditirambo encuentra, una vez descubierto el origen de la voz y sabido que pertenece a una muerta, mientras la voz de Estepa le advierte de que “era al final mentira, pero no ha encontrado su verdad”, desvela el artificio de la ficción en la que vive el personaje y contempla el espectador.

Las escenas del cierre del filme –Estepa con el cuerpo de la mujer inerte desapareciendo al doblar un desolado pasillo– y las imágenes de unos exteriores empobrecidos donde Ditirambo sortea una serie de inodoros inservibles, junto con la voz en *off* que, al reproducir las mismas palabras iniciales, abre y cierra en estructura de anillo el filme, más que salvarnos como espectadores de un mundo absurdo que nos envuelve, nos lo restituye, nos lo integra como inevitable.

Los espacios del filme responden a los espacios propios del *thriller* urbano: apenas hay exteriores, cierto, –al principio, al final y durante la ensoñación– pero todos los interiores que aparecen son los interiores identificables como propios por cualquier espectador de 1967, interiores que son habitaciones, cuartos de baño, salones, escaleras, desvanes, dormitorios..., espacios donde el *thriller* desarrolla habitualmente sus tramas. Son espacios empobrecidos, en consonancia con la situación social de la época y que, por su pregnancia, se encuentran a años luz de los espacios más sofisticados de la *nouvelle vague*⁶⁷.

La música, que acompaña buena parte del filme, oscila entre el subrayado irónico –en los momentos más surreales como el despertar, el desayuno, la partida de ajedrez, las ensoñaciones del protagonista– y el acompañamiento clásico como *leitmotiv* de la investigación del personaje. De impronta y ejecución jazzística, enlaza con el papel que desempeña la música extradiegética en el *thriller* –especialmente en el cine negro a partir del 58–, subrayando la tensión de la escena y contribuyendo a que las imágenes sean interpretadas en este sentido de *crescendo* de la tensión. Pero esta música presenta, además, ciertas concomitancias, en ciertos acordes, con las bandas sonoras que Ennio Morricone

67 Espacios que responden a una realidad social, la francesa, bien diferente de la española.

popularizará en sus más conocidos *spaguetti western*, aunque se trata de una concomitancia que se da en un segundo plano⁶⁸, es decir, no se impone sobre la base jazzística que conduce y dirige la estructura base del filme sino que queda como un poso diluido por la mayor fuerza expresiva de las notas jazzísticas y el subrayado de la escena: acompañan a Ditirambo cuando este se pone en acción, a la manera de un James Bond con el que deliberadamente contrasta (puesto que las “acciones” carecen deliberadamente de esa dinámica). Encontramos, pues, en este sentido, del uso musical más próximo al thriller de espías, donde la acción determinante del héroe/personaje suele ir acompañada de una música intensa que transmite al público la infalibilidad del protagonista. Por otro lado, no olvidemos que el filme de Gonzalo Suárez funciona como una suerte de parodia de estos filmes.

Así, el peculiar sentido del humor de la escritura de Gonzalo Suárez—recordemos las influencias de Gómez de la Serna, Boris Vian, Queneau, Stanislaw Lem, entre otros—quizá no fue bien interpretado en un filme que, por la suma de estructuras narrativas diversas, aun hoy puede desconcertar. El hecho de que el mismo Gonzalo Suárez interprete a Ditirambo busca, en cierto modo, la identificación con su universo creativo—Martín Girard-José Ditirambo-Gonzalo Suárez—, pero como él mismo reconoció en repetidas ocasiones, ni era una gran interpretación ni pretendía serla: buscaba tan solo un vehículo expresivo—en este caso inexpresivo por el deliberado hieratismo de su actuación— que beneficiara el sentido del filme. De hecho, tanto Ditirambo como Estepa fueron doblados por dobladores profesionales, por lo que la fuerza expresiva de la voz otorga a la actitud física del cuerpo del actor la expresividad, realmente buscada por el director, de la palabra. Esta siempre estará correctamente pronunciada en toda su filmografía, la locución del actor/intérprete/doblador se llena de matices expresivos—como en su escritura literaria— y se convierte así en un elemento decisivo para entender el sentido del filme. Si la palabra, el diálogo, es vital para reconocer las estructuras del *thriller* y del western, esta siempre va a ser determinante en el cine de Gonzalo Suárez, capaz de aportar un giro inusitado, un retruécano y, como no, una profundidad a la plasticidad de la imagen que de esta manera se ensancha buscando esa *summa artis* de la que hemos hablado.

68 No descartamos que pueda tratarse de una interpretación subjetiva, dada la proximidad en el tiempo de estos filmes, una suerte de huella que deja Morricone, por su emotiva facilidad de percepción por parte del público, en el cine de la época

“Usted solo busca la verdad, por lo tanto será incapaz de responsabilizarse de una mentira”, le dice Estepa a Ditirambo al revelarle que su mujer está muerta, que es un espíritu que no puede “sobremorir”, un diálogo sin duda extraño en un *thriller*, inesperado, que se aparta de lo que el espectador espera en un policíaco y que parece ahondar en el sentido trascendente de la situación –la necrofilia del personaje que mantiene “vivo” a su fantasma– pero que en modo alguno responde a los convencionalismos tan abundantes del cine de terror de la época. En estas palabras se cifra la poética de Gonzalo Suárez, siempre proclive a los juegos de palabras que constituyen el lado ilógico de la lógica, añaden una dimensión profunda a una estructura externa basada superficialmente en el *thriller* y, de alguna manera, no diremos que anticipa pero sí que se desarrollará en *El detective y la muerte*.

El filme concede, en su puesta en escena, mayor importancia a la escena por encima de la explicación del desenlace, lo que nos lleva a la influencia, siempre reconocida por Suárez, de Chandler sobre, por ejemplo, Hammett. Siendo ambos autores de novela negra, de aquel género que se aparta del clásico *whodunit*, ambos, en numerosas ocasiones estructuran sus obras sobre la resolución de un enigma, aunque esta resolución se desarrolle de una manera diametralmente opuesta a la clásica de Agatha Christie, por citar una autora relevante. Aun así, siempre se ha considerado que Chandler construye su obra basándose en la escena –reúne en un espacio a unos personajes que resuelven sus tensiones para luego pasar a otro espacio y así sucesivamente–, escena en la que se vuelca con su elaborado estilo de escritura como rasgo distintivo y diferenciador de otros autores, lo que hace que preste poca o ninguna atención a la resolución del conflicto. En Hammett, por el contrario, aunque pesan las situaciones, siempre hay un ritmo trepidante que enlaza unas con otras hasta desembocar en el desenlace, por lo general cuidado y lógico respecto a los hechos contados. Gonzalo Suárez muestra ya en este cortometraje cómo la escena, la situación, importa más que el desenlace, de hecho este se prolonga más allá del súbito descubrimiento del equipo de rodaje que muestra que todo es una ficción. Es más, esta es una explicación que solo satisface a Ditirambo, pues el descubrimiento del origen de la voz que confiesa amarle a través de las cañerías del baño ya ha sido resuelto con bastante antelación.

Por otro lado, las explicaciones constituyen una parodia de las explicaciones finales de los *whodunits*. Adquieren aquí un sentido metafísico y trascendental, que conecta la estructura del *thriller* con la del fantástico, para construirse, de nuevo, sobre el contraste:

la solemnidad, que no pedantería, de los elaborados diálogos, frente al manifiesto agotamiento de los intérpretes, como si la situación, por sabida o desvelada, fuera una pesada carga de la que no es posible desprenderse confiere a la película un sentido trágico. Combinado con la ironía, producen un relato ágil y paródico, bajo la especie de un *thriller*.

El espacio, fundamental en el diseño del *thriller*, remite en no pocos momentos a lo gótico, si bien está desprovisto de la ambientación lóbrega y lúgubre típica del género porque en *Ditirambo vela por nosotros* se inserta lo cotidiano en lo contemporáneo. El pasillo, la sala de proyección donde Estepa ve una y otra vez el rostro convulso de su difunta mujer, el salón adonde Ditirambo la sigue y la encuentra flácida, como una muñeca, comparten, por su función y su planificación ese punto en común que entronca con los espacios que hemos sustanciado en los *thrillers* góticos. Hay que indicar, no obstante, que esta característica procede, a su vez, del cine de terror, lo cual permite la hibridación genérica en la que se mueve constantemente el cortometraje. Y hay que indicar también que, si por un lado la planificación y la iluminación del espacio nos evocan de manera expresiva esos lugares comunes, hay también una frialdad a la hora de mostrarlos que evita, como hemos dicho, lo lóbrego y lo lúgubre, porque en el fondo constituyen espacios cotidianos que solo en la sintaxis del filme devienen espacios extraños. La extrañeza procede, pues, de la insólita explicación de Estepa, de la presencia extravagante de personajes como la vecina y del excursus onírico de Ditirambo a través de los colchones. El filme sitúa lo insólito en un espacio natural, *quasi* objetivo porque apenas hay decoración –el diseño artístico se reserva más en el vestuario de la mujer–, lo cual viene a indicarnos que estas historias desquiciadas y absurdas pueden suceder en nuestro entorno, en el entorno del espectador común de 1967 y no en los ambientes distantes de los filmes extranjeros.

Tras este título todavía Gonzalo Suárez pudo lanzarse a la realización de un nuevo cortometraje, *El horrible ser nunca visto*, filme que, como dijimos, quedó sin sonorizar por falta de presupuesto y que solo en 1989 se dio por finalizado al insertar unos rótulos a modo de los filmes del periodo silente y una banda sonora. No obstante, en los círculos en los que exhibían sus producciones los miembros de la EdB, los dos cortos de Gonzalo Suárez se llegaron a exhibir juntos y un narrador, dado lo incompleto de *El horrible ser nunca visto*, iba explicando las distintas secuencias que configuraban el segundo.

El cortometraje es una fiel trasposición cinematográfica del cuento homónimo incluido en *Trece veces trece*. Se trata de un texto (relato y filme) construido sobre la

estructura de un cuento de terror: una niña sufre, por la noche, constantes pesadillas en las que un ser monstruoso se le aparece en la ventana. Tratado el registro con habilidad, se nos lleva desde ese ambiente propio del relato de terror a una resolución cómica que subvierte el género al tomarlo como un juego, pues el “horrible ser” no resulta ser otra cosa que el culo del tío de la niña que durante el día trata de aplacar sus temores. La explicación final del “horrible ser” enlaza con el desvelamiento final del enigma en un relato policiaco, pero, como hemos dicho, el tratamiento paródico de relato y cortometraje y el uso de las estructuras narrativas centradas en el fantástico hace que no nos detengamos en él más allá de estas breves líneas. El blanco y negro del filme es eficaz a la hora de construir una atmósfera y, por lo demás, el cortometraje resulta un filme sugestivo: muestra la determinación de su director por lanzarse a la aventura de hacer cine. El hecho de inspirarse en un relato propio, sobre el que efectúa pocos cambios –a diferencia de lo que hará después con *Epilogo* o *Mi nombre es Sombra*– lo hace especialmente interesante a la hora de entender cómo la escritura cinematográfica de Gonzalo Suárez no se desprende de la literaria, sino que trata de ir más allá, prolongar en la pantalla lo que se traza sobre el papel.

4.1.2.2. *Ditirambo* y la aproximación al cine policiaco

Ditirambo es la que más interés ha suscitado y la que mejor acepta su comparación con cierto cine de la *nouvelle vague* –v.gr. *Lemmy Caution contra Alphaville*⁶⁹ (*Alphaville*, Jean-Luc Godard, 1965)–, y sin embargo un atento examen tanto la puesta en escena -que podemos considerar improvisada- como de su peculiar narrativa destacaría el particular uso que hace Gonzalo Suárez de la historia y el argumento, cómo este va en apariencia construyéndose imagen tras imagen, como si no se previera la imagen que iba a suceder, a la manera en la que desarrolló su narrativa en la literatura de este periodo.

De nuevo es la estructura del *thriller* la que vertebra este primer largometraje, el único que realizará en blanco y negro.

⁶⁹ Citamos este título y no otros porque, aunque se hibrida con la ciencia-ficción, se estructura sobre la base narrativa del *thriller*.

Su base argumental es la clásica de cualquier filme del periodo, ya que combina, de un lado, ecos con el cine negro clásico, como es la presencia de un investigador y un universo un tanto opresivo y, de otro, espacios contemporáneos con una trama en la que los motivos de la acción son un pretexto, una mera excusa para enhebrar un filme de cierta intriga donde la acción y la variedad de escenarios es lo dominante.

Si examinamos el argumento nos encontraremos, como decimos, con una estructura convencional de un *thriller*. Así, Urdiales, un escritor, muere súbitamente en su jardín mientras parece terminar un libro. A su sepelio acude Ditirambo, un periodista requerido por la viuda del escritor, quien desea que localice a Ana Carmona, la mujer a la que acusa de haber sido la causante de la muerte de su esposo, con el fin de arruinar su vida. La única información que posee Ditirambo es que Ana Carmona estuvo sentimentalmente unida al millonario Palacios. En su agonía este le entrega al periodista un maletín lleno de dinero para que se lo lleve a Ana Carmona y le informa que lo dejó por un boxeador, Pack Spack. Este, que ha sido abandonado también por la mujer, le informa de que está con otro individuo, Normando. Localizado en Barcelona, Ditirambo vigila a la pareja y a un tercer personaje, Dalmás, con el que ha coincidido en el tren. Entretanto, la viuda, informada por Ditirambo de dónde se encuentra Ana Carmona, le lleva a una casa abandonada de la playa donde le pide que conduzca y mate a Ana Carmona. Como parece que han sido seguidos, Ditirambo, a su vez, sigue al sicario Bill. Después, tras un combate de boxeo, Ana Carmona recibe constantes ramos de flores que despiertan los celos de Normando, que presiona a Dalmás porque cree que es él quien las manda y este le advierte de la presencia de Ditirambo. Tras un concierto de jazz al que este asiste con la viuda, es de nuevo seguido por Bill. Ditirambo toma la iniciativa e irrumpe en la habitación de Normando y Ana Carmona con las flores y el dinero. Ella decide marcharse con él. Normando, despechado, requiere a Dalmás para que ordene a Bill que mate tanto a Ditirambo como a Ana Carmona. Estos llegan a la casa de la playa, donde Ana Carmona afirma no conocer a Urdiales, le revela que el dinero se lo entregó Palacios para una hija en común que tienen en el extranjero y le cuenta la vida que ha llevado especialmente con Helenio Herrera cuando resulta asesinada. Ditirambo se encuentra en el desván con todos los personajes de la historia: Normando, que ha matado a Ana, la viuda, Dalmás y Bill. Estos últimos se van con el dinero y Normando, con remordimientos por haber matado a Ana, tras enseñarle a Ditirambo cómo utilizar el revólver se suicida. Ditirambo y la viuda van tras la maleta y llegan a una torre abandonada donde esperaban Dalmás y Bill. Este último mata a Dalmás porque quiere cambiar de amo

y, cuando Ditirambo no acepta que trabaje con él, también le dispara. Aunque herido, Ditirambo logra a su vez matar a Bill. Finalmente, Ditirambo, herido, y la viuda se alejan con el coche y la maleta cuando, de repente, el periodista la hace parar y le entrega la maleta a una joven pastora que se encuentran en el camino.

Comparado con el cortometraje anterior, la trama resulta, sin duda, más comedida y, aunque hemos prescindido de reseñar los momentos paródicos, irónicos o simplemente surrealistas que se entrecruzan en el argumento, aun puede apreciarse en el resumen la presencia de una serie de elementos discordantes, como por ejemplo la concatenación súbita de muertes o la irrupción de la pastora como destinataria de una maleta repleta de dinero. Estos dos ejemplos resultan, de por sí, más que representativos del quehacer cinematográfico de su realizador, pues incorporan soluciones inusitadas a planteamientos narrativos canónicos, y no podemos dejar de mencionarlos si queremos comentar las estructuras narrativas en las que se mueven.

De hecho, hay otros muchos momentos en los que lo inaudito emerge para desequilibrar o distorsionar la escena:

- cuando por primera vez Ditirambo sigue a Bill ambos realizan una suerte de *tour* turístico por la Barcelona de la época;

- la segunda vez que Bill sigue a Ditirambo ambos se esconden en quicios de portales con forzado disimulo y acaban manteniendo una conversación sobre la idoneidad de servir a los mejores amos;

- la ida y venida de las flores está marcada por continuos equívocos;

- la entrada de Ditirambo en la habitación de Normando y Ana se inicia con una pelea a la que sigue una escena en la que educadamente se piden disculpas mientras recogen el dinero desparramado de la maleta al abrirse, en un tono propio del *nonsense*.

Podríamos señalar otras situaciones en las que esto sucede, pero, como hemos comentado, no es nuestra intención hacer un análisis exhaustivo del filme, sino tratar de entender cómo se utilizan las estructuras narrativas, en este caso del *thriller*. Sí comentamos, sin embargo, que la irrupción de estos elementos de sustrato surrealista resulta menos gratuita que en el cortometraje precedente, está más imbricada al desarrollo argumental de

la película y opera integrándose en esa estructura mayor del *thriller* que estamos examinando.

Así, destacamos que, desde el mismo inicio, la película se construye en torno a una serie de escenas concebidas como estructuras narrativas del *thriller*, pues, básicamente, el filme trata del encargo de una búsqueda, el hallazgo y el cumplimiento de la misión. Durante el desarrollo de esta leve trama irrumpen personajes prototípicos del género, como el millonario agonizante, el boxeador, los hombres de negocios poco claros y sin escrúpulos (Normando y Dalmás), el sicario (Bill) y las mujeres de desbordante belleza (la viuda de Urdiales y Ana Carmona) y vida turbulenta. Y como sucede en no pocos filmes de los sesenta, directa o indirectamente vinculados con la *nouvelle vague* que se insiste en ver como fuente de inspiración, el motivo del “encargo” deviene insignificante y alcanza dimensiones absurdas, pues ni se nos explica ni se pretende que se explique, el extraño vínculo entre algunos personajes -Normando y Dalmás-, por más que se intuya que se mueven en ambientes de turbios negocios, ni tampoco se busca la claridad en un final articulado sobre la superposición de muertes súbitas mínimamente justificadas.

Siguiendo el discurrir del filme, ya su comienzo enlaza con el *thriller*: la muerte de Urdiales se produce antes de que aparezcan los títulos de manera que vemos cómo un hombre mayor que está diciendo una serie de palabras en voz alta, que nos resultan extrañas, se desploma y cae junto a una fuente que empieza a manar. La tensa música jazzística que acompaña los créditos y el cada vez más abundante flujo de agua nos introducen en un relato enigmático. Y no menos enigmática resulta la escena siguiente en la que Ditirambo acude al sepelio: tras unas palabras solemnes, en las que la huella de Shakespeare es notoria y de las que deducimos como espectadores que el difunto era escritor, la viuda tiene un arrebato en el que lamenta el olvido en el que se ha tenido a su esposo, pero se comporta más como una mujer desechada por él.

La siguiente escena, en la que Ditirambo recibe la extraña propuesta de la viuda, está construida como una escena clásica de *filme noir*. La propuesta, encontrar a la mujer cuya obsesión produjo la muerte de Urdiales para arruinar su vida, resulta insólita para el espectador. La entrevista tiene lugar en el interior de la mansión, mediante una planificación basada en claroscuros propia del cine negro: el rostro de la viuda está casi toda la secuencia en contraluz, acentuando así tanto su dolor como las oscuras razones que la mueven, y solo con la insólita propuesta vemos su rostro iluminado. La turbia venganza que planea cobra de

este modo una notable fuerza dramática propia de un *noir*. Contribuye a ello el origen, también oscuro, de Ditirambo. De él solo sabemos que es un periodista y que protagonizó un escándalo⁷⁰. La tenacidad con la que acusó aquello es lo que motiva a la viuda para requerir sus servicios.

Responde a los mismos parámetros estructurales el encuentro entre Ditirambo y el millonario Palacios, interpretado por Alberto Puig Palau⁷¹, quien desde su lecho de convaleciente le encarga una nueva misión al periodista –entregarle a Ana Carmona la maleta en la que mete los billetes sobre los que duerme y con los que se enciende el puro– que entra en contradicción con la anterior. Gonzalo Suárez rompe con la solemnidad de la situación cuando hace que Ditirambo entre por la fuerza a la alcoba del millonario y cuando tiene la maleta esquivo a los avarientos familiares en una escena deudora del burlesque del cine mudo. Pero la escena, como sucede en el *thriller*, se encadena con la siguiente, por cuanto Palacios proporciona el nombre del boxeador por el cual Ana Carmona lo abandonó. Así, todo el segmento del filme de indagación del paradero de la mujer que busca Ditirambo responde a la clásica encuesta policial de los filmes del género.

Otra escena especialmente notable en cuanto a su ejecución y su vínculo con el *thriller* es la que se produce en los baños entre Normando, celoso, y Dalmás. La cámara, en plano medio largo, llegando incluso a primer plano, realiza unos trévelin y panorámicas que aumentan desde la realización –prácticamente un único plano– la tensión de los dos personajes, con Normando cogiendo una y otra vez a Dalmás por las solapas de la chaqueta, seguido insistentemente con la cámara, e indagando sobre su relación, realmente inexistente, con Ana Carmona (vid. figura 2).

⁷⁰ El personaje supone una continuidad no solo con el personaje del corto que ya hemos comentado, sino también, como asimismo hemos comentado, de la novela *Rocabruno bate a Ditirambo*, novela construida sobre textos aparentemente autónomos que acaban configurando una de las novelas más sorprendentes de los 60. El escándalo al que se alude en el filme –se alude por dos veces, en este momento y en otro posterior, donde la viuda revela la verdadera naturaleza de la “misión”– tiene que ver con la trama de dicha novela.

⁷¹ Importante y controvertido personaje del mundo cultural de los sesenta, se ha visto en él al “Tío Alberto” de la conocida canción de Serrat.



Figura 2: *Ditirambo*

En el mismo sentido, las escenas del encuentro de personajes en la casa, donde se produce la muerte de Ana Carmona, obedecen a la clásica “reunión de sospechosos”, donde el avisado detective revela la identidad del verdadero culpable. Solo que aquí no se revela nada y el protagonista deviene impotente. La escena, además, responde al principio constructivo de Chandler pues introduce, de golpe, todos los personajes de la trama en el desván y esta se resuelve de la manera menos esperada: el asesino Normando nos obsequia con un monólogo shakespeariano lleno de remordimientos y Dalmás y el sicario Bill se van con la maleta. El mismo momento en el que Ditirambo le pide a Normando que le enseñe a usar el revólver, que el asesino utilizará para quitarse teatralmente la vida, es tragicómico, por la gravedad y el impulso de la determinación de este y por la ridícula petición de aquel. Contribuye a esto, como en el cortometraje del que ya hemos hablado, el doblaje del personaje de Ditirambo, cuya fuerza expresiva en la voz contrasta con su hierática e inexpresiva presencia, que subraya su mera condición de estereotipo y mero observador de cuanto a su alrededor acontece.

Otras escenas ahondan en estos vínculos del filme con el *thriller*, otra escena que vuelve a trascurrir en un espacio cerrado: la torre abandonada en el bosque donde el sicario Bill mata a su jefe e hiere tal vez mortalmente a Ditirambo. Planificación –paso de planos generales a planos medios y primeros planos– y movimientos de cámara –panorámicas que asumen el punto de vista de Ditirambo herido– otorgan, junto con la música, el espesor dramático de un final de filme negro donde se subraya el absurdo de las muertes, en el fondo gratuitas, y de la misma situación.

Esta escena está, fugaz y apresurada en su desarrollo argumental y al mismo tiempo prevista e inevitable, sin embargo, más justificada narrativamente por la precedente. En ella, una escena que se desarrolla en el interior del vehículo en el que Ditirambo y la viuda de Urdiales se dirigen a la torre, ella explica la verdadera naturaleza de la historia. El espectador comprende entonces que Ana Miralles, en efecto, no conocía a Urdiales, y que tanto el escritor como su esposa extraían sus personajes de la observación de la vida real y les desarrollaban, a continuación, una trama literaria. La viuda confiesa que fue ella quien se fijó en Ana Carmona y también en Ditirambo para que Urdiales pudiera urdir –nótese el deliberado juego de palabras⁷²– su argumento. Así, tras la muerte de su esposo, es la viuda quien decide proseguir las historias, mejorarlas incluso, como dice, “escribirlas en el tiempo y en el espacio sin constreñirlas a las páginas muertas de un libro”, convirtiendo de golpe el filme en un relato metaficcional. Es este un procedimiento que ya hemos encontrado en la narrativa de Gonzalo Suárez con anterioridad, en el cortometraje ya comentado y que será uno de los estilemas que recorren y unifican la totalidad de su obra.

De esta manera, los aspectos de la trama previsible por el espectador del género y poco desarrollados argumentalmente, adquieren su verdadera naturaleza, pues se trata de un juego, como en el fondo parece decirnos que es el thriller y, por extensión, el propio cine.

También de este modo, al insertar la alusión metacinematográfica, cobra mayor sentido la escena final, en la que un malherido Ditirambo hace entrega de la maleta a una desconocida pastora. Entra en juego aquí toda la intertextualidad del género: piénsese en cuantos filmes nos narran la huida/marcha de una pareja con alguno de sus componentes heridos. Pero, sobre todo, el final de *La jungla de asfalto*, filme caro a Gonzalo Suárez, donde Sterling Hayden conduce mortalmente herido junto a su novia para ir a morir entre caballos en la que fuera su granja. En *Ditirambo* este final no puede sino mostrarse a través del absurdo, pero de un absurdo trágico: es el periodista quien exige parar, quien en plano general sale arrastrando la maleta y solo cuando el trávelin retrocede lo suficiente, vemos a la muchacha, la vaca y el árbol en medio de una inmensa pradera. Preguntada si es la hija de Palacios y Ana Carmona, la pastora responde que “no, señor”, y Ditirambo concluye con un “Toma, tu madre de envía esto”, y se vuelve al coche –“Ahora, ya podemos volver a casa”

⁷² Es muy habitual en la obra de Gonzalo Suárez la utilización de los nombres de los personajes en su sentido connotativo, decantándose hacia la ironía o lo trágico según el registro que esté manejando en ese momento.

le dice a la viuda—, que desaparece de campo en un gran plano general con grúa en el que la muchacha abre la maleta repleta de dinero (vid. figura 3). Una vez más la misma construcción de la secuencia se elabora con la suma/conflicto, en el sentido eisensteiano del término, de elementos diversos: lo que se ve, el tono quejumbroso de la voz, lo que se dice, la música jazzística y el cierre del filme



Figura 3: *Ditirambo*

Las concomitancias con el *thriller* no acaban en el aspecto argumental, sino que se sirve también de ciertos recursos y de los espacios que constituyen sus escenarios habituales.

En cuanto a los recursos, el *flashback*, procedimiento narrativo que, si bien no es exclusivo del *thriller* pero que el género ha utilizado con habilidad, irrumpe también en el filme sancionando su vinculación con el género—cuando Ana Carmona le relata a Ditirambo su pasado— pero al mismo tiempo distanciándose de su utilización habitual, pues sobre la voz en *off* del personaje que evoca su época de felicidad se nos muestran una serie de imágenes con la textura y la realización propia de un reportaje de modas. De hecho, que el *affaire* del personaje se haya producido con un personaje real, el entrenador de fútbol Helenio Herrera, con quien tanto estuvo vinculado el director, añade un elemento de extrañamiento y confusión: extrañamiento porque el personaje no solo es alguien real, sino un personaje muy relevante de la época y, dada su profesión, no es esperable verlo en un filme de ficción policial; confusión porque todo el segmento posee los parámetros del no-do de la época y la escena adquiere visos de verosimilitud, cuando el realizador no ha hecho sino introducir un relato apócrifo, a la manera del falso noticiero de *Ciudadano Kane*.

Y por lo que respecta a los espacios, el filme oscila entre lo urbano y lo rural. Lo urbano aparece en toda su dimensión, otorgándole al filme una impronta de tiempo presente y ubicación que entronca con el presente del espectador de la época, por escaso que este fuera. Las ciudades del filme, Barcelona en especial, tienen un papel decisivo: en ellas están los ambientes en los que se mueven los personajes –hoteles, calles, estadios de boxeo, clubes de jazz– y son, como en la escena metanarrativa se revela, el espacio desde el que se representa los conflictos y tensiones de los personajes, lugares de encuentro a pesar de la muchedumbre anónima que los habitan. Y dentro de la ciudad, el puerto donde se produce la conversación entre Ditirambo y Pack Spack, el gimnasio donde recibe información, el baño donde pugnan Normando y Dalmás, las ya mencionadas habitaciones del hotel, son los espacios de la acción particular, donde las tensiones sí estallan, pero no se resuelven.

Son los exteriores ajenos a la ciudad donde se dirimirán los conflictos: la casa de la playa con su destartalado desván, la torre de la matanza, la pradera del cierre del filme. Fuera de la ciudad se sitúa también el cementerio, tal vez la casa de Urdiales y la mansión de Palacios, que son también los espacios desde donde se origina la trama. Estos exteriores, extrarradios, son tratados como esos espacios exteriores del *thriller* donde los oscuros motivos que embargan a los personajes encuentran su resolución, como hemos ido estableciendo en nuestro marco teórico.

El filme cuenta, además, con un importante espacio ampliamente significativo tanto en el *thriller* como en el wéstern que todavía no hemos mencionado, y es el del tren. Cuando Ditirambo descubre el paradero de Ana Carmona y se lo comunica a la viuda, viaja en tren a Barcelona. En su departamento se encuentra con quien después el espectador sabrá que es Dalmás, pero que se presenta como un personaje estafalario, pues le cuenta al protagonista que ha soñado con que él, Ditirambo, le mataba. La escena, premonitoria como en las tragedias de Shakespeare, no solo nos transmite toda la carga dramática y a la vez absurda sobre la que se está elaborando el filme: se nos proporciona una trama propia del thriller en unos espacios ampliamente frecuentados por el género al tiempo que se introducen situaciones que rompen con el desarrollo esperado. Así, todo este segmento está marcado por la presencia dos elementos significativos que distorsionan el *continuum* narrativo: una pareja besándose continuamente en el compartimento en el que ambos personajes se encuentran, a los que no dejan de observar, y por el paisaje exterior, visto a través de la ventanilla, por el que el tren surca y que es un paisaje desértico, el propio de un wéstern.

Este paisaje, aparentemente casual, ofrece una metáfora certera del personaje, ya que, tras finalizar la conversación, la mirada de Ditirambo se dirige al exterior y el paisaje, en rápido movimiento, llena toda la pantalla.

A diferencia del cortometraje precedente, no hay notas que nos remitan al *spaguetti* western: en *Ditirambo* toda la música tiene una impronta jazzística –Lou Benett, autor de la banda sonora, y su grupo son quienes actúan en el club de jazz– y su uso se ciñe al usual uso musical del *thriller* de los años sesenta. Por ejemplo, la llegada de Bill a la casa abandonada de la playa y su registro, vigilado a escondidas por Ditirambo y la viuda, están acompañados de una tensa batería. Solo en dos momentos se entrecruzan en el tema musical los conocidos compases del *Cant dels ocells*: cuando Ditirambo se acerca, al principio del filme, en el cementerio al lugar del entierro de Urdiales y en la escena en la que Normando tras enseñarle a aquel cómo usar el revólver se descerraja el tiro. Estas notas musicales contribuyen a enfatizar la muerte, aunque no descartamos una cierta intencionalidad irónica, puesto que se trata de un tema musical que, más allá de su emotividad, en aquella época, 1967, estaba muy vinculado a la cultura catalana y la defensa a ultranza de sus raíces⁷³.

Finalmente, no podemos pasar por alto el uso de un *macguffin* tan socorrido en el *thriller* como es el dinero. Motor de innumerables tramas, aquí juega un papel en principio secundario: no es el dinero lo que mueve a la viuda a encargarle a Ditirambo la misión, aunque este sí lo necesita. Ese dinero es insignificante para Palacios, que se enciende puros con él, ante la despreocupada actitud del periodista, lo tiene a montones bajo las mantas y llena con él una maleta que irá de un lado para otro el resto de la película hasta llegar a parar a manos de una joven y empobrecida pastora. De dinero hablan Dalmás y Normando, pero nunca se aclara de dónde va a venir ni por qué motivo. Así, este *macguffin* se convierte, deliberadamente, en una excusa para enhebrar las escenas y reconducir la atención del espectador, reforzando así la estructura de thriller que hemos ido comentando en estas líneas.

Para terminar, pues, este apartado, recordemos la escena final, ya mencionada: el automóvil alejándose en la pradera, con un protagonista malherido y que no sabemos si

⁷³ En su estudio sobre la EdB, Riambau y Torreiro insisten más de una vez que en la nomenclatura del movimiento, viniera de donde viniera, se quiso evitar que se vinculara con el nacionalismo catalán, por lo que este término siempre estuvo excluido de su denominación y se insistía en Barcelona como centro aglutinador de una cultura más europeizante y abierta que la que emanaba de la capital Madrid.

morirá o no y su escueto “Ahora podemos volver a casa⁷⁴” cierra de una manera brillante el filme, pues vuelve a unir los dos géneros, wéstern y *thriller*, en una imagen de gran fuerza plástica y de una pasmosa simplicidad.

El filme inaugura no solo una manera de hacer cine a la que se mantendrá fiel su director, sino que, en el tratamiento de los espacios, bajo la especie de *thriller*, introduce también la temporalidad de la representación, generalmente atribuida al teatro, al mostrarnos, como hemos indicado, los espacios reales sobre los que se desarrolla una trama imprevisible y que, precisamente por ser imprevisible, descoloca al espectador. Por ello no fue bien entendido este uso del espacio y tampoco de las formas narrativas del reportaje, el vestuario de las protagonistas, que remite a la moda más exquisita del momento, ni siquiera por aquellos medios que acogieron bienintencionadamente las innovaciones de la Escuela de Barcelona, como muestra la siguiente crítica de *Triunfo*:

Le falta, paradójicamente, a la escala de la puesta en escena, imaginación. Imaginación en la elección de los decorados, excesivamente cotidianos; en la elección del vestuario que lucen las actrices -Charo López [Ana Carmona] y Yelena Samarina [viuda de Urdiales]; en la planificación. Pero, por encima de este bache -que se aprecia especialmente en las escenas que transcurren en Barcelona, donde hallazgos tan fabulosos como el de las flores o el del paseo en coche de caballos quedan desaprovechados en imagen- la película tiene un clima, un tono inhabituales (César Santos Fontenla, “Gonzalo Suárez, el coche y la carretera” en *Triunfo*, nº 384: 10, 18 de noviembre de 1967)

Como hemos visto, tanto el uso de los espacios exteriores como la realización de la película, lejos de estar desaprovechados⁷⁵, inciden en el modelo narrativo aventuradamente propuesto por Gonzalo Suárez, consistente en utilizar las estructuras del *thriller* para inscribir en ellas elementos distorsionadores y perturbadores, cuyas fuentes están en los autores ya mencionados, cimentan su estética y reafirman su voluntad de reinventar un cine distanciado y diferenciado de los cánones estéticos del momento.

⁷⁴ Recordemos que “Volvemos a casa, Debbie” es lo que Ethan Edwards dice a su sobrina cuando la toma en la cueva al final de *Centauros del desierto*. No hace falta recordar que Ethan Edwards no vuelve a casa.

⁷⁵ Tampoco el vestuario resulta desaprovechado, pues instauran una distancia abismal entre la representación de la mujer y la rudeza e inexpresividad del universo masculino, pero dada la naturaleza de nuestra investigación no podemos detenernos en ello. Únicamente señalamos que este uso del vestuario como signo diferenciador del personaje tendrá un uso hipertrofiado en *La reina anónima*.

4.1.2.3. El extraño caso del doctor Fausto, Aoom y las diez de hierro

El segundo de los largometrajes de Gonzalo Suárez, ya en color, es todavía más rupturista con el cine convencional de finales de los sesenta que su primera incursión en el largo. Y si bien, junto con *Aoom*, son los más vanguardistas y extraños de su filmografía, visto hoy en día no posee la naturalidad, frescura y brillantez de este último, pero no deja por ello de ser sugestivo, como demuestra Alonso (2004, b: 103-117)

El filme narra, desde la inicial perspectiva de un relato de ciencia-ficción, cómo unos extraterrestres contactan con el doctor Fausto y quieren intervenir en sus investigaciones, para lo cual envían un mensajero a la tierra, Mefistófeles, que le ponga en contacto con Margarita, su vecina, y de esta manera abortarlas. Pero una vez en la tierra, Mefistófeles al enamorarse de Margarita pierde su condición y bajo la identidad de Octavio Beiral no recuerda ni su origen ni procedencia.

Tan breve resumen concentra cuanto sucede en un filme, que básicamente desarrolla su trama hilvanándola, más que con la concatenación de causa/efecto en el desarrollo de las secuencias, valiéndose de una estructura visual y temática, primando lo visual y poético por encima de lo narrativo. La trama y su desarrollo, que era importante en *Ditirambo* pero constantemente “interrumpida” por las digresiones transgresoras y surrealistas, en este caso, sin dejar de ser importante y promover las situaciones, queda más narrativamente suspendida al construirse el filme sobre largas secuencias, muchas de ellas sin la voz narradora que las vertebró: la Esfinge en la playa, la mujer de la botella, la aparición de un dibujo infantil como mensaje cifrado de los extraterrestres (trasunto del más allá fáustico), la reconstrucción del dibujo, la mujer en la botella, el conjuro, los intentos de volar de Euforión... Así, solo hay un personaje que hable en el filme, y es el narrador que lo hace en planos medios, primeros planos, incluso primerísimos primeros planos y desde lugares distintos, al público: explica, y por tanto hilvana, las diferentes secuencias que en casi tres terceras partes del filme nos cuentan la historia de Fausto. El resto de personajes no habla, a lo sumo rompe en estruendosas carcajadas, pero jamás les oímos pronunciar ninguna palabra. Ni siquiera el personaje de Fausto (interpretado también por Alberto Puig Palau) pronuncia palabra alguna en todo el segmento en el que se erige como personaje principal. Las únicas voces que oiremos son las de los extraterrestres, unas vocecillas de tono ridículo e insidioso, que por un lado son los susurros de los extraterrestres de la historia y por otro se

superponen a las imágenes y que actúan como una suerte de coro (paródico) que apela a la conciencia de Fausto (en la escena del conjuro en la que el personaje beberá la poción que debe devolverle la juventud) y la voz de Margarita, en la escena en la que Mefistófeles es seducido por su presencia; aquí se trata de una voz *over*, sobre la imagen muda de los intérpretes.

La figura del narrador, interpretada por Gonzalo Suárez, con la voz de nuevo doblada, es la que dota de cierta coherencia los distintos segmentos aparentemente inconexos del filme, nos explica los pensamientos del personaje y, la mayoría del metraje deja que las imágenes, plásticamente muy elaboradas vayan tejiendo un relato construido por el ensamblaje temático de una escena tras otra, sin lógica aparente. Es interesante, sin embargo, mencionar cómo en el último tercio del filme, este narrador se convierte en el emisario de los extraterrestres al asignarle, el propio narrador, el nombre de Mefistófeles: únicamente la indumentaria y la melena, tan de moda a finales de los sesenta, diferencian el doble rol del interprete Gonzalo Suárez. Esta estructura, en la que una voz narrativa cambia su rol de voz enunciativa para devenir personaje de la ficción que aquella voz estaba creando, plasma el nivel metadiscursivo que había ido adquiriendo la escritura literaria de Gonzalo Suárez y que ya hemos visto ensayada/representada en su cortometraje *Ditirambo vela por nosotros* y en su primer largometraje, cuando la viuda de Urdiales le revela la verdadera naturaleza de la ficción en la que todos los personajes del filme se están moviendo.

Otros dos elementos altamente significativos, expresivos, a la vez novedosos son la gran movilidad de la cámara y la decoración de los espacios interiores. La cámara de Carlos Suárez, hermano del realizador y director de fotografía de casi todas sus películas, se mueve de una manera compulsiva, acercándose y alejándose de los actores, asumiendo insólitos picados sobre sus rostros y balanceándose, siguiendo ritmos vertiginosos, sin desenfoque alguno, y mediante grandes angulares que, con su deformación deliberada de la imagen, contribuyen al desconcierto del relato. Son unos movimientos tan inusitados e insólitos, que por parecer estar realizados con una *steadicam* no podemos sino evocar los que aparecerán en *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1971). Y la misma impresión nos producen los escenarios habituales por los que se mueve Fausto—su gabinete, su dormitorio—, escenarios minimalistas donde el blanco parece fundir los espacios y los rojos aparecen para enfatizar, por su contraste, esa blancura envolvente, una suerte de

arquitectura pop moderna que anticipa la que utilizará Kubrick en la citada película. (vid. figura 4)



Figura 4: *El extraño caso del doctor Fausto*

En la película de Suárez ello contrasta con otros espacios más cotidianos y comunes, como los tejados de Barcelona, donde transcurren bastantes escenas –y que fueron rodadas en pleno estado de excepción⁷⁶– o la casa señorial de escalera de piedra sillar y gótica donde Fausto pasa algunas tardes. Otros espacios del filme, como los interiores de escenografía primitiva en la que resulta sometida el personaje de la Esfinge, nos remiten más al cine de Pasolini, salvando las distancias⁷⁷, porque en este segmento se alude a lo telúrico, que suele aparecer al tratar la representación de lo mítico.

Precisamente la película ha sido abordada casi siempre como una representación y recreación del mito –Alonso (2004 b) pero también Alonso (2004 a: 166-177)–, especialmente del doctor Fausto. Fausto, en efecto, es un personaje que se toma como punto de partida y referencia a la hora de desarrollar el filme, personaje que procede de la obra homónima de Goethe pero no tanto de la parte más conocida, la primera –el *Fausto* de

⁷⁶ Estado que decretaron las autoridades cuando en 1969 los intelectuales tomaron la Universidad de Barcelona en el contexto de las numerosas actuaciones contra el represivo régimen franquista.

⁷⁷ No lo decimos en sentido peyorativo sino como concepto: en Pasolini el mundo primitivo forma un todo con el conjunto del filme –*Edipo, el hijo de la fortuna* (*Edipo Re*, 1967), *Medea* (1969)–, y se resuelve en escenarios naturales mientras que en la película de Gonzalo Suárez, pese a la eficaz decoración, es uno de los múltiples escenarios del filme, aquel que enlaza el personaje con lo telúrico frente a la modernidad del gabinete de Fausto o las azoteas barcelonesas.

1808⁷⁸— sino de la segunda —el *Fausto* de 1832 de Goethe. Aunque Fausto y Margarita pertenecen a la primera parte, y también el conjuro de las brujas que aparece sintetizado en el filme —en la breve aparición de Charo López—, la mayoría de los personajes de la película proceden de la obra de 1832, como son la Esfinge con la que el personaje de Suárez se encuentra en el primer segmento del filme, las voces de los extraterrestres —trasunto de los “murmillos” de la obra—, Helena de Troya, o Euforión, que protagoniza uno de los segmentos más disparatados del filme, aquel en el que vestido como un boxeador o un superhéroe de pacotilla trata de volar sobre los tejados y cae muerto a los pies de un grupo de ancianas.

El humor y la desmitificación hacen acto de presencia casi desde las primeras imágenes, donde abundan los planos de gaviotas, cuervos —otros animales aparecerán a lo largo del filme, quizá también como eco de los que aparecen la mencionada segunda parte del *Fausto*—, y proseguirá alargando, como hemos dicho el tempo de cada escena: así, la desmitificación la vemos, por ejemplo en Filemón y Baucis, otros personajes mitológicos, que aparecen representados en el filme como dos vecinos bobalicones que juegan con una pelota y la seducción de Mefistófeles por parte de Margarita se produce en una jocosa y jovial partida de pin pon.

Sin embargo, el filme nos interesa porque en esa vertiente de ahondamiento en los mitos la crítica parece haber soslayado uno de los principales referentes de nuestra cultura y del escritor/cineasta Gonzalo Suárez: aquel al que se alude en la transformación del título. *El extraño caso del doctor Fausto* remite a *El extraño caso del doctor Jeckyll y Mister Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson, libro caro a nuestro realizador sobre el que volverá insistentemente. De hecho, en el filme Fausto no obtiene la eterna juventud porque ha bebido demasiado de la pócima y se transforma —así nos permite interpretarlo la sintaxis del filme— en una mantis religiosa, pero sí se da una transformación destructiva de su personalidad. A su vez, Mefistófeles, enviado como emisario acaba adquiriendo una identidad humana, Octavio Beiral, con el consiguiente olvido de su origen mítico. Únicamente diremos, para terminar este comentario, que Octavio Beiral es el nombre del protagonista de *Operación*

78 Terminada en 1806, se publicó en 1808 pero Goethe la revisó en 1928-29 para darle la versión definitiva como suele ser editada en la actualidad. Esta primera parte fue adaptada en la etapa muda en *Fausto* (*Faust*, F. W. Murnau, 1926) y Alonso (2004, b) alude a ella en su aproximación al filme de Gonzalo Suárez.

Doble Dos, nombre que se mantuvo en el guion de Peckinpah y Suárez *Doble dos*, y que es el nombre del doctor en *Mi nombre es Sombra*, película que reinterpreta los personajes del doctor Jeekyll y Mr. Hyde.

El filme, que parece no valerse de las estructuras del *thriller* ni del wéstern, sí ahonda en el tema de la identidad, que indicamos en nuestro marco teórico que era un tema hondamente vinculado con este último género. Así, la identidad de Fausto se disuelve, pues abusa de la pócima y se extingue –o convierte en la mantis religiosa por la asociación de imágenes– y la de Mefistófeles muta, pues pierde su identidad original y asume la del mortal Octavio Beiral. Ciertamente en la película esto proviene de los textos literarios que hemos mencionado y, por lo tanto, en su hibridación de géneros, el filme se decanta hacia lo fantástico visto de una manera muy amplia. Hay, además, otro momento decisivo en cuanto a la disolución de la identidad, aquel en el que Mefistófeles deja de ser el ente enviado a la Tierra y se convierte en Octavio Beiral. Este momento es cinematográficamente intenso, ya que, tras la partida de pin pon, Margarita y Mefistófeles irrumpen en continuas carcajadas y su imagen, tomada en el espejo dentro del espejo, se multiplica como en una espiral caleidoscópica que reproduce un rosetón donde primero el ojo y luego la retina se repiten constantemente⁷⁹ (vid. figura 5). Solo después la imagen abandonará la experimentación y ya, de una manera más “realista” mostrará a los hijos de la nueva pareja jugando en la terraza y vigilados por la nueva identidad del que fuera Mefistófeles.

⁷⁹ La imagen es una plasmación filmica de las espirales de McKay, sobre las que teorizará de manera obsesiva en *La zancada del cangrejo*. La figura radial de McKay se basa en la alteración que en el sistema visual producen ciertas formas redundantes, que Gonzalo Suárez plasma de forma caleidoscópica en las escenas que comentamos y de la que es una muestra la Figura 5.



Figura 5: *El extraño caso del doctor Fausto*

Recordemos que en el wéstern el tema de la identidad se dirime en el espacio – en un duelo en *Raíces profundas*, en una aceptación del rol del otro en *Duelo en la Alta Sierra*, etc.–, mientras que en la película de la que nos ocupamos, como corresponde a su filiación con lo fantástico, la resolución cinematográfica es abstracta: la imagen se centra en el cuerpo del personaje –Fausto, Mefistófeles– mostrados en planos medios y primeros planos sin fondo, desposeyéndolos así del entorno, por tanto del contexto espacial. No es de extrañar, pues, el grado de abstracción del filme, propiciado por la ausencia de diálogos, la presencia del narrador nos apela directamente, y la movilidad de la cámara.

El propio autor justificaba ese uso desmesurado de la cámara como una búsqueda expresiva de nuevos caminos que se materializó, entre otros, en el gran angular como un punto de vista de los extraterrestres sobre la débil condición humana, en contraste con los numerosos planos de animales que pueblan la película. Pero no es cuestión de profundizar en su estudio, pues nos aparta del objetivo de nuestra investigación; únicamente queremos insistir en que su estructura fragmentaria y episódica, que se corresponde con la fragmentación visual que presenta el filme (Hernández Ruiz, 1991: 148-161) no es nueva en su realizador, pues, como dijimos, su novela *Rocabruno bate a Ditirambo* sigue este principio e incluso su primera película, *Ditirambo*, se basa en ese principio *chandleiano* de enlazar unas escenas con otras para construir el sentido final del conjunto, aunando, ahora sí, la técnica de escritura del *thriller*, que tanto ha practicado, a la estructura narrativa del filme. Sin embargo, en la película esa fragmentación adquiere una mayor importancia, lo que, en su conjunto, supone una mengua del sentido narrativo que se imponía, pese a los excursos, en su anterior largometraje. En esencia, esta manera de enlazar los episodios sobre

el hilo conductor común, que tiene que ver con la historia del doctor Fausto, es la que, en numerosas declaraciones, ha hecho suya el director, esto es, escribir sin prever qué va a pasar a continuación, y la película es un intento de trasladar esta práctica de la escritura literaria a la cinematográfica. “Escribir lo que ocurre en el momento que ocurre”, “Filmar lo que pasa en el momento que pasa” son expresiones con las que, todavía hoy, Gonzalo Suárez se refiere a su obra, lo que nos lleva a la consideración de que el tiempo es un tema fundamental no ya en su filmografía sino también un factor determinante de su escritura que él mismo extrapola a la naturaleza misma del cine. De hecho, nos comentó en una entrevista, relativamente reciente, que el cine era para él “tiempo” (Cherta y Garrido, 2018), en alusión al deseo fáustico de detenerlo.

El tiempo es lo que quiere vencer el personaje de Fausto en el filme, y el filme expande el tiempo en los distintos episodios que ralentizan la narración de la historia y la impregnan de una serie de episodios ceremoniosos –episodios que son ceremonias: la Esfinge en la choza primitiva, la mujer en la botella, el conjuro– destinados a dilatar el tiempo de la imagen.

Vinculado con el tiempo, en el filme irrumpirá, por primera vez en su filmografía, el mar embravecido y la playa, que serán motivos recurrentes; también la insistencia en los espacios desolados, como la gran mansión de Fausto cuya escalera remite a un mundo pasado y, en cierta manera gótico y, finalmente, el uso de los movimientos de la cámara, anticipado en la escena del baño entre Dalmás y Normando en *Ditirambo*, que adquiere aquí un protagonismo esencial y que, a nuestro juicio, nos parece el ensayo de una escritura dinámica y compulsiva que, esta sí, enlaza con las estructuras narrativas del *thriller* y que su director utilizará en adelante con distintas finalidades expresivas.

El extraño caso del doctor Fausto se realiza en lo que podemos considerar momentos decisivos de la EdB, cuando algunos de sus eximios representantes adquieren cierta notoriedad e irán afianzando, a su manera, su personalidad cinematográfica. No es un momento de clausura, como bien comentan Rimbau y Torreiro (1999), pero sí un momento de afirmación personal, todavía arropada por ese digamos movimiento que unía por su radicalidad frente al cine comercial intereses estéticos diversos. Es en ese periodo en el que Gonzalo Suárez formula su manifiesto de las “diez películas de hierro” con las que quiere socavar el cine del momento. De hecho, una de las singularidades del filme que hemos comentado, y no menor, es, por un lado, los créditos iniciales, que presentan el elenco de

intérpretes y que se cierran con el título del filme y, de otro, los finales, que presentan el equipo técnico y concluyen con un rótulo que especifica que el filme que acabamos de ver es “el primero de las diez películas de hierro”.

Como nos recuerdan Rimbau y Torreriro (1999: 310) el texto apareció en *Nuestro Cine*, nº 90, octubre de 1969, p.18 con el título de “Plan de Hierro del Cine Español” *Fotogramas*, nº 1070, 18-4-69, y fue firmado únicamente por Gonzalo Suárez, aunque contenía postulados estéticos acordes con algunos que había manifestado por su parte Joaquín Jordá. Anticipan el manifiesto unas declaraciones de Gonzalo Suárez en la revista *Nuevo Fotogramas*, nº 1070, 18-4-69, que se reproducen en la misma referencia arriba citada, en las que manifestaba el autor

Como estoy decididamente en cólera con la indiferencia cultural del país, voy a desencadenar una ofensiva llevando a cabo la realización de diez películas absolutamente españolas, una tras otra, sin tregua ni respiro y que serán conocidas como las Diez Películas de Hierro del cine español. La primera es *Ditirambo* y la segunda será *Dr. Faustus*. Ya iré dando cuenta de las diez conforme las vaya haciendo. Las haré como sea, con ayuda o sin ella, con éxito o sin él, y solo dejaré de hacer cine cuando haya llevado a cabo mi misión (Rimbau y Torreriro, 1999: 310)

Ni que decir tiene que en los créditos de *Ditirambo* nada se especifica al respecto y solo, como hemos dicho, al final de *El extraño caso del doctor Fausto* –que ha sufrido varias transformaciones en su título, pues también se anunció en la prensa de la época como *Mefistófeles*– se nos indica que es esa la primera de esas diez películas.

El manifiesto, formado por nueve puntos, y que reproducen Rimbau y Torreiro es el siguiente:

- 1) La crisis del cine es universal.
- 2) Pero el cine que está condenado a desaparecer dejará sitio a otro cine que necesita nacer.
- 3) En España está empezando el cine que fuera
- 4) Una vez más llegaremos tarde y ahora llegar tarde es no llegar nunca.
- 5) ¿Por qué no dar una respuesta creadora al problema universal?
- 6) Si es posible, es un deber.
- 7) Y el intentar hallar la respuesta adecuada no es una cuestión de medios, sino de imaginación; no es una cuestión de circunstancias, sino de voluntad.
- 8) Las dificultades son inmensas, pero sólo resultarán insuperables si nuestra imaginación y nuestra voluntad no fueran mayores todavía.
- 9) Este plan afecta a todos. (Rimbau y Torreiro, 1999: 310-311)

Como los manifiestos de las vanguardias históricas de los años veinte, las palabras de Gonzalo Suárez nos hablan de voluntad e imaginación para acometer los desafíos estéticos a los que se enfrenta su generación, desafíos que ya había combatido en su escritura literaria y que ahora estaba lidiando en la pantalla. Como aquellos manifiestos, se atempera

con el tiempo la impulsividad que los anima, pero el espíritu pervive. Así, es este un momento en el que se gesta también el texto *La zancada del cangrejo*, que finalmente constará de unas seis páginas y una nota introductoria, y que será publicado durante la realización de *Morbo*, película que abre un nuevo periodo del que nos ocuparemos más adelante.

Si *El extraño caso del doctor Fausto*, pese a su vanguardismo nos resulta una película rígida y críptica⁸⁰, *Aoom*, es todo lo contrario, una película libre y abierta, desvinculada de cualquier adscripción genérica, pero al mismo tiempo capaz de asumir estructuras narrativas sancionada por los géneros para prolongarlas más allá de esos límites.

El anecdótico que rodea a la película es conocido. Recordemos tan solo que, presentada al festival de San Sebastián, fue recibida con pataleos y abucheos por parte del público. Esto, sin embargo, suscitó el interés de Sam Peckinpah, quien le solicitó verla a su director. Puesto que el norteamericano debía al día siguiente volar a Londres en donde habría de preparar *Perros de paja*, Gonzalo Suárez consiguió una sala para proyectársela. La película entusiasmó tanto a Peckinpah que al día siguiente se fue con él a Asturias en lugar de a Londres, lo que dio lugar a una amistad imperecedera –pese al controvertido y violento carácter de Peckinpah– que se prolongó hasta su deceso en 1982.

El guion *Doble dos* es un pálido reflejo de una colaboración en común de la que apenas quedan otros testimonios: de alguna manera Gonzalo Suárez intervino en la gestación de *Perros de paja*, estuvo muy vinculado en el proyecto de *Quiero la cabeza de Alfredo García*, montó la secuencia más memorable de *Los aristócratas del crimen* (*The Killer Elite*, Sam Peckinpah, 1975)⁸¹, la película más fallida de Peckinpah, por no decir la peor, y a su vez este también colaboró en *Morbo*. Debemos aclarar, ante todo, la naturaleza de estas colaboraciones, pues algunas de ellas aparecen descritas en alguna base de datos, como imdb.com, de manera errónea. Se trata más bien de intercambio de opiniones y sugerencias durante la gestación, rodaje y montaje de los filmes y en algún caso, como el ya mencionado de *Los aristócratas del crimen*, Gonzalo Suárez trató de echar una mano para salvar un

80 Pero en modo alguno despreciable. Compartimos, solo en parte, los acertados análisis de Alonso (2004, b)

81 La secuencia que Gonzalo Suárez montó es una secuencia dinámica, una pelea entre un grupo de mafiosos chinos y el protagonista en la cinta transportadora de equipajes de un aeropuerto. La sorpresa final es que se abre la maleta y aparece un cadáver, lo cual nos recuerda la secuencia de la cadena de montaje de coches que Hitchcock le confiesa a Truffaut que quiso alguna vez rodar pero no pudo porque fallaba la lógica.

proyecto insalvable desde el comienzo y del que el propio Peckinpah ya se estaba despreocupando durante el rodaje. Es este un momento crucial en el desarrollo artístico de Gonzalo Suárez, pues está involucrado en el proyecto de Dino de Laurentiis de la nueva versión de *King Kong*, que debía escribir junto con Ray Bradbury y dirigir su amigo. El relato ficcionado de todo ello constituye la *nouvelle* “Gorila en Hollywood” que publicará en el libro homónimo.

Volviendo a *Aoom*, de nuevo un deliberadamente sencillo argumento de ciencia-ficción sirve de soporte de un texto desbordante y complejo. La película nos cuenta la historia de un actor, Ristol (Lex Barker⁸²), que trata de desprenderse del cuerpo y albergar su alma en una muñeca. Una vez logrado, intenta comunicarse, inútilmente con su torpe criado (Luis Ciges), que lo que hace es huir con ella. Ana, la amante de Ristol (Teresa Gimpera), en el cementerio donde reposan sus restos, se entera del experimento por una grabación que este le ha dejado, por lo que, junto con un detective contratado para tal fin, inicia una denodada búsqueda. A esta se suman una bruja, un loco enamorado que asesina en la playa a una pescadora en tanto que el criado de Ristol destruye la muñeca y la arroja al mar. Ana da con él, pero está enajenado y no alcanza a aclararle nada, por lo que acaban dando un solemne entierro a la muñeca. El espíritu de Ristol, sin embargo, vaga de nuevo, se encarna en el cuerpo de la pescadora y, bajo esta identidad se encuentra con Ana, su amante. Pero al no reconocerle ella, la comunicación entre ambos deviene imposible y Ristol, finalmente, acaba albergando su espíritu en una extraña piedra que parece representar un rostro humano y que la bruja le había entregado a Ana.

Como en el caso del largometraje anterior, este breve resumen no da cumplida cuenta de un filme que resulta uno de los más extraños, vanguardistas y apasionantes de su filmografía. Examinando ese breve argumento parece un disparate todavía mayor que la anterior película, pero viéndola nos encontramos con un filme sugerente, como hemos dicho, vivo y atrayente, cuyas imágenes, cuidadísimas, impregnan el relato de ese tono lírico que quiebra el curso narrativo pero que vertebra, de manera mucho más ajustada, los distintos

⁸² Actor popular en los sesenta por interpretar las nuevas versiones de Tarzán pero también por incorporar al personaje de Old Shatterhand en las versiones cinematográficas, de producción alemana, de las novelas del oeste del también alemán Karl May. En aquella época estaba casado con Tita Cervera, futura baronesa Thissen. Gonzalo Suárez quería que Orson Welles interpretara al personaje, incluso llegó a entrevistarse con él y aunque estuvo interesado, finalmente no pudo hacerlo.

episodios sobre los que se construye. Como si en la fragmentación se hubiera dado con un fino hilo de Ariadna que tuviera la capacidad de enhebrarlos. De nuevo la cámara goza aquí de una libertad inusitada, que ya había sido ensayada en *El extraño caso del doctor Fausto*, pero prescinde de los excesos formalistas que irrumpían, aunque justificados, en ella.

Nada más empezar el filme, es una voz en *over* la que nos dice que se nos va a contar la historia del actor Ristol y cómo buscaba este transmutar su personalidad en una muñeca. A continuación, el filme se desarrolla, como hemos dicho, hilvanando su argumento de nuevo en una serie de episodios que gozan de un mayor vínculo narrativo que en el filme precedente, aunque impera también la misma liberalidad a la hora de detenerse en cualquiera de los episodios que se cuenta, v. gr., la irrupción de la pescadora, una mujer (la modelo Romy) vestida de cuero y que lucha con una red y el mar es una secuencia impregnada de aliento visual y poética que remite a las fuerzas primitivas del mar; o el entierro, con su contraste entre lo solemne del hecho y lo cómico –el criado toca la trompeta que Ristol le ha legado a su amante junto con la muñeca, se desarrolla en el entorno de una ermita abandonada de la costa asturiana⁸³, potenciando la presencia de la naturaleza como fuerza irrefrenable con la que se debaten o dejan llevar los personajes. Así, en *Aoom* la naturaleza tiene el protagonismo, una naturaleza salvaje que recuerda tanto al género de aventuras como el western junto al mar (vid. figura 6), y que con toda su magnificencia permite que los seres humanos la surquen –“un desierto es un espacio, y un espacio se cruza” dice el personaje de Gregory Peck en *Cielo amarillo* (*Yellow Sky*, W. A. Wellman, 1948)–, aunque dejen sus huellas, sus despojos. El mismo sentido de la palabra “aoom” remite, en el filme, y así se dice, a la capacidad de disolución de la identidad y de trasvase de la misma a objetos inanimados que devienen receptáculos de los espíritus y conciencias de los personajes. Y estos son tan extravagantes como variopintos, confirmando una diversidad de temperamentos y caracteres, significados todos por su acción, como los de un western itinerante y surrealista. Las concomitancias, sin embargo, no acaban aquí.

83. Espacio recurrente en su filmografía, pues en *Remando al viento* se rodará allí el entierro de Polidori.



Figura 6: *Aoom*

La búsqueda y el enigma, que podemos considerar prestadas del *thriller*, se presentan en *Aoom*, porque tienen a la naturaleza como escenario opuesto a la habitación del escritor, obedecen más a ese espacio en que se enseorea el wéstern, ese espacio que al cruzarse deja también la huella en quien lo cruza y que sólo parcialmente conservará el rastro de los hombres. Este rastro es a veces mágico, como testimonian los recipientes que contienen “algo”, como las botellas, que en los cuentos de *Las mil y una noches* atrapan genios y en los relatos de Gonzalo Suárez, como en los de aventuras, llevan mensajes impregnados de misterio y también magia⁸⁴. El rastro humano, en *Aoom*, es un rastro artificial, papeles, trompeta, cajas, muñecas destrozadas, que contienen un alma atrapada y por tanto contaminante, lo cual incide en uno de los temas caros a la ciencia-ficción, pero que el director evita desarrollar porque el filme busca una suerte de epifanía con la naturaleza.

Esta epifanía o comunión con la naturaleza tiene su más precisa expresión plástica en la extraña piedra que la bruja le da a Ana, la amante de Ristol. Es una piedra, traída por el mar, con unos orificios, provocados por la erosión marina, que recuerdan las facciones de un rostro convulso. Esa misma piedra aparece, de manera destacada, en la ceremonia primitiva de la choza en la que está la Esfinge en *El extraño caso del doctor*

84. En *El extraño caso del doctor Fausto* una botella llegada a la orilla contiene un mensaje y en una importante secuencia del filme, una mujer que sale de ella. El genio y/o diablo atrapado en ella es el tema del excelente relato de Stevenson “El diablo de la botella”, sin duda evocado por Gonzalo Suárez. No hay que olvidar que, en estos contextos, los genios son seres de la naturaleza, ya sea benéfica o maléfica su intervención en el mundo de los hombres.

*Fausto*⁸⁵, y una piedra similar, traída de nuevo por el mar, es el motor, veinte años después de *El genio tranquilo*, filme que comentaremos más adelante. La piedra será el último receptáculo del espíritu de Ristol, una encarnación entre traumática y gozosa, pues supone la disolución de la identidad en la misma naturaleza, aunque le provoque dolor al personaje.

Que la materia pudiera tener sensaciones, que pueda producir o tener vida, será un tema también grato a Gonzalo Suárez –pensemos en *Remando al viento*, vid Cherta y Garrido (2007)– y que proviene, además, de uno de sus autores más frecuentados, Denis Diderot. Este, en los tres diálogos que componen *El sueño de D'Alembert* (1769), aborda precisamente esta cuestión. Esto, como vemos, se plasma en el tema/conflicto de la identidad, que ha ido surgiendo a lo largo de la filmografía que venimos comentando. Solo que aquí aparece de manera más luminosa, puesto que la luz es fundamental en *Aoom*, hasta el punto de ser tal vez la película más luminosa de su director, donde la naturaleza es mostrada en todo su esplendor.

Antes de dar por terminado este apartado, destacamos la importancia de la voz *over* con que se inicia el relato. Esta voz narrativa, que corresponde a la de un meganarrador, va a ser determinante en la arquitectura cinematográfica que practica Gonzalo Suárez. Sus filmes, que siempre contienen referencias metatextuales, son básicamente narrativos y a lo largo de su trayectoria el realizador irá experimentando con diversas modalidades narrativas, desde la externa de *Ditirambo*, al narrador interno de *El extraordinario caso del doctor Fausto*, la voz *over* de *Aoom*, el complejo uso vertebrador del relato y al mismo tiempo marca textual metanarrativa en *Remando al viento*, hasta la omnipresencia, por ejemplo, en *Oviedo Express*, donde de nuevo un narrador interno, que dice ser la voz en *off*, contempla y comenta las acciones de los personajes. En este sentido, es un elemento definitorio de su personal construcción narrativa, con reminiscencias de la voz *off* del cine negro clásico, pero utilizada con otros fines expresivos que su director irá explorando. En *Aoom* parece la voz testimonial que garantiza la veracidad de cuanto veremos a continuación, como la voz que en *La ciudad desnuda* nos informa que lo que vamos a ver se ha tomado de la realidad. Solo que, como muchas veces insiste Gonzalo Suárez, el cine es ficción, y la voz en *over* de *Aoom*

85. En *Dos pasos en el tiempo*, nos cuenta Gonzalo Suárez que le regaló esta piedra a Peckinpah y que este, en uno de sus momentos eufóricos, la devolvió, arrojándola con violencia, al mar. El reencuentro con otra piedra de características similares, devuelta por el mar a sus manos, es el origen de *El genio tranquilo* y de *Dos pasos en el tiempo*, libro-dvd sobre el que nos detendremos en el apartado correspondiente.

sumerge al espectador en “la verdad de la ficción”, por utilizar las palabras tantas veces empleadas por su director.

La comicidad y el sentido lúdico tanto de la lengua como de la imagen, y, cómo no, su conjunción imagen-palabra (reforzada por esa voz en *over*), tienen un papel decisivo en el filme, cuyo sentido último no podemos abordar, dada la naturaleza de nuestro trabajo, en esta breve aproximación. Queremos, finalmente, remarcar la utilización del paisaje, determinante a partir de este momento, como protagonista casi exclusivo del filme. Un paisaje que irá, en la filmografía posterior, construyéndose más o menos vinculado con las estructuras narrativas del wéstern y que su director utilizará de manera expresiva según la intencionalidad buscada en cada uno de esos filmes.

4.1.3. El periodo de reconducción narrativa: las nuevas películas a la luz de la poética de *La zancada del cangrejo*.

Como dijimos anteriormente, este nuevo periodo de la obra de Gonzalo Suárez está comprendido por sus tres películas siguientes, *Morbo*, *Al diablo con amor* y *La loba y la paloma*. Correspondiente también a este periodo es el texto de seis páginas, más una nota introductoria, titulado *La zancada del cangrejo* que publicó Camilo José Cela en su revista *Papeles de Son Armadans*⁸⁶ y que el autor recupera en *La literatura* (1997), reedición conjunta de algunos de sus textos.

El texto es importante porque, en su naturaleza híbrida de manifiesto estético y de poética personal, lo entendemos como bisagra entre estos dos periodos. Como su mismo autor dice en la nota introductoria, la gestación de este texto se produce durante la filmación de su segunda película y, por lo tanto, resulta una plasmación teórica del concepto que anima la realización de sus “diez películas de hierro”. Sin embargo, el texto resultante se publica, como hemos dicho, en 1972, cuando su director está realizando *Morbo*, filme que será estrenado en julio de ese mismo año. Marcado por la vehemencia de los manifiestos literarios

⁸⁶ *Papeles de Son Armadans*, año XVII, tomo LXIV, n.º CXCI (febrero, 1972)

—hay ecos dadaístas, pero también de la patafísica⁸⁷—, el texto puede parecer una justificación de las películas que lo precedieron, pero el mero hecho de hacerse público cuando su director está reorientando su obra hacia nuevas vías expresivas, y el análisis atento de su contenido, nos confirman el hecho primordial de una intencionalidad común a la hora de enfrentarse con el cine que no se irá atemperando con el tiempo, sino que se volverá más lúcida y reflexiva, hasta el punto de alumbrar, en el marco de la reflexión ensayística sobre su medio de expresión su otro texto con valor ensayístico, “El cine como arte”.

Las seis páginas de *La zancada del cangrejo* están formadas por doce breves fragmentos —algunos de pocas líneas— que segmentan el manifiesto en una serie autónoma de fragmentos que sin embargo aspiran a una síntesis que propone, de manera escorada, una visión global sobre el cine y sobre *su* cine. Predomina, en la composición del texto, un principio que ha regido, y regirá, toda la obra de su autor: el juego. Juegos de palabras como la frase inicial, “Lo esencial no es lo que yo quiera decirlos, sino lo que yo os diga”, en las que será un gran maestro y que de manera enfática insisten en el presente del enunciado, que interpretamos como el presente de la lectura/visionado: todo juego tiene sentido en presente, y todo es juego, porque

Si jugamos al terror, todo es terror. Si jugamos al misterio, el misterio acabará tragándonos. A quien cree en 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 (Suárez, 1997: 399)

Esta concepción del arte⁸⁸ enlaza con lo que expone a continuación:

Mi profesión es la ficción, mi religión el humor. El humor es la eclosión del misterio. Habiendo tantos hombres que se ocupan de buscar la verdad, yo me intereso exclusivamente en comprender la mentira. A la realidad no se la captura; cuando el hombre cree haber capturado la realidad, sólo tiene la ficción. El pájaro disecado no es el pájaro que vuela. El hombre pertenece a la realidad, pero sólo la ficción pertenece al hombre (Suárez, 1997: 400)

Encontramos en estas palabras no pocas correspondencias con los filmes que hemos ido comentando. Esta misma idea/dicotomía entre ficción/realidad es uno de los

87 Movimiento de amplio recorrido en la literatura y el arte francés. Iniciado por Alfred Jarry a finales del XIX, tiene destacados representantes en las ya mencionadas personalidades de Boris Vian o Raymond Queneau, pero también en autores tan prolíficos como Alejandro Jodorowski o Fernando Arrabal. Estos últimos constituyeron parte del “grupo pánico” de gran trascendencia intelectual por su irreverencia hacia las formas canónicas del arte en los años 70 del siglo pasado.

88 En más de una ocasión ha manifestado, y nos ha manifestado personalmente que las reglas de juego del arte no son las del ajedrez, en cuyo juego es un gran experto, aunque lo niegue, sino las del parchís.

temas centrales de su obra, una dicotomía que, en el terreno de los personajes, hallamos vinculada con la identidad. Pues, a fin de cuentas, la identidad que ellos adquieren, o la que pierden –e incluimos aquí a Ditirambo, esforzado en asumir un rol para el cual ha sido elegido por el demiurgo que es la viuda de Urdiales– no es sino una encarnadura de la ficción, que a su vez procede de otra ficción. Sin ánimo de extendernos sobre el asunto, la identidad asumida como problema es, en el fondo, el rol que asume el héroe del western, y también el del *thriller*, aunque no sea consciente de ello –de nuevo Ditirambo– en las respectivas ficciones –las películas– que habita.

El texto expresa de manera contundente la omnipresencia de la ficción, que en *Epílogo* el personaje de Rocabruno manifestará como necesidad, y ello desemboca en la multiplicidad de ficciones que los hombres producen, por lo que “Las ficciones de los hombres tienen a fusionarse en una sola ficción” (Suárez, 1997:400), lo que nos lleva a la cuestión de la hibridación de géneros, tan evidente en sus producciones anteriores al texto que nos ocupa. Pero no debemos desentendernos de las que vendrán después: pese a la visceralidad del manifiesto, su autor trata de sistematizar un modelo cinematográfico paradójico -pues su unidad se asienta en su fragmentariedad- pero consistente y personal, modelo que, como venimos diciendo, se irá afianzando con el abandono del críptico y deliberadamente frío lenguaje vanguardista para expandirse desde su propia ficción en *Epílogo*, *Remando al viento*, *Don Juan en los infiernos*, *Mi nombre es Sombra*, *Oviedo Express*, epítomes de este principio estructurador que tratamos de explicar.

Deducimos de las palabras citadas que Gonzalo Suárez es, en este momento, consciente de la dimensión demiúrgica/metacinematográfica de su obra. Por ello, es el contagio lo que hace que las ficciones se fusionen en lo que se concretará en el texto-libro o texto-película⁸⁹.

La metáfora última que condensa su poética creativa será la que da título al opúsculo: el movimiento del cangrejo, a un lado y a otro, un avance que no es recto ni lineal sino escorado. De ahí la importancia del desvelamiento de las estructuras narrativas de que se vale el autor.

⁸⁹ En su exposición, Gonzalo Suárez se vale de una parábola sobre el cine, pero nos parece más adecuado abordarla, por la importancia que le damos, en las conclusiones de nuestra investigación.

Puesto que estamos examinando la obra de Gonzalo Suárez desde nuestra perspectiva actual y nuestro tiempo presente, nos creemos legitimados a interpretar el texto-manifiesto no como una despedida sino como un anticipo, al igual que *Epílogo* no supondrá una clausura de una manera de entender y hacer el cine sino un *prólogo* a lo que vendrá. Claro que esto solo podemos comprobarlo, justificarlo, desde el actual punto de vista desde el que escribimos, cuando asistimos a una obra ya conformada -aunque no concluida, pues todavía tiene proyectos abiertos-, de manera que está lejos de nuestro ánimo dar a entender que toda su obra está premeditada, programada, lo cual ni es lógico ni tiene sentido, especialmente en un autor cuyo *modus operandi* es dejarse llevar por el ritmo de la escritura, la zancada del cangrejo.

Este ideario estético, tan aplicable a los filmes que hemos comentado, le viene, pues, como anillo al dedo a los tres filmes que realiza en este periodo, aunque el carácter comercial de los mismos y el relativo éxito obtenido los ha mantenido como apartados de su producción y se los considera “concesiones”, películas alimenticias, por emplear el término de Luis Buñuel, en los que su talento y su universo personal brilla por su ausencia. “*Morbo* tuvo éxito, y tener éxito entonces era sospechoso”, nos ha confesado en más de una ocasión. Si bien se dijo que este filme y el siguiente, protagonizados ambos por la pareja Ana Belén y Víctor Manuel, trataron de el filón que empezaban a tener, el mismo cantante ha indicado que, aunque ya había coincidido con anterioridad con Ana Belén, su relación personal y profesional comenzó, precisamente, con *Morbo*.

Lejos de asumir que los filmes que comentaremos brevemente son solo “alimenticios”, consideramos que las tres películas realizadas en este periodo suponen un intento de acercamiento al público sin por ello renunciar a los postulados estéticos con los que su director inició su andadura cinematográfica.

4.1.3.1. *Morbo*: entre el *thriller* gótico y el western

La nueva película de Gonzalo Suárez, *Morbo*, explora el *thriller* comercial de esos años, con interferencias genéricas con el fantástico –y también el western rural–, y lo hace con una impronta personal en el tratamiento de los espacios naturales de las producciones coetáneas punteras de entonces. En ese contexto se observa un enfrentamiento

de la ciudad o sus habitantes, que representan la civilización, y el mundo natural o rural que representa la barbarie y lo atávico, como sucede en *Perros de paja* (*Straw Dogs*, Sam Peckinpah, 1971) y *Defensa* (*Deliverance*, John Boorman, 1972), y en ese marco hay que entender la particularidad del filme de Gonzalo Suárez.

Ya comentamos el férreo vínculo entre Peckinpah y Suárez, y cómo ambos están implicados en los resultados últimos tanto de *Perros de paja* como de *Morbo*, aunque la responsabilidad última de cada uno de esos filmes es la de su director.

Morbo parte de una idea común de Gonzalo Suárez y Juan Cuento, y ambos son los guionistas del filme, aunque la responsabilidad última es, como hemos afirmado en el párrafo anterior, exclusiva de su director. De entrada, *Morbo* es un filme que presenta uno de los argumentos más sencillos y escuetos, que no fácil o descuidado, de su filmografía y que consta exclusivamente de cuatro personajes.

Unos planos generales al principio del filme, planos con trávelin y panorámicas, nos muestran los espacios yermos y envejecidos, dominados por el tiempo, de una casa, un jardín, un molino de grano, una escalera, un salón desolado con chimenea, un bosque y una parte del bosque calcinada, sobre los que unas voces, cuya procedencia desconocemos, voces que corresponden a una mujer y a un hombre, lamentan el incendio del bosque –hay un marco sin espejo, una silla de ruedas cubierta por una manta– y la tragedia que parece haber sufrido la mujer, atentamente cuidada por la voz suave del hombre. Durante los créditos asistimos a una ceremonia en la iglesia y, a continuación, la película nos cuenta cómo una pareja de jóvenes recién casados –Alicia (Ana Belén) y Diego (Víctor Manuel⁹⁰)– decide pasar su luna de miel en una caravana que llevan enganchada al coche y en un lugar apartado, el bosque, lejos de la ciudad. Allí su relación, libre de prejuicios y sana –Alicia se pasea continuamente en ropa interior o un discreto y escueto biquini– parece deteriorarse a causa del aburrimiento. Alicia, no obstante, que al principio está exultante en el bosque y le cuenta a Diego que ha soñado con tener una casa con balcón que dé al jardín, pozo, molino y salón con chimenea, se siente como observada y vigilada. Diego le habla de una casa de las inmediaciones a la que pueden recurrir ante cualquier carencia y, en efecto, dice que va a coger agua del pozo, aunque allí no ha encontrado a nadie. La rabia de Alicia se manifiesta

90 Como las interpretaciones de Gonzalo Suárez en los filmes anteriores, el actor es aquí también doblado.

cuando descubre que Diego ha cogido el agua del río y no de la casa, con lo que este le dice que la casa no existe. Sin embargo, Alicia, en una excursión la descubre y en ella, una extraña pareja formada por una inválida y un hombre que la cuida y que le cuenta lo que les ha visto hacer a ellos dos, Diego y Alicia. La desaparición de su coche del vestido de novia la llena de inquietud y, a la mañana siguiente, cuando se presenta el hombre (Michel J Pollard⁹¹) que se lo deja caer desde el ventano del techo de la roulotte, ella, asustada por sus gestos, acaba golpeándolo con una plancha y lo mata. Tras esto, Diego y Alicia van a la casa donde descubren que la mujer (María Vico) es ciega, pero, guiada por su agudo oído, les dispara con la escopeta. Diego al desarmarla provoca su caída y cuando está en el suelo, de espaldas, le dispara y la mata. Unidos por estas muertes, la pareja oculta los cuerpos, borra su rastro y se marcha del bosque.

Se trata, como puede apreciarse, de un filme lineal que se estructura sobre una sencilla base argumental del *thriller*. Surgen, sin embargo, unos detalles inquietantes, como la presencia de la casa al principio del filme y la sensación de ser observados de los personajes –escenas excelentemente realizadas y que producen gran inquietud– que inscriben lo fantástico en la película, sirviéndose de estructuras provenientes del género de terror: planos con tomavistas, cercanos a los rostros que miran siempre fuera de campo, música extradiegética que refuerza la inquietud, el espacio y la casa desolada... La naturaleza que les envuelve se torna, así, ominosa. Contribuyen a ello una serie de signos que inciden en una presencia ignota y amenazante: vaciado enigmático de los depósitos de agua, las figuras de la tarta nupcial deslizándose por el río después de que, enfadados ambos, se hubieran desecho de ella, el vestido nupcial desaparecido, que Diego niegue la existencia de la casa que el espectador sí ha visto al comienzo del filme...

La presencia de la casa deviene ambigua, pues la primera secuencia es una morosa descripción de sus desolados espacios en planos generales, sobre la que la cámara traza varios *trávelin*, panorámicas, movimientos circulares en torno a los objetos –algunos planos de ratas–, y una suerte de arabescos de gran fuerza visual, todo ello acompañados de

91 Actor americano de inquietante presencia, por su aspecto siempre añorado, que durante los años sesenta y setenta hizo importantes trabajos como secundario, el más conocido de los cuales está en *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967). *Dispara, Billy, dispara* (*Dirty Little Billy*, Stan Dragoti, 1972), uno de sus pocos papeles de protagonista, es una olvidada pero memorable aproximación, completamente desmitificadora, a la figura de Billy el Niño, el conocido pistolero tan presente en los westerns.

las voces desconocidas que, por la naturaleza de la conversación, nos sumen, como espectadores, en la inquietud. Una reproducción rasgada de la Gioconda será el signo más inquietante, por su recurrencia posterior en la película, y un elemento esencial cuyo verdadero sentido más adelante explicaremos. La tragedia sufrida que las voces expresan aumenta la tensión que de por sí el espacio, al inicio de la película, imprime en el espectador, pues se despliegan, automáticamente, las estrategias narrativas consolidadas por lo gótico sobrenatural o lo que hemos denominado *thriller gótico* –todavía desconocemos los rumbos por los que nos llevará el relato. Y todo este prólogo lo tenemos presente cuando la pareja irrumpe en el claro del bosque, pues vamos previendo las situaciones que el reconocimiento del género nos sugiere. Nos resulta todavía más inquietante el que no hayamos visto a quiénes pertenecen las voces, pero también que la casa no vuelva a aparecer hasta el final de la película, aunque Alicia y Diego hablen de ella. Esta casa corresponde, además, como hemos indicado en la sinopsis, a la que Alicia ha soñado para sí misma.

Por eso, cuando ella la descubre y entra en ella, el miedo la embarga. Sobre todo, cuando ve la reproducción rasgada de la Gioconda. Esa misma reproducción la hemos visto cuando la pareja saca los regalos de boda al claro, pues no les caben en la caravana: es un instante que nos inquieta pues, como espectadores, somos sabedores de algo que el personaje ignora (que hay otra reproducción en la casa). Más adelante, en un momento de rabia hacia Diego, es Alicia la que rasga la reproducción, un arrebato que se transforma en euforia compartida por la pareja que, jovial y alegre, destroza todos los regalos de boda en una suerte de catarsis.

Todos estos elementos y sucesos comentados son propios del género de terror. Y no acaban ahí las hibridaciones, pues los paseos por el bosque –paseos siempre solitarios, de Diego y Alicia separados, nunca juntos– pero sobre todo los de Alicia destacan en la realización la presencia de algo ominoso, que puede ser la naturaleza misma o los habitantes nunca vistos de la casa. Por ello mismo, al creerse sola, Alicia se pasa prácticamente toda la película en ropa interior y biquini, lo que acentúa y sugiere, de un lado, la mirada morbosa de quienes suponemos siniestros habitantes de la casa desolada –y la planificación y la interpretación de la actriz subrayan esta idea de ser observada por alguien–, pero también es la mirada morbosa del espectador que se detiene sobre las formas de un cuerpo femenino casi desnudo: desnudarlo, como también sugiere la realización, le corresponde al espectador.

De esta manera tan sencilla pero eficaz, Gonzalo Suárez ha aunado al posible agresor, que la estructura del *thriller* nos sugiere, con la mirada del espectador, lo cual no deja de ser un rasgo cinematográfico que le pasa desapercibido si es poco avezado, ya que se detiene tan solo en la contemplación del cuerpo semidesnudo y sugerente de Ana Belén. Frente a los signos metacinematográficos de *Ditirambo vela por nosotros* y *Ditirambo*, aquí lo metacinematográfico se nos presenta *quasi* de manera natural, sin romper la transparencia narrativa, como proyección del deseo del espectador, que no se siente morboso porque piensa que la mirada rijosa no procede de él sino de los habitantes de la casa que no hemos visto pero que esperamos ver abalanzándose sobre ese mismo cuerpo que remueve las pulsiones.

El desvencijado aspecto de la casa, las ruinas y la pareja formada por la inválida y su abnegado cuidador, enlazan directamente, por su pregnancia visual, con lo gótico, de manera que nos encontramos en *Morbo* con una sutil y precisa combinación de estructuras narrativas del *thriller* clásico con las del *thriller gótico*. La atmósfera que se desprende de la casa resulta abominable, y esto lo ha conseguido el filme huyendo de los tópicos ambientes nocturnos –pocas escenas hay que transcurran de noche, y no son, precisamente, las más inquietantes–, dejando que la desolación de la casa y la soledad del bosque se enseñoreen, pues siempre se muestra envolviendo a los personajes, con ramas entre el objetivo y sus rostros y la vegetación silvestre detrás y a su alrededor. Es esta abominación del espacio de la casa la que se transmite al propio entorno, trazando así una línea de continuidad espacial entre casa y bosque, por la desolación de aquella y la parte calcinada de este. Ignoramos la índole real o sobrenatural de los agresores, pero esa incertidumbre⁹² es uno de los principios constructivos de algunos *thrillers* góticos: cuando al final descubrimos que nada ha habido nunca de sobrenatural, queda afirmada la estructura narrativa del *thriller gótico*.

Pero el filme no solo se sustenta en esta estructura narrativa. La caravana moderna, acoplada al automóvil, y su irrupción –desoyendo la advertencia de no pasar que vemos cuando abandonan el asfalto para internarse en caminos de tierra– en el bosque incontaminado por el hombre nos hace pensar en el western. Recordemos que esta prohibición, que es la acotación de un territorio natural como propiedad particular, es un elemento presente tanto en el *thriller* como en el western, pues en este último nos remite a

92 Contribuye a esta incertidumbre la reproducción, rasgada de la Gioconda al principio del filme, pues se nos crea la duda de si es o no el mismo que aparece en manos de la protagonista y más tarde rompe.

las grandes extensiones que han sido “ocupadas” y en las que no es bien venido el intruso. Por ello, el tratamiento cinematográfico del paisaje obedece al tratamiento del género: planos generales de la naturaleza generosa, del río en el que, además, se bañan, el vivac, el gran plano general picado de ese lugar de acampada que de provisional empieza a ser permanente... La roulotte, el coche apartado en otro lado del claro –como un caballo pastando aparte– introducen una nota de modernidad que, como hemos visto en nuestro marco teórico, no es ajena al western (vid. figura 7). Sin embargo, en *Morbo*, la presencia de los personajes es nociva para el entorno: no solo lo afean con sus sillones hinchables y de unos colores, amarillo el uno, rojo el otro, intensísimos, sino con su basura: la tarta nupcial que arrojan, los regalos de boda, previamente echados al claro porque les ocupan demasiado sitio en el interior de la caravana, que destrozan en una actitud infantiloides y caprichosa, con la que creen haber exorcizado el enfado con que ha empezado esa escena. Su felicidad, como enseguida verá el espectador, no tarda en quebrarse y ambos se nos muestran egoístas, pendientes únicamente de su propio solaz. De hecho, tanto Alicia como Diego, irrumpen en la naturaleza, pero no se integran en ella, ya que ni cazan ni pescan, porque solo les reconforta lo que la civilización les aporta, representada por el refugio de la caravana, suerte de trasunto de la cabaña que el granjero o el trampero construye en el bosque. Si se bañan en el río es porque les produce placer, si pasean por el bosque es sin alejarse demasiado de la caravana y porque se aburren en el claro donde se han instalado, no por dejarse llevar por su quietud y su belleza. El marido es un economista y de ella ignoramos la profesión, pero su juventud, su manera informal de vestir, el hecho de decidir pasar la luna de miel en plena naturaleza, trazan el retrato nada benevolente de una pareja progre de la época, que “actúa” de acuerdo con unas convenciones que cree modernas y transgresoras: apenas salen de la iglesia, ella se quita el vestido blanco y se queda en ropa interior en el coche. Pero son convencionales: no solo han contraído matrimonio, sino que lo han hecho por la iglesia y su presencia en el bosque resulta una pose, un gesto. Su conversación es también anodina y tópica. De sus palabras solo nos inquieta que la casa del bosque se corresponda con la que ha soñado tener Alicia, pero, como vemos, es una casa desvencijada, prácticamente descuidada, casi vacía, como en el fondo, como comprobaremos al final del filme, están ellos por dentro.



Figura 7: *Morbo*

Es aquí donde importa el giro final que el filme nos deparará: preparado el espectador para asistir, al igual que en los filmes citados, v.gr. *Defensa*, a una agresión de la naturaleza y los seres ignotos que la habitan, resulta que son estos, los protagonistas, quienes se convierten en los auténticos agresores. Alicia mata a un hombre y Diego a una mujer: no es casual que cada cónyuge mate al sexo contrario, pues esto se produce cuando el deterioro de su relación empieza a mostrar las fisuras. Por otro lado, es revelador que en la conversación de los moradores de la casa que sorprende Alicia el hombre le diga a su esposa/amante: “Son jóvenes, son bellos, pero no son felices como nosotros, lo rompen todo”. El plano general de la escena, que responde al punto de vista de Alicia, no permite entrever más que dos figuras lejanas, y por ello es bastante significativo (vid. figura 8). El proceso destructor de la pareja, fraguado durante su estancia en el claro, patente en sus rabietas y enfados, en sus réplicas y reproches, se consuma cuando se ven condenados a estar juntos, ya que será el asesinato lo que de manera ineluctable los acabe uniendo. Son un reflejo especular de los moradores de la casa, que a su vez resultan una inversión de los personajes de *Jane Eyre* y lord Rochester, a quienes la tragedia y el incendio del bosque ha abocado a estar juntos: ella, la mujer, parece huraña, obnubilada por su parálisis y su ceguera; él, el hombre, abnegado y solícito enamorado que se desvive por ella, la peina, cuida y le relata cuanto ve fuera. Un reflejo deformado, pues de quienes viven en la casa desolada apenas sabemos nada mientras que de Alicia y Diego lo sabemos todo. Así, lo que conocemos por sus diálogos, que sugieren su presencia como agresiva, en el fondo, como advertimos en el desenlace, no es sino una muestra de afecto, pues el hombre le habla con dulzura que solo la sintaxis del filme y la estructura del *thriller* nos obliga a mal interpretar para, en el desenlace, darle un giro inesperado a la historia. Los supuestos agresores resultan

ser los agredidos –sus muertes son desmesuradas cuando no innecesarias⁹³– mientras que los que creemos que pueden ser víctimas se convierten en victimarios. La mirada tensa de Alicia al subir al automóvil al final del filme, que corresponde a la de alguien terriblemente herido, y la casi inexpresiva de Diego, el marido –el realizador ha sabido aprovechar las pocas o malas dotes interpretativas para remarcar su frialdad–, cuando huyen del escenario de su crimen, nos sugiere que formarán una pareja únicamente unida por el doble crimen y que, a diferencia de los moradores asesinados, nunca será feliz ni en su tragedia.



Figura 8: *Morbo*

La reproducción del cuadro de la Gioconda, cuya relevancia como indicio fantástico ya hemos comentado, tiene, además de esta, una *especial función narrativa*: cuando el espectador la ve al comienzo del filme y lo reconoce cuando la pareja lo saca de la caravana, se inquieta -lo cual subraya la funcionalidad de los objetos simbólicos del fantástico-, y se vuelve más terrorífico cuando, después de haber sido roto Alicia lo descubre en la casa. Pero es en esa terrorífica mirada de Alicia donde tenemos la explicación, nunca subrayada en el filme, de muchos de los sucesos que previamente se nos han mostrado y supone, a la vez, un quiebro en lo que creíamos estructura narrativa lineal del filme, por lo que adquiere la función narrativa que hemos mencionado. Si atendemos a la conversación entre la inválida y su cuidador, sabemos –en el mismo instante que Alicia lo descubre– que este hombre ha estado observando a la pareja de recién casados para contarle qué hacen, y también sabemos que ha recogido objetos -la reproducción de la Gioconda, el vestido de

93 La muerte del hombre es excesiva, y a ese exceso obedece la realización, y la de la mujer es gratuita, pues Diego le dispara por la espalda una vez se ha precipitado escaleras abajo de su silla de ruedas.

boda—, todo lo cual les produce regocijo, porque son jóvenes y les recuerda —como interpretamos al final— la juventud y la salud que la tragedia vivida por ellos les ha arrebatado, pero al mismo tiempo “saben” que esos recién casados no son felices, expresión dicha con profunda melancolía por el hombre. Recordemos que es esto lo que Alicia contempla y nosotros, los espectadores, desde su punto de vista, lo que nos hace partícipes de su sensación de amenaza y, por ende, no interpretamos la escena de manera adecuada — adecuada para entender el desenlace del filme—, porque sentimos lo que Alicia siente y creemos que su miedo al ver el cuadro en parte se corresponde al nuestro pues, a diferencia de ella, lo hemos visto ya al comenzar del filme, antes de conocer a los protagonistas. Pero a tenor del final que hemos comentado, donde los agredidos potenciales se convierten en agresores de facto, la escena no es sino una escena impregnada de melancolía, en la que dos seres marcados por el destino y desvencijados como la casa, se hablan con ternura y dolor, con el cual, como personajes de Esquilo, conviven. Y es esa ternura lo que tal vez los ojos de Alicia no pueden soportar, tal vez porque, como la casa de sus sueños se le ha representado en todo su descarnado presente —ruinoso, polvoriento, solitario...—, se identifique con la mujer. Algo que solo ella propiciará, cuando sean sus acciones violentas las que tuerzan el rumbo definitivo de su destino.

Esta escena nos recuerda un relato que el propio Gonzalo Suárez ha insertado en su novela *El roedor de Fortimbrás*:

Los dos enfermos se hallaban condenados a permanecer inmóviles; el primero, cara a la ventana; el segundo, cara a la pared. Y el primero contaba al segundo todo lo que veía por la ventana, y era muy afortunado, porque siempre veía cosas maravillosas que relataba maravillosamente bien. Hasta que un día murió el primer enfermo, y el segundo se puso muy contento porque le correspondía ocupar la cama que estaba al lado de la ventana. Y así fue como pudo comprobar que aquella ventana no daba a ninguna parte, porque siempre había estado tapiada. (*El roedor de Fortimbrás*, Plot Ediciones, 1967, p. 29)

A diferencia de los personajes de esta sugestiva historia, los habitantes de la casa —una suerte de fantasmas en tanto que han dejado de ser lo que eran⁹⁴—, el hombre alimenta la existencia de la inválida contándole qué hay allá en el bosque, proporcionándole un mundo que no es mejor sino pero que el desvencijado y ruinoso espacio en el que viven.

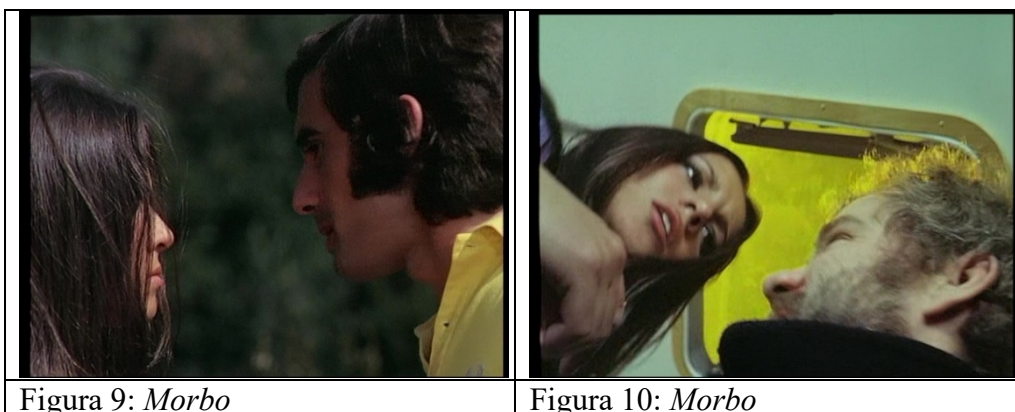
94 La conocida “definición” de James Joyce, “Un fantasma es un hombre que se ha desvanecido hasta ser impalpable. Por muerte, por ausencia, por cambio de costumbres”, la incorpora Gonzalo Suárez como una de las citas iniciales de *Trece veces trece*.

Hemos comentado más arriba que esta escena supone una *especial función narrativa* porque quiebra la linealidad del relato. Como espectadores, hemos supuesto que la escena inicial, en la que aparecía la reproducción de la Gioconda, por ser, además, anterior a los créditos, era también temporalmente la primera. Esta presuposición es la que lo convierte en signo inquietante cuando lo vemos salir de la caravana en manos de Alicia, sensación que se incrementa cuanto más adelante lo rasga, exactamente como está rasgado en la escena inicial. Pero cuando Alicia lo descubre en la casa –algo que, insistimos, ya sabemos– lo que descubrimos, sin que ninguna marca discursiva nos lo indique ni sugiera, y a tenor de la conversación que más arriba hemos comentado, que esta escena inicial es, no puede ser de otro modo, posterior a aquella en la que Alicia lo ha rasgado. De la misma manera que el hombre de la casona ha cogido el velo, ha cogido la reproducción rasgada, el diálogo del inicio se produce en tanto los recién casados se han instalado en el claro del bosque y el diálogo que espía Alicia es posterior a esta primera secuencia del filme, cuando los moradores de la casa comprenden que los recién casados no son como ellos, porque carecen de sus mismos afectos. Solo con este quiebro narrativo, que puede pasar desapercibido al espectador poco atento, el filme recobra las estructuras narrativas del *thriller* que con tanta habilidad ha desplegado, hibridándolas sin las injerencias digresivas de sus anteriores filmes. Esta forma inteligente y novedosa de encauzar el relato se aviene a reforzar este bagaje de estructuras narrativas que observamos que Gonzalo Suárez despliega, consciente o inconscientemente, pero con tanta fuerza dramática como expresiva y narrativa.

Poco antes de los asesinatos, una escena, excelentemente rodadas, nos dan la clave del desenlace del filme. Se trata de la discusión, la más grave entre Alicia y Diego, que la habilidad de Carlos Suárez, el director de fotografía⁹⁵, hace que la cámara vaya de un rostro a otro en expresivas panorámicas sobre el fondo del bosque, meciéndose de manera inquietante, tomando planos generales –o de conjunto– que se convierten en primeros planos al ritmo enfurecido de las palabras de Alicia, que llegan al contrapicado: se trata de una escena planificada a la manera de un *thriller*, que aísla el rostro del personaje en la rabia interior que sus palabras verbalizan. Es una escena que tiene su correspondencia en aquella

95 En las primeras películas de Gonzalo Suárez -las que hemos comentado hasta el momento y la siguiente-, su hermano Carlos no figura como director de fotografía por los motivos sindicales de la época (estamos hablando del sindicato vertical de cinematografía de los últimos años del franquismo), y esa función aparece firmada por otros directores que nunca estuvieron presentes durante el rodaje. A lo sumo Carlos Suárez figura como operador, o fotografía complementaria o eufemismos de esta índole, pero todo el mérito de la fotografía de estos filmes, y sinceramente creemos que es mucho, le pertenecen por derecho propio.

en la que Alicia golpea con la plancha al hombre de la casa, en el interior de la caravana y este se desploma con un borbotón de sangre en su cabeza⁹⁶: la cámara se ha movido en ese espacio encerrado hasta inusuales contrapicados, trazando, con la tensión de la realización y el ritmo final del montaje una semejanza, como si se tratara de una continuidad y Alicia a quien diera en realidad muerte simbólica fuera a su esposo David (vid. figuras 9 y 10). Formalmente nos recuerda la de Normando y Dalmás en *Ditirambo* y los arabescos formales de *El extraño caso del doctor Fausto*, experimentos de la narración cinematográfica que en *Morbo* contribuyen a la completa y total funcionalidad narrativa del relato.



Para terminar este comentario sobre el filme, indicaremos tan solo que, así como en el wéstern clásico la huella del hombre la subsume el paisaje y en el wéstern crepuscular acaba por convertirse en herida, en *Morbo*, el último plano, cuando el vehículo se aleja por el camino de tierra, una panorámica y un zoom enfocan el corazón grabado en el árbol con los nombres de Alicia y Diego que este ha trazado sobre su corteza nada más acampar por primera vez.

No creemos necesario insistir en el valor irónico –y trágico– de esa imagen, que imprime una huella perdurable de un momento cuya felicidad ya se ha desvanecido para siempre.

96 La película fue presentada al festival de San Sebastián de ese año y Gonzalo Suárez recibió la felicitación del presidente del jurado Howard Hawks. Sin embargo, al enterarse este último de la influencia de Peckinpah en el filme, llamó a Gonzalo Suárez para sugerirle que quitara, precisamente, esta escena.

4.1.3.2. *Al diablo, con amor: un wéstern “bárbaro”*⁹⁷

En siguiente película, *Al diablo, con amor*, Gonzalo Suárez vuelve a repetir con el tándem de intérpretes de su anterior película, Ana Belén y Víctor Manuel. El resultado es un extraño musical, el más extraño de los realizados hasta ese momento en nuestro país⁹⁸, y casi sin continuaciones, pues mezcla, como viene a ser habitual en su director, diversos registros y géneros: aventuras, comedia, comedia negra, fantástico y estructuras recurrentes como la del wéstern. La música del filme es la música contemporánea del momento, con acordes de la música pop y con los esquemas musicales de que los cantautores de los setenta se servirán para construir unas músicas pegadizas y atractivas donde las letras se alejan de los esquemas de la copla y las canciones tradicionales. Convivirán en el filme, junto con esta música y estas canciones, fondos de gaitas, reforzando la relación espacial del paisaje con el territorio –Asturias–, con otras melodías, compuestas ex profeso para el filme y que funcionan como *leitmotiv*, musicalmente opuestas, pues son melodías contemporáneas que se valen de instrumentos eléctricos para crear la tensión necesaria de las escenas en las que intervendrán.

El mismo autor ha manifestado en repetidas ocasiones que el filme fue un intento de “reescribir” *Aoom*, aunque eso, según veremos, no es del todo cierto, a pesar de utilizar algunos motivos e incluso imágenes de ese filme anterior. El filme no tuvo la misma difusión, ni suscitó el mismo interés, que *Morbo*, y de nuevo se consideró un intento comercial de aprovechar el éxito que la pareja de intérpretes cosechaba en el medio musical, lo cual tampoco es cierto, ya que la actriz solo tenía musicalmente en su haber un *single* de 1964, la banda sonora de *Zampo y yo* y una colaboración en una canción de un disco de Víctor Manuel en 1971; por su parte, el cantante, aparte de numerosos *singles* tan de moda en los setenta, solo había editado tres discos y el cuarto lo constituiría la banda sonora de este filme. Nos encontramos, una vez más, con una visión reduccionista que trata de

⁹⁷ En el sentido de las “Comedias bárbaras” de Valle-Inclán, que más adelante comentaremos.

⁹⁸ Únicamente nos viene a la memoria *Un, dos, tres... el escondite inglés* (José Luis Borau, 1970) de Iván Zulueta, aunque no pudo firmarlo por cuestiones administrativas y burocráticas de la época al no haber concluido sus estudios de cine. *Bruja, más que bruja* (Fernando Fernán Gómez, 1977), musical también extraño, tiene de fondo la parodia del drama rural y la zarzuela, decantándose desde el principio del lado del esperpentismo.

minusvalorar los méritos artísticos de un filme que, como tantos otros de su director, se sale de los esquemas típicos y de las etiquetas en las que se mueve el cine español de la época. Debió sorprender, sin duda, a público y espectadores que tras *Morbo* apareciera un filme como *Al diablo, con amor* donde, bajo la apariencia de un musical, aparecía un relato que debió interpretarse como confuso porque no se supo conjugar los distintos elementos de que se componía.

Sí es cierto que la carrera cinematográfica de Ana Belén empieza a despegar tras estas dos interpretaciones⁹⁹, y en adelante proseguirá con éxito, alternando tanto cine, teatro -en el que ya descollaba como actriz joven, tanto en el televisivo como en el comercial- con su propia carrera como cantante, en solitario o con Víctor Manuel. Y también es cierto que este último se apartará de la interpretación para dedicarse exclusivamente al terreno musical, desentendiéndose del cine, aunque momentáneamente, pues en años posteriores sí intervendrá como productor cinematográfico de algunos conocidos títulos¹⁰⁰.

También es cierto que nos encontramos ante uno de los filmes menos conocidos y exhibidos de su director. Actualmente, según nos comentó, los derechos los posee Víctor Manuel y la película permanece guardada y alejada de circuitos de exhibición como la filmoteca, entre otras razones, por las malas críticas que recibiera la interpretación de su actor principal. Lo que sí se ha reeditado recientemente es el disco de la banda sonora, en el conjunto de la reedición de la discografía completa de su compositor. Las letras del filme, ciertamente originales en un musical, son obra del mismo Gonzalo Suárez, que repetirá como letrista en dos nuevas ocasiones, la canción que se cantará en el cabaré de *El detective y la muerte*, y el libreto operístico de *La noche y la palabra*.

Nos interesa, ante todo, señalar la singularidad de la película y en qué medida aprovecha ciertas estructuras narrativas¹⁰¹. De entrada, la singularidad la percibimos en la

99. Ana Belén ya tenía experiencia como actriz teatral, y aunque había protagonizado el frustrado intento de lanzarla como estrella musical juvenil en *Zampo y yo* (Luis Lucia, 1966), en cine solo había intervenido en *Españolas de París* (Roberto Bodegas, 1971) y *Aunque la hormona se vista de seda* (Vicente Escrivá, 1971)

100. *La corte del faraón* (José Luis García Sánchez), *El mar y el tiempo* (Fernando Fernán Gómez), *Yo soy esa* (Pedro Olea) entre otros.

101. Con el fin de dilucidar las estructuras del western que impregnan el filme y puesto que una sinopsis del argumento, al tratarse de un musical, podría no dar cuenta del sentido y el valor del filme, hemos preferido en las páginas siguientes, y solo en esta película en particular, comentar el uso de estas estructuras a la par que desgranamos el argumento. De esta manera podremos aludir al papel que juegan las canciones en su desarrollo temático y argumental.

primera escena, antes de los créditos, pues se trata de una escena musical ambientada en una sórdida taberna de la costa asturiana. Tras el plano de detalle que en la noche tormentosa muestra la taberna de “El Gallo Negro”, los planos generales y medios de los parroquianos nos introducen en un ambiente cerrado y esperpéntico, con una mujer tuerta que parece hablarnos a los espectadores y donde la joven camarera, Pilar (Ana Belén), soporta la brutalidad de los marineros, la suciedad del lugar y se pone, de repente, a cantar una canción irónica y grotesca (vid. figura 11). A partir de ese momento, el filme se presentará como un peculiar filme musical, pues al espectador sorprende la letra, el tipo de acordes con que se acompaña, junto con el ambiente que se nos está retratando. El humor negro, lo grotesco, los elementos fantásticos que brotan a medida que transcurre el filme contribuye tanto a su desconcierto como a la originalidad de la propuesta cinematográfica.



Figura 11: *Al diablo, con amor*

Así, el filme se inicia, como el anterior, con una secuencia antes de los créditos: una noche tormentosa, en la taberna “El Gallo Negro”, una tuerta parece hablarnos a nosotros y se lamenta de Maruja, una mujer que ronda las mesas y que está enamorada de Melquiades, el patrón de todos los marineros varados por el temporal. Dice que Melquiades está ahora prendado de Pilar, hermana de dos de sus hombres que solo aspiran a casarla con él para mejorar su condición. Por eso advierte a Maruja que sus problemas solo se pueden resolver si viene un joven apuesto y se lleva a Pilar, pues se le notan las ganas de volar. De esta manera, lo que parecía una voz en *over* que nos habla a los espectadores como el narrador de una historia, se vuelve diegética –voz en *off*– pues comenta el resto de la información que nos falta, con uno de los personajes de la diégesis. A continuación, Pilar canta la primera

canción del filme, “Ay, quien pudiera volar”, en respuesta a las palabras de la tuerta: como en los musicales, queda suspendido el principio de verosimilitud pero, Gonzalo Suárez va más allá de esa convención clásica pues la canción nos informa de que los marineros llevan largo tiempo varados por la tempestad pero la letra de la canción incide en la sordidez del lugar, apela al deseo sexual insatisfecho, como dicen los versos “Maldita sea la hora,/cómo sopla el condenado/la falda me ha levantado/cuando venía hacia aquí/y el candil se me ha apagado/yo me quisiera morir”, aproximándose de esta forma a los musicales de Bertolt Brecht y Kurt Weill. El personaje de Melquiades, al que se ha aludido, solo se nos presenta tras la canción: a quien se ha presentado durante la canción es al hermano idiota de Melquiades; la aparición del patrón se hará de manera singular, ya que primero se oye su voz, agresiva y displicente con todos, todos los parroquianos están atentos a él, después se le ve de espaldas y finalmente, cuando se sienta a la mesa vemos por primera vez su gesto rudo y cruel. Se trata de una larga secuencia, más larga de lo habitual para ser la primera antes de los créditos, donde el mundo tabernario se ha presentado siguiendo las clásicas estructuras de un relato de piratas y aventureros, pero también, no lo olvidemos, de western, pues tenemos el sucio salón convertido en maloliente taberna, los personajes jugando al dominó en lugar de al póquer, las prostitutas -Maruja y la tuerta- rondando por el lugar, y el pistolero representado por el patrón, que luce un descolorido gabán de cuero. Parapetado tras la mesa, después de haber roto varios vasos y mirando de manera feroz a Pilar, es la presentación del clásico villano del género.

Por corte directo, tras una nueva intervención de la tuerta, se pasa a un mañana en la que llega Víctor (Víctor Manuel) a las montañas: la canción, cantada en la banda sonora, “Canción de la tempestad”, acompaña su andar por las cumbres, los ríos y las laderas nevadas de los montes al tiempo que se muestran los créditos. Se trata de una canción que habla de los duros y sórdidos tiempos en que viven los personajes. Enseguida se encuentra, en el monte, con su primo Emilio y le cuenta que vuelve a recoger ocles y por una pescadora que una vez vio. Sobre un tema instrumental, tenso y angustioso, que funcionará como leitmotiv de la pescadora (Romy¹⁰²), aparece esta, recogiendo una red llena de mejillones, imagen que corresponde a la misma escena que encontramos en *Aoom*. Unos niños avisan a

102 Modelo vinculada a la EdB que interviene, entre otros filmes de otros directores, en estas dos películas de Gonzalo Suárez

Emilio de que su padre se muere y acude con Víctor a la cabaña donde agoniza. El padre (Luis Ciges) está sorbiendo por una goma el vino de un tonel y en sus alucinaciones habla de El Capitán, con quien estuvo en la Isla del Diablo, diciendo que este quería ser enterrado junto con una muñeca pero que su criado coge y rompe cuando su patrón muere –de nuevo, los insertos de Luis Ciges rompiendo la muñeca proceden de *Aoom*¹⁰³–; antes de morir, el padre de Emilio pide ser enterrado en esa isla, pero su hijo teme pues se dice que vaga en ella el fantasma del capitán. Mientras los personajes han dialogado, en primer plano largo ha hecho su aparición El Capitán (Gonzalo Suárez), como un fantasma que se extiende por toda la historia. Sin embargo, Víctor no cree en fantasmas y le insta a que vayan allí. Para esquivar al cura, deciden meter al padre en el barril.

Mediante una elipsis, que desde un plano picado del interior del barril materializa las intenciones de Víctor, se pasa a un plano general de una ladera cubierta de nieve por la cual los dos compadres transportan el tonel de vino. Tras encontrarse con el cura, ambos se detienen y, convirtiendo el tonel en un timbal, Víctor canta la “Canción del barril”, donde Gonzalo Suárez vuelve a insistir en lo macabro de la situación con sus habituales dilogías: “Como vuelve el polvo al polvo/padre al vino volverá/si padre del vino vino/por donde se vino, irá”. El barril, sin embargo, acaba escapándoseles cuesta abajo.

Tras esto, en una nueva secuencia en “El Gallo Negro” la tuerta termina de contarle la historia del Capitán a Pilar, que escucha atenta. Afirma esta que el Capitán tuvo un criado que vive ahora en las montañas y que sabe qué sucedió en la Isla del Diablo, aunque tras el entierro del Capitán hubo un terremoto y todos murieron. A esto responde Melquiades, en primer plano, que aquello fue obra del diablo. En esto, irrumpe por la puerta el barril que han perdido Víctor y Emilio y todos, de manera enfervorecida se ponen a beber.

Esta secuencia, como ya sucedía en *Morbo*, es de una gran importancia narrativa en el filme, pues nos sugiere, por un lado, que la secuencia inicial es en realidad una secuencia que, cronológicamente solo podemos situar tras la llegada de Víctor a los montes. Taberna y monte serán dos espacios enfrentados: la taberna está junto al puerto, aunque este nunca se vea, y este enfrentamiento entre unos y otros vuelve a remitirnos a los conflictos que surgen en el western entre dos diversas maneras de vivir de los personajes. Por otro lado,

¹⁰³ De hecho su personaje es el mismo y ostenta su mismo nombre.

es muy sutil la sintaxis que se produce entre el delirio del padre de Emilio acerca del Capitán y lo que cuenta la tuerta, pues se establece una conexión entre distintas secuencias del filme a través de personajes diversos. La misma presencia de la tuerta nos remite a la presencia de augures y adivinos de la tragedia, pero el personaje también se corresponde al anciano, al viejo borracho que ronda los salones del western y que es depositario de un conocimiento de la colectividad que la mayoría de la colectividad desoye o ignora. Hay en la secuencia, además, una ruptura de la continuidad, pues el barril irrumpe en la taberna tras la escena entre Pilar, la tuerta y Melquiades, fragmentando el tiempo del relato y convirtiéndolo en un tiempo del discurso sin que el espectador se percate. Si bien la lógica del musical permite o disimula estas rupturas de la continuidad narrativa, se trata, como podemos apreciar, de un signo estilístico de su director, al que será fiel en otros filmes. Como en *Morbo* y frente a sus tres primeras películas, Gonzalo Suárez se permite jugar con la linealidad de la estructura narrativa sin mostrar la sutura entre ambas ni insistir temporalmente en la fractura.

En la secuencia siguiente, Víctor y Emilio se refugian en el faro, donde el farero (Juan de Orduña¹⁰⁴) y su hija les acogen. Es el farero quien le revela a Víctor la muerte de la pescadora, cuyo cuerpo encontraron en la Isla del Diablo. Les habla también del Capitán, al conocer la intención de Víctor de ir allí a recoger ocles y cumplir la voluntad del difunto padre de su primo. Cuando se pone a cantar la “Canción de la isla del diablo”, con la que se conjuran los fantasmas, irrumpen imágenes de los marineros emborrachándose en la taberna, de manera que los dos espacios, los dos ambientes quedan enlazados por este común denominador que alude al espacio final donde tendrá lugar el desenlace. El sentimiento que la hija del farero despierta en Emilio, de manera rápida y eficaz, tiene su correspondencia en las relaciones afectivas de los compañeros del héroe en los relatos clásicos: un componente emotivo que contrasta, en esta escena, con la frustración de Víctor al saber del asesinato de la pescadora cuyo nombre, Irene, descubre ahora.

De nuevo en la taberna, parece que el furor de la borrachera se ha aplacado y vuelven a estar todos jugando al dominó, aunque la tensión del ambiente sigue percibiéndose. Con ánimo de darle celos a Pilar, Melquiades besa rudamente a Maruja mientras su hermano idiota ronda a Pilar. Esta entra a la bodega donde la sigue el hermano

104 Se trata del conocido director de cine de títulos representativos del periodo franquista como *¡A mí, la legión!* (1942), *Pequeñeces* (1950), *Alba de América* (1951) o *El último cuplé* (1957).

idiota con intención de besarla sin que se entere su hermano. Como esta se resiste, la previene contra los celos de aquel y le cuenta cómo Melquiades mató a la pescadora en la Isla del Diablo. Mientras lo cuenta, su voz acompaña a las imágenes en las que vemos a Melquiades matar a la muchacha, imágenes diurnas que contrastan con la noche de tormenta y taberna y que están acompañadas por el *leitmotiv* que ya habíamos escuchado previamente. El relato produce más rechazo en Pilar y el hermano idiota vuelve a la taberna para decirle a Melquiades que Pilar está celosa, por lo que este entra en la bodega, seguido por todos los parroquianos que asisten a la caza que inicia en ese reducido espacio.

Es esta una larga secuencia, llena de brutalidad, filmada con planos generales, algunos picados, para acentuar la opresión del ambiente, los cuerpos de los personajes apelotonados, numerosos cachivaches por la sala de la taberna y el interior de la bodega desperdigados, redes que cuelgan en ella y que vuelven más opresiva la escena porque remiten a las imágenes del asesinato de la pescadora donde tienen un papel decisivo. Las redes, además, simbólicamente representan un grotesco velo de novia, que le sirvió de mortaja a la pescadora y que augura el futuro de la muchacha. Pilar está acosada por Melquiades y el resto de parroquianos hace las veces de un coro siniestro, componiendo una auténtica comedia bárbara en el más puro estilo valleinclanesco, aspecto este que ha pasado desapercibido por la crítica. Este sentido grotesco vuelve a vincular el sentido brutal y trágico de la escena con el teatro musical de Brecht y Weill que ya hemos mencionado. Queremos insistir en la consideración de “comedia bárbara” de la escena y no de “esperpento”, término también acuñado por Valle-Inclán y del que se hace una utilización por lo general inadecuada e impropia cuando con él se alude a una mera “astracana”¹⁰⁵. El coro deformado de los parroquianos y marineros se nos asemeja a la “hueste de mendicantes” que hace su aparición en diversas obras del autor gallego, especialmente en *Romance de lobos* (1909)¹⁰⁶, tercera parte de las denominadas “Comedias bárbaras”, donde el componente grotesco es

105. El término teatral se vincula a Pedro Muñoz Seca, cuya obra más destacada es *La venganza de don Mendo* (1918). La obvia diferencia entre el universo de un autor y el otro estriba en Muñoz Seca la parodia y lo grotesco no solo no se vuelven excesivos, sino que son solo recursos burlescos, groseros a lo sumo, sin mayor intencionalidad, y carecen de la profundidad crítica y al tiempo trágica que sí posee la obra de Valle-Inclán, ya se trate de las “comedias bárbaras” o de los “esperpentos”.

¹⁰⁶ La trilogía “Comedias bárbaras” está formada por *Cara de Plata* (1927), *Águila de blasón* (1908), *Romance de lobos* (1909): nótese que la primera parte de la trilogía la compone su autor después de *Divinas palabras* (1920) y *Luces de bohemia* (1924), es decir, tras haber alumbrado el “esperpento”, pero adecuándose a su personal mundo de brutalidad, nobleza embrutecida y pervivencia del mundo gallego que caracteriza la totalidad de la trilogía.

importante, pero también la brutalidad del ambiente, en el que el espacio condiciona la acción, y se establece una clara diferencia entre estos seres brutales y la desmesura y altivez del protagonista, un épico y a la vez trágico don Juan Manuel Montenegro, y los desvalidos personajes femeninos que acaban sometidos, en todos los sentidos, por su omnipresencia. Paso decisivo en la construcción del esperpento, las “Comedias bárbaras” de Valle-Inclán nos ofrecen un terreno ambiguo para la interpretación, donde la épica del personaje subsiste, pero marcada por la deformación y la brutalidad, en la que se regocija tanto el populacho como los embrutecidos hijos del mayorazgo protagonista de la serie, en quienes no queda rastro de la nobleza de aquel. El mismo don Juan Manuel de Montenegro, personaje decadente en todos los aspectos, deviene brutal cuando se deja llevar por los instintos y seduce a su ahijada Isabel. Es este el mundo en el que parecen desenvolverse las secuencias de la taberna de *Al diablo, con amor*: incluso podemos ver la figura de Víctor, el buen mozo que habrá de librar a Pilar del acecho de Melquiades, una suerte de Cara de Plata, el único salvable de todos los vástagos de la dinastía de don Juan Manuel Montenegro.

Pilar se escapa de las garras de Melquiades y cuando va a salir a la noche lluviosa se encuentra con Víctor y Emilio que entran. La llegada de los forasteros, como la llegada de estos en un western, parece contener la violencia desatada, que Melquiades reconvierte en una celebración al invitar a beber a todos por la novia. Ante los forasteros, Melquiades se erige como el auténtico jefe del lugar, declamando y bebiendo, prometiendo trabajo a todos en sus barcos. Víctor y Emilio se sienten como ajenos a todos, pero cuando uno de los marineros extrae pelos de su vaso advierten que está ahí el barril con el padre de Emilio dentro. Víctor planea una añagaza, revelan su deseo de recoger ocles en la Isla del Diablo, que suscita el desprecio de Melquiades y llamándole cobarde, irrumpe a cantar con la “Canción del oro”. El enfrentamiento entre el forastero recién llegado y el pistolero que controla el salón son el principio estructural de la escena: que el enfrentamiento se dirima con el estallido de la canción desplaza el protagonismo de Melquiades hacia el personaje principal de la historia, el joven bien parecido cuya llegada vaticina la tuerta, y rompe también con el dramatismo de la escena al derivarla hacia lo musical. Víctor compara el ocle con el oro, y es lo que le da pie a la canción: el viejo tema del oro, tan manido e importante en el western, es el centro de la canción, el motor del mundo, y por eso la letra de Gonzalo Suárez realiza un repertorio de personajes —“Miserables y beodos,/prostitutas y mendigos,/vagos, rateros, bandidos,/pordioseros, peregrinos,/cantemos todo a coro,/cantemos todos al oro”- que constituyen la caracterización de los estereotipos del

género, el retrato de esta “hueste” valleinclanesca que habita en la taberna y, como no, un eco de nuevo de Brecht y Weil, especialmente de su tema “Whisky Bar”, compuesto para *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny* (1930), una ópera paródica de los mitos del *far west*. La canción, además, une a Víctor y a Pilar, pues ella canta buena parte de la misma, ambos se erigen en los protagonistas de la escena y a partir de este momento estarán juntos lo que resta del filme.

El final de este segmento vuelve a ser cómico, pues Emilio reta a los marineros a dar vueltas sobre sí —y van cayendo mareados—, como maniobra de despiste mientras Maruja y la tuerta, cuya complicidad delata un plano medio largo, ayudan a Víctor a sacar el barril del muerto, aprovechando un trueno que deja sombras unos momentos el recinto. Víctor y Emilio huyen con el barril aprovechando la confusión, en tanto Melquiades grita a sus hombres que les cojan. Pero cuando vuelve la luz no solo no están los forasteros, sino tampoco está Pilar, lo cual lo enfurece más aún. En tanto Melquiades descarga su rabia sobre su hermano, algunos de sus hombres vuelven diciendo que los dos forasteros se han llevado el barril y una barcaza y han ido a la Isla del Diablo. Melquiades se dispone a salir tras ellos cuando acabe la tormenta a pesar de las reconvenciones de Maruja. En este momento Melquiades, que tiene otro barril ante él, lo abre y saca del cadáver del padre de Emilio.

La escena se encadena con la melodía de los créditos, la “Canción de la tempestad”, que a su vez une diversos planos generales de la costa de la isla: el tema musical se vuelve a interpretar de nuevo y tras la voz de Víctor, surge la voz de Pilar repitiendo parte de la canción. Esto coincide con el plano general del tonel mecido por las aguas y los cuerpos de Víctor y Emilio, que han naufragado, llegando a la orilla. La canción concluye en el instante en que en plano medio con un rápido *zoom* de retroceso, que encuadra la playa agreste, Pilar surge del interior del tonel. Ante la sorpresa de los dos muchachos, ella explica que Maruja y la tuerta, como suponíamos, la han ayudado. La escena sirve para unir más a los protagonistas: Pilar, que ignora el contenido del tonel, se excusa ya que era la única manera de huir de Melquiades, y aunque al principio, como es usual, Víctor parece distante, el hecho de saber su nombre es suficiente indicio de que, como en los westerns clásicos, acabarán juntos. La escena importa también porque de repente, el motivo que ha llevado a Víctor y a Emilio a la isla se ha desvanecido por completo, lo que convierte la singladura hasta la isla en un acto fortuito e inútil, jalonado por el macabro comentario de Emilio

lamentándose de su padre, que ha quedado en la taberna, porque “acabarán por beberse entero”.

Los tres exploran la isla con la esperanza de ver cómo salir de allí. Los planos generales, con grandes movimientos de cámara –panorámicas y *zooms*–, refuerzan la idea de ascenso, y del esfuerzo de este, tan común en los westerns que se ambientan en un espacio escarpado. Pasan la noche a la intemperie, al abrigo de unas rocas de la montaña y a la luz de la hoguera, donde la música extradiegética superpone la “Canción de amor”, cantada por Víctor, que une las dos historias de amor que, de manera sincopada, han aparecido en el filme: Emilio se devanea en sueños, en los que se le aparece el padre con la muñeca del Capitán en tanto Víctor y Pilar se besan apasionadamente. Cuando la canción concluye, al día siguiente, Emilio llama en sueños a la hija del farero, por quien se había sentido atraído, contrapunto de la escena anterior, tierna y amorosa. No solo ese agreste paisaje y la montaña que tienen que escalar nos remiten al universo del western, sino también la escena del vivac en con la única iluminación de la hoguera acompañando y subrayando el momento romántico de los dos protagonistas. La manera de estar junto al fuego de Emilio, echado y arrebujado junto a la hoguera, remite a la de tantos cowboys de los filmes clásicos, y esta escena es la que promueve la intimidad entre el héroe y la heroína del filme antes del enfrentamiento final. Que la única voz que cante la canción sea la de Víctor refuerza el papel dinámico y activo que el héroe suele desempeñar en el western clásico.

A la mañana siguiente, tras el temblor que les despierta y que les recuerda lo que la tuerta contó a Pilar -la muerte de todos los que allí estaban-, continúan buscando por las montañas y se aproximan a unas ruinas: otra canción extradiegética, ahora cantada por la voz de Pilar, “La quilla de tu navío”, apenas una breve estrofa, acompaña melancólicamente esa búsqueda y ese encuentro: “Todo vuela y todo rueda/por el aire y por la tierra/y en la memoria y el tiempo/todo cambia y todo crece/lo que vive perece/y ninguna cosa en el mundo/en ningún lugar permanece”. Es una canción de amor, ahora desde el punto de vista femenino que habla de la pasión de Pilar hacia Víctor, contrapartida de la “Canción de amor” en la que el beso entre ambos consuma su relación sentimental: esta escena había concluido con un primer plano de Pilar mirando fuera de campo a Víctor, una mirada entre melancólica y entristecida, por lo que las palabras que oímos de la canción es como la respuesta, igualmente melancólica, de ella tras la escena romántica, en la que la melancolía puede

sugerir la idea de separación cuya amenaza es, recordemos, Melquiades¹⁰⁷. Además, la melodía y la letra tienen su correspondencia en las ruinas por las que cruzan, ruinas que se corresponde con tantos lugares precarios y desérticos con que los personajes del western se encuentran en su periplo. En estas ruinas descubren rescoldos de otra hoguera y patatas cocidas, que los tres despachan con avidez.

El recuerdo del fantasma del Capitán, que atemoriza a Emilio hace que Víctor cante la “Canción de la fría tumba”, y enseguida es acompañada por Pilar: su complicidad en la broma que le gastan a Emilio encontramos reforzado el vínculo sentimental que une a los protagonistas. Es un instante jovial para los tres personajes, pues bailan y se ríen de sus propios miedos. El vínculo entre Víctor y Pilar queda reforzado, se abrazan, exultantes, y se dejan caer sobre la hierba. La cámara traza inquietantes panorámicas, interponiendo entre los personajes y el objetivo hierbajos y matorrales, enunciado así una ominosa presencia. Víctor y Ana se alejarán para ver los alrededores y entre unas matas descubren restos que indican que alguien está viviendo allí. En esto Emilio cree que el Capitán está ante él –fuera de campo– y le habla en nombre de su padre, Constantino –su nombre se pronuncia por primera vez en el filme–, muy asustado, cuando llegan Víctor y Pilar para calmarle, pero, unos matorrales que se mueven como si alguien que estuviera viéndoles se escapara, hace que, amedrentados, huyan de las ruinas: el *leitmotiv* de la pescadora, mucho más tenso y agresivo ahora, acompaña extradigéticamente esta huida.

Llegan a la costa, donde encuentran los herrumbrosos restos de lo que fuera una embarcación y restos de un brazo y parte de la cabeza de una muñeca, blanqueado todo, como huesos, por la intemperie. El *leitmotiv* de la pescadora no ha dejado de sonar, suturando los diversos espacios de la secuencia, y, en una panorámica que muestra un espacio vacío entre las rocas, esta surge, con sus ropas destrozadas y hechas jirones, se acerca a los restos y toma en sus manos la cabeza quebrada de la muñeca. Víctor la llama por su nombre, Irene, y dice creer que había muerto, a lo que ella responde que no es Irene, y que está muerta. Al

107. En el disco que recoge la banda sonora, esta canción es más larga: en el filme se ha suprimido una primera parte de la misma, de índole más erótica. Ignoramos el porqué ya que su director, preguntado al respecto y al tratarse de una película realizada en 1972 de la que no posee sus derechos, no recuerda con precisión cómo fue realizando las labores de montaje. La parte suprimida reza así: “Cómo puedo yo contigo/tu cuerpo en el mío anclar,/si el huracán enemigo/sopla para separar,/cómo puedo yo contigo/hundirme hasta lo más hondo/de amor fundirme en el fondo,/de amor hundirme en el río,/ser el cieno, ser el lodo,/ser el fango que retiene/la quilla de tu navío”.

decir Emilio que es el hijo de Constantino, la pescadora les cuenta la historia del Capitán: habiendo pasado este veinte años en prisión por un crimen no cometido, al salir se refugió en la isla con su criado esperando vengarse del verdadero culpable, pero murió sin conseguirlo. Era tal su odio que su cuerpo quedó atrapado en el cuerpo de una muñeca, que la pescadora encontró en la playa. A través de ella se le reveló que también ella moriría a manos del criminal que perpetró el asesinato imputado al Capitán y que solo recobraría la vida para vengarse del culpable, lo cual sucederá pronto: les dice que un grupo de hombres acaba de llegar a la playa. Pilar nombra a Melquiades como el asesino, de manera que todas las calves diseminadas a lo largo del relato confluyen en esta escena, que, por una parte, supone el desvelamiento del enigma de ciertos *thrillers*. Así, como ha sucedido en todos los relatos que han aparecido en el filme, el relato de la pescadora se acompaña de las imágenes del Capitán como encerrado tras un cristal que no puede romper –recuerdo de la botella de *El extraño caso del doctor Fausto*–, y de la muñeca –imágenes procedentes, una vez más, de *Aoom*–, dinamizando la escena pero y utilizado al modo clásico del *thriller*: en este, las explicaciones de los personajes suelen acompañarse de imágenes ilustrativas que visualizan sus acciones. Sin embargo, por la ambientación y la omnipresencia del exterior y aunque se aúne lo fantástico –la aparición del fantasma es a plena luz del día y no en lóbregos corredores y lúgubres habitaciones–, se prepara la resolución final del filme a la manera del wéstern.

La venganza, tema también explotado por el cine negro pero que en el wéstern tiene una importancia capital, es el motivo central de toda la larga secuencia del desenlace, pues afecta a todos los personajes, desde la difusa presencia del Capitán a la pescadora y el propio Víctor. Por ello todas las diversas secuencias que componen este largo segmento se corresponden, en la planificación y en las acciones a las estructuras del wéstern. Así, la presencia del grupo de Melquiades se muestra por el disparo de este. En un plano general, el patrón dispara, no una escopeta, sino un rifle –tal vez un *winchester*–, como los de cualquier cowboy, mientras que, tras él, se amalgama el grupo, formado por los dos hermanos de Pilar –que apenas han tenido protagonismo en la obra, no hablan, pero se les reconoce como adversarios¹⁰⁸–, con palos, garrotes y una horca de granero. Esto obliga a Emilio, Víctor y

108. Una vez más el estereotipo está construido a la manera de los comparsas brutales de las “Comedias bárbaras”.

Ana a huir por el monte, atravesando un pedregal, situación esta que volverá de nuevo a utilizar, en el mismo espacio, Gonzalo Suárez al final de *Parranda*, tratando de esquivar con denuedo estos constantes disparos. Estos provocan no pocos desprendimientos y temblores de tierra, por lo que la alternancia de planos generales del espacio con planos generales y planos medios de los personajes huyendo, angulaciones en picado de estos y contrapicados de los agresores, corresponde a un ágil montaje propio del wéstern.

Durante todo este largo desenlace de repente, anticipada por su *leitmotiv*, la pescadora surge de entre la vegetación frondosa de una parte de la montaña, y se aproxima a Melquiades que, asustado, dispara una y otra vez. Cada disparo abre una herida en la mujer que, no obstante, se precipita sobre el cuerpo de su asesino y ambos, en un primer plano cerrado sobre sus cuerpos forcejean.

Como es también común en el wéstern, ante una huida y persecución en la que intervienen varios personajes, la acción se segmenta y divide. Así, mientras luchan Melquiades y la pescadora, el resto huye entre las escarpadas rocas de la costa y los bufones, que contribuyen a acentuar, de manera expresiva, la escena. El paisaje, de esta manera, está integrado en la acción y tiene en todo este segmento del filme una importancia capital. Entre estas rocas y bufones van deshaciéndose los perseguidos de sus perseguidores -en unas escenas que recuerdan de manera cómica puestas en escena tanto del wéstern como de los filmes de piratas: situado, sin que este lo advierta, detrás del perseguidor que está a punto de abalanzarse sobre el héroe, Emilio, el personaje comparsa de este, golpea a aquel en la cabeza dejándolo fuera de combate.

En esa continuidad narrativa de la persecución, que hace que los personajes se separen, pasamos de la agreste costa a la no menos agreste playa, donde Pilar es acosada por Melquiades. En un gran plano general, Víctor corre en su ayuda y pelea con Melquiades, ambos forcejando en la arena de la playa con las olas rompiendo sobre ellos: el *leitmotiv* de la pescadora acompaña la escena y sanciona la consumación de la venganza, ya que Víctor acaba apuñalando al asesino y el cuerpo de este, ensangrentado, queda mecido por las olas. Emilio corre, en otro gran plano general, al encuentro de la pareja y esta, puesto que la isla se pone a temblar, huye de la playa, adentrándose en una cueva y saliendo a través de otra a la playa donde se mece la barca en la que han llegado Melquiades y sus hombres. Mientras huyen, en la ladera de la montaña, el pedregal del inicio de la persecución, la pescadora, acompañada por el *leitmotiv* extradiegético que la ha caracterizado, se desploma,

definitivamente muerta. Este *leitmotiv* musical es sustituido por la canción extradiegética “Al diablo, con amor”, que canta la voz de Víctor acompañando la huida –entrada y salida de la cueva–, que, cuando encuentran la barca, se enlaza de nuevo con “La quilla de tu navío”, esta cantada, también extradiegéticamente, por Pilar y que acompaña a los tres personajes mientras se alejan remando y el título de la película vuelve a inscribirse en el filme, ahora sobre un plano general contrapicado y a la luz del día del faro. La letra de la canción que se escucha enlaza temáticamente con la canción inmediatamente anterior, sanciona, con el final, el vínculo que une a los dos personajes de la obra de manera definitiva.

Si bien el temblor de tierra y la destrucción de la isla son, esencialmente, motivos de que se sirven las estructuras narrativas del cine de aventuras, también es cierto que ciertos westerns finalizan, precisamente, con el desmoronamiento del lugar remoto, fuente de riqueza, que ha motivado la búsqueda de los protagonistas, como metáfora de la fugacidad de los sueños humanos¹⁰⁹.

En el filme, todos los temblores y terremotos, sugeridos desde el principio por los personajes del relato –y que técnicamente están resueltos de una manera tan sencilla como eficaz: la cámara tiembla ante los personajes encuadrados–, suponen el cierre definitivo de la historia, remate final de la estructura de western –búsqueda, huida, enfrentamiento– sobre la que hemos visto que se sustenta el filme. Aunque hay ciertos interrogantes que parecen no resueltos en el filme y ciertas líneas narrativas que se quedan, también en apariencia, sin cierre, como son la promesa no cumplida de Emilio y la naturaleza real de la pescadora.

La promesa de Emilio ya ha quedado sin cumplir cuando el padre se ha quedado en el barril de la taberna. Sin embargo, por lo que a la fidelidad que este mantenía con el Capitán, sí queda vengado al perecer Melquiades de la mano del héroe de la historia. Y en cuanto a la naturaleza de la pescadora, tanto su presencia enigmática en la Isla del Diablo, como el hecho de que sangrara al recibir los disparos de Melquiades y que, al final, se desplome cuando este resulta muerto por Víctor, sugieren su naturaleza humana y, por tanto, vulnerable. Los rescoldos y las patatas cocidas, los cachivaches que Víctor y Pilar encuentran entre los arbustos son indicios de su presencia humana; así, su discurso ante los tres, con los

109. Pensemos, sin ir más lejos, en *El oro de Mackenna* (*Mackenna's Gold*, J L Thompson, 1969).

restos de la muñeca en la mano, es un discurso metafórico, pues podemos entender que ha sobrevivido a la agresión de Melquiades y que solo espera la ocasión para vengarse, de manera que la agresión sufrida ha supuesto su muerte y la vida alejada que lleva es la vida de un fantasma.

Recordemos que, como los finales dinámicos de los westerns, toda la secuencia final, está marcada por breves elipsis que solo la clausura del relato permite cerrar: así se explica la lucha última y no resuelta, entre Melquiades y la pescadora, que justifica volvamos a encontrar al asesino asediando a Pilar en la playa cuando momentos antes lo hemos visto forcejeando por segunda vez con la pescadora.

Es esta solo una explicación plausible, que reinterpreta los elementos fantásticos de la historia desde un realismo pragmático, el que predomina de manera natural en el western, pero no olvidemos que la ambigüedad es también uno de los principales estilemas de la obra de Gonzalo Suárez.

Además, el viaje mítico, tan presente en el western, articula el filme, viaje que es en un primer momento retorno al hogar y después partida con una misión que desempeñar: Víctor vuelve con la idea de recoger algas y encontrar a una pescadora que le fascinó en su juventud y luego tiene que cumplir la voluntad del difunto padre de su primo Emilio. De este modo, lo mítico del regreso se complica con la nueva partida que tiene como objetivo un lugar no menos mítico, la Isla del Diablo. Como en el relato mítico, el héroe es valeroso y no teme a los fantasmas, de manera que su viaje se asimila a una *katábasis*, solo que en el filme se asciende por las montañas de la isla en lugar de descender al submundo. El héroe es, asimismo, esperado, anunciado por el vaticinio de la tuerta, y su llegada debe resolver la situación de Pilar, Maruja y Melquiades. La violencia desatada a su paso aúna todas las ramificaciones de la trama y al final efectivamente, la catástasis se resuelve con su intervención, dando muerte Melquiades. De nuevo vemos semejanzas en ese territorio legendario de la isla con el territorio inexpugnable del western –territorio indio, montañas infranqueables, áridos desiertos...–, a donde el héroe se ve obligado a ir para cumplir su misión. Y como en el género, es en ese lugar donde el enfrentamiento no buscado –o postergado– del protagonista con el villano se resuelve a favor de aquel.

Gonzalo Suárez nos tiene habituados a referencias shakespearianas, y esta película no podía ser menos: el Capitán, reconcomido por el odio y con insaciable sed de

venganza, es una suerte de fantasma de Hamlet que reconduce los destinos humanos, y a su vez se desdobra en Constantino, su fiel pero poco práctico criado, que exige, a las puertas de la muerte, a su hijo que su cuerpo sea llevado a la isla, para que cumpla lo que él no ha cumplido. Que acabe en la taberna es una consecuencia macabra de la idea de transportarlo en un barril de vino para esquivar al sacerdote, un final sarcástico, pues su voluntad no se ha cumplido como él mismo no cumplió la de su señor. Amos y criados se desenvuelven en tono de farsa –como el mismo filme–, ligándose de esta manera a la comedia de Shakespeare.

Así pues, *Al diablo, con amor*, constituye una sutil y poco comprendida película que se hibrida con el musical, el relato de aventuras y el fantástico. Las melodías y canciones cumplen con los requisitos propios del género, ya que sus letras se integran en la acción complementando los momentos sentimentales del filme –los temas de amor que unen a sus dos protagonistas–, sirven de exaltación de los ánimos de los personajes –desde la “Canción del barril” a la colectiva “Canción del oro” –, desvelan la interioridad de estos –“Ay, quien pudiera volar”–, o les animan a vencer los obstáculos con que pueden encontrarse –en el faro, Víctor exorciza a los fantasmas con la “Canción de la Isla del Diablo” y entre las ruinas, la pareja de enamorados enfrentan la posible presencia de lo sobrenatural con la “Canción de la fría tumba”. También, como en los créditos, la “Canción de la tempestad” se refiere a un tiempo y espacio colectivo. Sin embargo, como hemos apreciado en nuestros comentarios, las letras, por su fuerza expresiva y los motivos que aparecen en ellas, se distancian sobremanera de los musicales al uso. Esta originalidad conecta con el peculiar tratamiento de la trama del filme: lo bárbaro está presente en todas las escenas de la taberna, la presencia de lo fantástico sobrevuela de manera ambigua el filme, que como las mencionadas “comedias bárbaras” valleinclanescas se desarrolla en una peculiar tragicomedia, donde el relato de aventuras asume las estructuras narrativas del wéstern. La presentación del héroe, el conflicto en la taberna, la peripecia física de los personajes sobre el espacio, el enfrentamiento final en la montaña y a orillas de un mar furioso en una escarpada playa remiten, tanto por su valor narrativo como por la puesta en escena, planificación y montaje, que obedecen a los procedimientos que este género ha ido elaborando, a su universo. En el contexto del filme estas estructuras adquieren el valor de

arquetipos narrativos que el director y guionista¹¹⁰ utilizarán para dotar de sentido su obra y, al tiempo, como no puede ser de otro modo en una obra cinematográfica, buscar la complicidad del espectador que pueda entrar en ese juego que la película le propone. En definitiva, humor e ironía envuelven todo el relato, construyendo una peculiar “comedia bárbara” sustentada hábilmente con estructuras del wéstern en las que se ha sustituido la aridez del espacio por el mar, pero conservando la montaña en toda su angostura y escabrosidad.

Para terminar este apartado, queremos añadir que el poco éxito del filme estuvo motivado más por cuestiones políticas ajenas al mismo filme que por la recepción del mismo por parte del público. La pareja protagonista, Ana Belén y Víctor Manuel, estuvieron de gira por México mientras la película llegaba a las pantallas y corrió el rumor de que en una de sus actuaciones habían pisoteado la bandera franquista en el escenario, lo cual motivó la retirada súbita del filme de las carteleras.

4.1.3.3. *La loba y la paloma*: espacio interior vs espacio exterior.

La tercera película de este periodo, y primera de las dos que interpretara Carmen Sevilla, vuelve a ser un guion original en el que participa de nuevo Juan Cueto y el propio director, centrado una vez más en un universo cerrado, lleno de tensión, con personajes con una ambición desmedida por el oro y un mundo entre primitivo y atávico como marco espacial. El filme parte de un proyecto inicialmente titulado *El ídolo de Peña Tú*¹¹¹, elaborado por Sam Peckinpah y Gonzalo Suárez, que no llegó a buen puerto. Gonzalo Suárez reelaboró el material y lo convirtió en el guion *Rocanegra*, que le facilita al productor Andrés Vicente Gómez que, habiendo participado en la distribución de *Al diablo, con amor*, está interesado en hacer una película con él. Finalmente, el proyecto sigue adelante con la incorporación de un elenco extranjero, los británicos Donald Pleasence y Michael Dunn y la francesa Muriel Catalá, y Juan Cueto como coguionista y con el título que actualmente posee.

110 El filme parte de un argumento de Gonzalo Suárez en cuyo guion colabora también su hermano, el director de fotografía Carlos Suárez. En los créditos se atribuyen los diálogos a ambos y también a Antonio Drove.

111 En el filme se conserva el paraje mediante el cual se accede a la peña a la que el título alude.

En el filme se nos cuenta como, bajo la atenta mirada de la joven María (Muriel Catalá), Zayas (Donald Pleasence) y Acebo (José Jaspe) se adentran en barca en una difícil gruta. Ya en ella, Zayas, siguiendo un mapa, descubre una estatua verde que posee gran valor, pero se caen dentro de la cueva y Acebo se va con la estatua. Esa noche, en su casa, situada en una ría, mientras guarda la estatua, le dice a su hija María que podrán irse de allí y vivir en la ciudad. Sin embargo, los gritos de Zayas le previenen y descubre que su ensangrentado compañero ha sobrevivido. Lo ayuda a entrar en la casa, pues además ha estallado una fuerte tormenta: le asegura que la marea le obligó a retirarse, pero Zayas, enajenado a causa del abandono y su deseo de riquezas, le exige ver la estatua, pues no le cree. Cuando Acebo la busca donde la ha dejado no la encuentra y Zayas, furioso, acaba matándolo. En ese preciso instante, ve a María bajando las escaleras con la estatua en las manos, pero tanto él, Zayas, que está herido, como la muchacha, que sufre un shock al ver asesinar a su padre, se desmayan.

Después de un fundido a negro, Zayas, con un petate, atraviesa una ciudad al atardecer, llega a un cementerio en medio de una ría y se acerca a la casa de Acebo, que tiene otra disposición. En ella viven el enano Bodo (Michael Dunn), su hermana Sandra (Carmen Sevilla) y su cuñado Atrilio (Aldo Sambrell). Tras una tensa escena con el enano y después con el matrimonio, Zayas, que ha salido de la cárcel donde ha pagado su crimen, les habla de la estatua y acuerda darles la mitad si consiguen que María les diga dónde la ha guardado. El inconveniente es que María ha enloquecido desde que viera morir a su padre y está recluida en un sanatorio. Como Sandra era sobrina de Acebo, puede hacerse cargo de María y así lo acuerdan.

A partir de este momento, las verdaderas intenciones de los personajes, movidos únicamente por el deseo de riquezas, disparan la tensión y asistiremos a una escalada de violencia entre ellos. Sandra es una mujer exuberante, marcada por la impotencia de su marido y que trata de seducir a Zayas, con la única intención de irse ambos con el botín. Zayas es un aventurero, que tiene remordimientos por haber matado a su compadre y es realmente el único que vela por la seguridad de María, a la que trata de manera cada vez más protectora. A lo largo del filme, Sandra provoca una y otra vez a Zayas hasta que una noche acaba acostándose con él en una caseta fuera de la casa principal donde tiene su cobijo: la escena es de una sexualidad violenta, en la que Zayas le arranca el vestido y le deja el torso y pecho desnudo.

A su vez, el enano trata de hacer hablar a María jugando con unas marionetas y fingiéndose un apuesto príncipe protector. Atrilio ronda a la muchacha y la trata con rudeza. La cocina y la habitación de la muchacha, con su ventana a la ría y un caballo de juguete – omnipresente en todo el filme, de hecho, la primera imagen del filme es un plano general de la playa con el caballo a un lado del encuadre– serán los espacios interiores más concurridos, espacios donde la violencia se desatará fatalmente.

En uno de sus intentos por hacer que María hable, Zayas le habla de su relación con Acebo, el padre de esta, y recuerda cómo una vez en medio de la tempestad tuvieron que atarse a un mástil. El personaje se muestra sincero cuando le promete llevarla lejos de ese sórdido lugar y por momentos la muchacha parece decidida a hablar. Les sorprende una tormenta y se refugian en una ermita abandonada y desmantelada. Entre los truenos y relámpagos, Zayas, cuyos remordimientos instan a recordar una y otra vez la noche en la que mató a su socio, María, que tiene miedo a la tormenta y porque le recuerda la trágica escena que presenció -recordemos que también hubo tormenta- por fin habla y le dice que la estatua la había escondido ella.

Tras la tormenta, María y Zayas se han quedado dormidos, pero la muchacha se despierta y sale de la ermita. Le sale al paso Bodo, que siempre anda rondando a la muchacha, esté ella paseando con Sandra, o, como ahora, que había ido con Zayas. Hábil artero, Bodo la lleva a la casa y le dice a Atrilio que Zayas se ha marchado con la estatua después de haber violado a la muchacha. Este, cuya actitud violenta hacia ella ha rezumado siempre pulsión sexual, la maltrata y acaba violándola en su alcoba.

Bodo se lo dice a Sandra, que toma una pistola de bolsillo -que previamente había salido en el filme y ya había sido utilizada en otra escena- y mata a su esposo. Convencida por Bodo de que Zayas ha huido y sintiéndose abandonada y sin riquezas, se corta las venas y muere en la playa.

Finalmente, Zayas, que ha buscado a María por el cementerio, llega a la casa donde Bodo se enfrenta con él. En una violenta escena, Bodo dispara a Zayas que, herido de muerte, le aplasta el tórax al enano con la mesa de cocina. Todo ello sucede en el mismo espacio de la primera agresión de la película y, en tanto todo ello se produce, vemos cómo María se repone y extrae de la silla de su caballo de cartón la estatua. Zayas logra verla en

sus manos antes de morir, pero ella la devuelve a su escondrijo. No obstante, el plano final del filme es un primer plano de su rostro en el que empieza a dibujarse una sonrisa.

Aunque en nuestro resumen pueda parecer que el desenlace se desencadena de manera apresurada, nada más lejos: el filme articula todas las secuencias en un hábil montaje paralelo en el que asistimos a la violación, la excitación que este acto brutal produce en Bodo, la búsqueda de la muchacha por parte de Zayas y su regreso a la casa, la muerte de Atrilio y el suicidio de Sandra, cuyo cuerpo agoniza en la arena mojada, de manera similar a las escenas que nos han mostrado el asesinato de la pescadora en *Al diablo, con amor* o, incluso, la mujer que sale de la botella en *El extraño caso del doctor Fausto*. Todo el filme está construido de manera que la violencia desatada y la tensión van *in crescendo* hasta un final que enlaza temática y visualmente con el principio del filme, constituyendo una ironía trágica: el objeto valioso recuperado se esfuma, por dos veces, y esta vez definitivamente, de los ojos agonizantes de Zayas.

Al igual que en los filmes precedentes, la temporalidad del relato es la contemporánea del espectador, aunque en *La loba y la paloma*, a diferencia de *Morbo*, las coordenadas temporales del relato remiten a la atemporalidad: el sórdido manicomio donde se ha recluido a María, el contrabando de Atrilio en la ría... Hay una desorientación generalizada en el relato, a diferencia del filme citado, aunque esta desorientación no es tan acusada como en *Al diablo, con amor*, donde el atuendo y la labor de los personajes remite a una cierta actualidad condicionada por el espacio, que le otorga ese halo de territorio remoto, alejado de la civilización del que tanto provecho dramático extraen los tres filmes de este periodo.

Por ello mismo en *La loba y la paloma* la naturaleza vuelve a ser un personaje más de la historia. En *Morbo* casi la totalidad de la acción transcurría en medio de ella: solo unas breves secuencias nos mostraban la salida de la pareja de la ciudad y otra más breve cómo se adentraba el automóvil en ese bosque en el que se iba a desarrollar toda la trama de la película. En *Al diablo, con amor*, la naturaleza volvía a estar presente, especialmente en la segunda parte del filme. Así, una parte transcurría en el espacio cerrado de la taberna, espacio en confrontación con un exterior tormentoso del que se guarecen todos los marineros, y otra en el exterior, un exterior que es introducido por el forastero: primero lo vemos llegar a las montañas y después de recalar en la taberna, su marcha a la Isla del Diablo,

espacio a la vez legendario y terrorífico, los arrastra tras de sí cuando Melquiades ordena perseguirlo por haberse llevado a su novia.

La loba y la paloma prosigue esta dialéctica entre espacio exterior y espacio interior que se había iniciado en *Morbo*, pero, en cierto modo, invirtiéndola. Aquí la casa, donde transcurre buena parte de la acción dramática, será decisiva, pero también todo el espacio salvaje que la rodea. Así, como la casa de *Morbo*, la de *La loba y la paloma* conforma un macroespacio en donde el exterior proyecta sus fuerzas telúricas sobre los interiores, desestabilizando a sus personajes. Se añade la sensación de que la casa se ubica en un islote de la ría y que el microuniverso de los tres moradores, más el recién llegado, viven aislados del mundo, en un lugar remoto: la ciudad solo se muestra, de pasada, cuando Zayas cruza por una calle tras salir de la cárcel y salvo la secuencia del manicomio, todo transcurre en la casa y sus alrededores. Como en *Al diablo, con amor*, hay en ese espacio exterior a la casa, un territorio entre legendario y terrorífico en el que se origina todo el drama, la cueva en la que Zayas y Acebo encuentran la estatua, pero este espacio solo al comienzo del filme hace su aparición, pues luego se desvanece. Los otros exteriores son los alrededores de la casa, impregnados del brío de la naturaleza y conectados con el mar y la cueva por la orografía, la ría y su estado asilvestrado, no domeñado por el hombre. Esta configuración espacial es decisiva y marca la diferencia entre este filme y los precedentes: en *Morbo* la casi totalidad de la acción se desarrollaba en exteriores; en *Al diablo, con amor* nos encontrábamos con un gran segmento de película que trascurría en interiores para luego pasar al exterior evocado desde la taberna, la Isla del Diablo. En *La loba y la paloma* tenemos la alternancia entre el espacio cerrado de la casa –cocina y habitación de María– sus inmediaciones –el muelle de amarre, la caseta de Zayas– y todo el entorno feraz de la ría: el cementerio, la maleza del monte, la zona de la ermita abandonada, enclavada en lo que parece ser otro islote de la ría dominado por la vegetación silvestre, y todo está dramáticamente vinculado, de modo que provoca en el espectador una tensión casi claustrofóbica precisamente por esa alternancia: hay siempre una correlación entre lo que sucede en el interior de la casa y los exteriores. En el exterior pasea María, junto a Sandra o con Zayas, vigilado siempre por el enano Bodo; también en el exterior se ofrece más que insinúa Sandra a Zayas; en estas inmediaciones Atrilio arremete contra María para hacerla hablar, pero su violencia solo se desatará en el interior. En el interior, como comentamos, suceden todos los actos violentos: lejos de ser un refugio, la casa deviene el lugar del mal. Hay que observar, además, que ninguno de los personajes se encuentra cómodo en el entorno, cuando está fuera de la casa, de manera que

cuando cruza su umbral, toda la tensión acumulada lejos de apaciguarse, acaba por estallar: a fin de cuentas, las ganancias que la estatuilla les pueden proporcionar suponen la marcha de la casa, la huida de ese espacio que les encierra.

Si el viaje era determinante en los dos filmes precedentes, en este lo es el estatismo del lugar. La búsqueda y hallazgo del tesoro se ha producido al comienzo del filme, y la secuencia siguiente es consecuencia trágica de ese descubrimiento: la ambición lleva a Acebo a dejar a Zayas en la cueva y a este no solo a sobrevivir sino a vengarse, pues cree que Acebo ha escondido la valiosa estatuilla. Que este objeto semeje un ídolo enlaza con el valor mítico de esa búsqueda, y también con las muertes sobrevenidas como consecuencia de su hallazgo, como si de una maldición se tratara. Su aspecto es el de una figura humana, más bien matriarcal, adornada con piedras preciosas, lo que nos remite, una vez más, a la fuerza telúrica de la naturaleza. Realmente el filme parece que concluya aquí, pues la narración ha omitido todo el proceso de búsqueda, decisivo en el relato de aventuras, para centrarse en las consecuencias del hallazgo.

Estas consecuencias se adentran en el tiempo, por lo que, tras la salida de la cárcel de Zayas –información que se proporciona mediante el diálogo, pues tras el fundido en negro unos planos generales nos muestran su regreso al lugar de la tragedia– estas alterarán por completo la vida de los nuevos habitantes de la casa. Así, Zayas concentra en él todos los atributos del héroe trágico que lleva la tragedia tras él, a causa de su deseo de encontrar el valioso objeto que ha marcado su vida y que le será inútil. Y esto condiciona la estructura del relato: siendo la isla del tesoro un espacio mítico relegado al principio, la búsqueda del tesoro, como viaje mítico e iniciático ya se ha producido, por lo que el relato no puede continuar por ahí, de manera que el espectador se siente intrigado por el rumbo que este pueda tomar.

Con la llegada de Zayas a la casa, y tras la tensa toma de contacto con el trío fantástico que la habita, la estructura narrativa que lo sustenta es la averiguación del lugar que oculta la estatua. Este esquema enlaza con estructuras del *thriller*, aquellas que se fundamentan en la búsqueda de la joya escondida. Pero tanto en el diseño de personajes como en el espacio se apartan de esos parámetros ya en el mismo momento en que, en la cocina donde se ha producido la muerte de Acebo, Zayas pone al tanto de su objetivo a sus tres socios. El grupo no puede ser más extravagante: Sandra, la mujer exuberante que exhibe su sexualidad provocativa, el marido astroso, violento y sexualmente impotente y el enano

idiotizado que, sin embargo, cizaña y logrará que se enfrenten. Nos hemos referido a ellos como un trío fantástico, en relación al heterogéneo grupo de personajes, cada cual con su tara, que pueblan ciertos filmes de Tod Browning, especialmente aquel que toma la expresión como título¹¹²: en estos filmes lo gótico y lo siniestro conviven con lo grotesco, la deformidad física y moral y la porosidad de los sentimientos exacerbados. Ya en *Al diablo, con amor*, Gonzalo Suárez nos había mostrado, a la manera valleinclanesca, el lado sórdido y grotesco de la naturaleza humana: en *La loba y la paloma* ese lado sórdido y grotesco es el centro de su atención, y por ello juega un papel decisivo el espacio de la acción.

El propio título del filme alude a dos de sus protagonistas: la loba¹¹³ es Sandra, mientras que con la paloma identificamos a María, la inocencia vulnerada, primero por ser testigo del asesinato del padre y después por la violación real de Atrilio. Esta identificación de los personajes remite, obviamente, a la naturaleza, pues ambos, lobos y palomas, se enseñorean en ella. Pero tanto la una como la otra se ven obligadas a convivir en el mismo espacio cerrado, la casa. Ella es el origen del trastorno de María, que se ve recluida en un no menos sórdido manicomio, y a ella, a la casa, retorna a la fuerza para perder definitivamente la inocencia y convertirse por ello, tal vez, en otra loba. Significativo al respecto es el hecho de que vuelva a esconder la estatuilla en el caballo de cartón tras la muerte definitiva de Zayas y que en el plano final su rostro, con los cabellos mecidos por el viento, haga amago de sonrisa.

Tampoco es casual cómo se nos muestra la agonía de Sandra, en la playa, embarrada, pues es la muerte de un animal que al retorcerse parece volver a la propia tierra, en este caso el barro que conforma la orilla de la ría, añadiendo a la tierra el agua como uno de los elementos primordiales.

La llegada del forastero como desencadenante del conflicto es un motivo recurrente en el western: aunque también suele aparecer en el cine negro, en el western su llegada provoca expectación y desconcierto, pues altera el orden establecido de una comunidad al despertar los auténticos instintos adormecidos por la civilización. Es lo que sucede en *La loba y la paloma*, aunque en seguida esta llegada se entiende, como ya hemos

¹¹² *El trío fantástico* (*The Unholy Three*, Tod Browning, 1925).

¹¹³ Una vez más está Valle-Inclán de fondo reconocible: en las “Comedias bárbaras” el hidalgo protagonista llama “lobos” a sus hijos por la depredación a la que lo someten a él y a su mayorazgo.

dicho, como regreso. Este regreso a los orígenes es también un motivo del que ha sacado harto partido el western: en el filme que nos ocupa funciona tanto el sentido de llegada como de regreso, ya que la comunidad a la que se vuelve está constituida por habitantes nuevos, aquí el trío extravagante que vive en la casa. De esta manera, el objeto de la vuelta de Zayas, hallar el valioso ídolo, trastoca la convivencia del trío, pues pone al descubierto las tensiones que los obliga a estar juntos sin desearlo y hace que su infelicidad quede al descubierto, lo mismo que los vicios que les reconcomen.

Zayas es un personaje violento y negativo al principio del filme: en una escena intimida violentamente a la muchacha para que hable pero, sin embargo, es quien moderadamente más se reivindica a lo largo del relato, a la par que el resto se embrutece más todavía. Hay un proceso de inversión de papeles según discurre la narración: la negatividad de Zayas queda atemperada por la inocencia de María, la cual quiere preservar a toda costa, aun cuando el hallazgo del ídolo es lo que mueve sus acciones. La escena de desfogue sexual que protagoniza con Sandra, después de diversas provocaciones de esta, lo definen como un personaje brutal, por lo que contrasta su actitud cada vez más protectora hacia María. La secuencia en la que se refugian en la ermita nos presenta su lado humano: la tempestad desatada sirve de catarsis para la muchacha, que recupera la voz, y también para Zayas, pues se duerme con el convencimiento de que la estatuilla llegará a sus manos y podrá irse de allí con la muchacha como protegida. Esta actitud es sincera, y así lo avala la planificación de toda esta secuencia -planos medios y/o primeros planos frente a los planos de conjunto o planos medio cortos que muestran las paredes desconchadas de la ermita-, así como los largos paseos por la frondosa vegetación que rodea a las ruinas, en planos generales, con trávelin de aproximación, y el gesto protector de Zayas, que lleva abrazada a la muchacha a la que habla con tranquilidad y sosiego.

El aspecto pobre de la casa remite a la parquedad y pobreza de las cabañas de tramperos y pequeños ranchos que pueblan el western. Si en este sus moradores sobreviven de sus faenas agrícolas o ganaderas, en *La loba y la paloma*, Atrilio lo hace de su pobre trabajo, nunca especificado pero relacionado con la ría y el mar, y del contrabando, que sí se nos muestra. Bepo es el correlato del viejo y hábil cocinero -tiene ese cometido en el filme-, pero más perverso, pues en su fantasía, desbordante en el filme, siempre deriva hacia la maquinación y el engaño y es el promotor, con sus mentiras, de la violación de María.

Deformación del enano Rigoletto de Verdi, es una suerte de Calibán¹¹⁴ shakesperiano que quiere mover los hilos de Atrilio, Sandra y Zayas como mueve los títeres con los que trata de hacer hablar a la joven.

Todas las escenas que transcurren en la cocina adquieren un doble sentido: remiten, por una parte, al espacio doméstico, el lugar común y de encuentro de todos los familiares, pero también al mundo de la taberna y el *saloon*. La funcionalidad de la cocina-comedor del wéstern –espacio no diferenciado en el género, como sí lo está en el *thriller*– es conocida: lugar de encuentro y reflexión, centro neurálgico de la unidad familiar y símbolo por antonomasia del hogar, frente al bullicio que impera en la cantina, taberna o *saloon* (vid. figura 12). En *La loba y la paloma* esta funcionalidad resulta pervertida, ya que la familia está desestructurada y todo lo que sucede allí es dramático: al principio del filme es el lugar del enfrentamiento y la muerte, y al final sucederá lo mismo, pues se sumarán dos cadáveres más al inicial. Pero como hemos dicho, su configuración –los planos generales con que se nos muestra, el hecho de tener un pequeño cuarto con ventano donde sí se sitúa la cocina propiamente dicha y estableciendo así la continuidad cocina/*saloon* del wéstern, los ventanales que se abren sobre las aguas de la ría– es también la de una taberna de wéstern: allí entra Zayas como si lo hiciera en una taberna, amedrenta a Bodo con su presencia y le insta a que le dé de comer. La serie de muertes que sucederán aquí refuerza esa idea de taberna, donde el conflicto estalla de pronto y la sangre no tarda en derramarse. Su aspecto tabernario es decisivo en la desposesión identitaria de la casa como hogar, de lugar acogedor y protector: María es testigo de todas las muertes que se producen allí y su único espacio propio, su habitación, es donde será violada.

¹¹⁴ Personade vil y deforme de *La tempestad*.



Figura 12: *La loba y la paloma*

Esta habitación de la muchacha, que en un principio puede ser su refugio –allí está el caballo de cartón como símbolo de la infancia a la que su propio mutismo o idiotez parece anclarla– resulta un espacio vulnerado, pues el horror que se despliega en el comedor-cocina parece, como en los relatos góticos, propalarse. La violación es anticipada de alguna manera por la reiterada presencia de Bodo, quien coge los títeres para embaucarla con su falso cuento de príncipes y princesas. La puesta en escena de esas secuencias es notable: sobre la pared del fondo, las sombras de los personajes se recortan de manera amenazante¹¹⁵, incluso la de Zayas, quien insta a Bodo a que prosiga con su representación para hacerla hablar.

El mar, elemento dramático importantísimo en el filme, con sus escenas de playas por las que van los personajes como intentando hallar un rumbo, es una continuación casi lógica del resto de espacios naturales, pues envuelve el cementerio, destino último de todos, rodea la casa y se embravece en los momentos en que la tensión desatada entre los personajes parece incitada por sus mismas fuerzas primigenias. Todo ello enlaza, como no, con el mundo de Stevenson, al que es tan afecto su director, que a su vez se interseca con el de Shakespeare y su propia cosmovisión cinematográfica: el plano inicial con el caballo de juguete en la playa, la majestuosidad de las rocas que sirven de marco a las orillas, constituyen imágenes de fuerte impronta onírica que, surgidas de la concepción visual de

¹¹⁵ El mismo efecto se utilizará en *Epílogo* cuando Paco Rabal relate la historia del boxeador que perdió un combate con su sombra.

Aoom, aparecerán de manera recurrente en su cine posterior, como el mascarón varado de *Remando al viento* o la portería de *El portero*.

La música, más que en cualquier otro filme anterior de Gonzalo Suárez, subraya el dramatismo de la acción: siempre resulta tensa, acentúa la violencia desencadenada y acompaña el fragor de la tormenta, como metáfora de la animosidad de los personajes. Por su cadencia, responde al sentido extradiegético que tiene en el *thriller*, con lo que no hay momento del filme que suponga un respiro a toda la violencia desencadenada, pues esta siempre está anticipada por el dramatismo inherente a esta música.

La loba y la paloma constituye un filme no menos insólito que los precedentes, alejado de los formalismos de sus primeros filmes, pero con un universo que en modo alguno podemos considerar ajeno, aunque el argumento y la puesta en escena se aleje de sus primeros argumentos. Las similitudes entre todos ellos las hemos ido señalando a lo largo de estas páginas. Frente a los dos anteriores, el trazo psicológico de los personajes está más elaborado, sentimos sus pulsiones, y esto supone un paso decisivo en su filmografía, que en adelante también ahondará en la dimensión psicológica de sus protagonistas. Se trata, en definitiva, de un filme que cierra con sobrada solvencia un periodo en el cual su director encauza y profundiza su sentido narrativo del cine, que se sirve con libertad de estructuras narrativas procedentes de otros géneros para producir un texto que resulta enriquecido, precisamente, por la presencia subterránea de esas estructuras.

4.1.4. Periodo de relectura literaria: *La Regenta* y *Los pazos de Ulloa*.

Tras la última película que hemos comentado, el cine de Gonzalo Suárez se encuentra en una difícil y compleja situación artística. A los problemas derivados de la situación política y social del momento -los estertores del franquismo-, se suma su propia situación como artista, escritor y cineasta: Vicente Aleixandre, Max Aub y, más tarde, Julio Cortázar, testimonian la originalidad de su narrativa, pero no es un reconocimiento unánime y si bien en el entorno de la “gauche divine” y las revistas *Triunfo* y *Nuevo Fotogramas* prestan atención a las nuevas tendencias cinematográficas en las que en un principio se inscribe su obra, clausurado ya el efímero “movimiento” de la Escuela de Barcelona y con cada uno de sus eximios componentes desarrollando sus propias carreras artísticas, la obra

de Gonzalo Suárez, que ha tenido éxitos relativos como *Morbo*, y que cuenta con el interés de Alfonso Sánchez, destacado crítico del momento, necesita, no puede ser de otro modo tratándose de cine, un público cuya asiduidad garantice su permanencia en el campo del cine. Como artista, se encuentra todavía en un proceso de transformación, de aprendizaje, como el de cualquier escritor y cineasta, y escribir y dirigir se convierte en una necesidad imperiosa: “La literatura es ficción y la ficción una necesidad, así que hagamos nuestras necesidades”, dirá el personaje de Rocabruno (Francisco Rabal) en *Epílogo*. Esta cita es elocuente pues de alguna manera explica en 1982, cuando realiza ese filme, el nuevo rumbo que tomará su cine ahora en 1974: necesidad de escribir y necesidad de dirigir cine con un postulado esencial, la ficción.

Sus filmes previos no han tenido la repercusión necesaria como para que su realizador prosiga esa misma senda expresiva y, en cuanto a su literatura, ha estado un tanto aparcada desde que ha iniciado su andadura cinematográfica. Es en este momento cuando su relación con Peckinpah, como hemos comentado en los apartados anteriores, podría haber desembocado en una nueva trayectoria, pero, como vimos, esta resulta quebrada.

Por ello, en este contexto, la obra de Gonzalo Suárez experimenta lo que para algunos (Hernández Ruiz, 1991) ha sido un giro importante, ya que vuelve los ojos hacia la literatura clásica y busca en las adaptaciones literarias un modo de proseguir activo en el mundo del cine. Pero, una vez más, es una versión reduccionista y poco esclarecedora de su cinematografía.

Este nuevo periodo comprende su primera adaptación fidedigna de un texto literario, *La Regenta*, y que podríamos extenderlo hasta la realización de su serie televisiva *Los pazos de Ulloa*, textos ambos que, es cierto, entran dentro de la categoría, tan abundante en títulos en nuestro cine, de adaptaciones cinematográficas más o menos canónicas de obras representativas de nuestra historia literaria. Si bien en todas las películas comprendidas en este periodo hay una base literaria, esta irá constituyendo, a medida que un título siga a otro, casi una estratagema, un punto de partida para que su director despliegue su estilo propio.

La Regenta es una película de encargo, probablemente la menos personal de todas sus películas, y con la que más incómodo se siente. Y sin embargo, no es tampoco una versión ortodoxa y acartonada al uso, pese a todos los reparos que podamos ponerle: actores

un tanto rígidos, una protagonista, Emma Penella¹¹⁶, que ella misma se consideraba demasiado mayor para interpretar al personaje, una música en exceso almibarada y sin tensión dramática¹¹⁷... Sirvan de ejemplo de esa ruptura del “respeto” al original literario, en boga en esos momentos, la síntesis argumental a la que queda sometido el libro original de Leopoldo Alas Clarín, reducido a apenas un esqueleto –aunque dicha síntesis no resulte cinematográficamente satisfactoria– y momentos puntuales de su puesta en escena, como aquella en la que la protagonista tiene sueños eróticos y el realizador nos la muestra debatiéndose en la cama en tanto el viento mueve los visillos de la ventana con la imagen ralentizada. Con todo, no se trata en absoluto de un filme despreciable, solo que quienes busquen en él la originalidad y el pulso narrativo de la magna obra de Clarín se encontrarán necesariamente decepcionados, pero no mucho más que quienes prefieren la serie televisiva posterior, *La Regenta* (Fernando Méndez Leite, 1995), que aunque cuenta con más medios, una realización más actualizada, que no modernizada, que la que se despliega en el filme de Gonzalo Suárez –un filme es hijo de los modos y maneras de los 70 mientras que el otro obedece a las prácticas televisivas de los 90–, y de más metraje este último –aunque son solo tres episodios¹¹⁸– para desarrollar las numerosas acciones y personajes de la novela homónima, ni puede desprenderse del acartonamiento televisivo de su director ni contener todo el potencial narrativo y dramático del texto literario original.

La versión cinematográfica de nuestros clásicos es una manera de proseguir haciendo cine y, en esos años, de modernizar un modelo que ya había gozado de cierto esplendor en momentos anteriores de nuestra cinematografía -pensemos, a título de ejemplo, en *El Clavo* (Rafael Gil, 1944) sobre el cuento homónimo de Pedro Antonio de Alarcón. De esta manera, intérpretes, escritores y directores encuentran en la actualización de los clásicos un vehículo para su propia creatividad, toda vez que en la historia del cine abundan las

116 Esposa del productor, Emiliano Piedra, quien puso su personal empeño en que se realizara la película. Su vinculación le permitió contar a Gonzalo Suárez con la presencia de Keith Baxter, el príncipe Hall de *Campanadas a medianoche* (Orson Welles, *Chimts at Midnight*, 1965)

117 Pero que sin embargo obedece a la música del momento, que es a la que imita y que podemos ver representada por las composiciones de Augusto Algueró o Antón García Abril.

118 Número, de entrada, insuficiente si pensamos en los que tuvieron obras emblemáticas como *Fortunata y Jacinta* (Mario Camus, 1980) con 10 capítulos o *Los gozos y las sombras* (Rafael Moreno Alba, 1982) con 13 capítulos; si bien esta última es una trilogía, la primera es una obra de extensión similar a la de Clarín.

versiones de clásicos de todas las épocas y literaturas, abordadas según los particulares parámetros del momento de su realización.

En el terreno profesional, la adaptación de *La Regenta* supuso el contacto con el sistema de producción estandarizado de nuestra cinematografía, el entrar, por decirlo así, de manera directa con la industria, el sometimiento a unas reglas más o menos fijadas y la necesidad de vehicular el discurso filmico en unos parámetros reconocibles para el espectador, sin efusiones vanguardistas pero aportando el dinamismo de las nuevas maneras de hacer cine que se están difundiendo en todas las industrias cinematográficas europeas. *La Regenta* es un filme de oficio, en el buen sentido del término, aunque esto pueda chocar con una obra tan libremente abordada como la que hemos ido comentando. Es este el momento en el que su director publica *Operación Doble Dos*, con Franco como personaje, y que será la novela de más éxito de toda su obra, novela que, por su parte, juega con la estructura del *thriller* pero que su autor reconduce hacia lugares insospechados que recuerdan sus anteriores producciones literarias.

Si *La Regenta* supone una incursión en el clasicismo cinematográfico, *Operación Doble Dos* consigue, en su literatura, esa anhelada comunión entre éxito de público, calidad estética y el afianzamiento de su universo más personal. Ambas son, en un principio obras de circunstancias, que obedecen a imperativos en principio ajenos a su autor: la novela surge como un encargo, y a la vez respuesta, al éxito editorial conseguido en ese momento por la novela *Chacal* (1971) de Frederick Forsyth, pues trata de emular ese resultado en el marco de nuestras letras; la película busca una rentabilidad inmediata al servirse de un clásico de nuestra literatura, el prestigio que ello supone y el aprovechamiento de una tendencia, en la que se insertan filmes recientes en aquel momento como *Tristana* (Luis Buñuel, 1970) o *Tormento* (Pedro Olea, 1974) que avala la seguridad y validez estética del producto. *Tormento* y *La Regenta* son dos realizaciones del mismo año, la primera estrenada en agosto y la segunda en diciembre, pero puede decirse que coincidentes en el proceso de gestación y realización. Tampoco es aventurado considerar que ambas marcan la pauta y el modelo de cine de calidad que seguirá las posteriores adaptaciones literarias de nuestra cinematografía, donde prima el vínculo con su referente literario, la interpretación de unos actores reconocibles por el público, una cuidada ambientación y un respeto y/o fidelidad a las tramas de los textos adaptados.

El despiece de la obra de Clarín será, así, determinante para la posterior obra de Gonzalo Suárez, ya que, como veremos, ni *Beatriz* ni *Parranda* son adaptaciones literarias al uso, sino una interpretación personal a partir de los textos de partida, interpretación personal que puede desarrollar porque la aceptación entre el público de un filme como *La Regenta*, que tuvo un moderado éxito, le ha proporcionado esa libertad creativa y porque el trabajo previo tanto en el guion como en la realización de un filme de esa naturaleza le ha predispuesto a tratar los materiales literarios ajenos como si fueran propios. *La Regenta* le sirve a Gonzalo Suárez, que no firma el guion, para ajustarse a los férreos dictados de la industria, y para hacer frente a la necesidad de condensar todo un universo literario proveniente de otro autor en un metraje estandarizado por la exhibición y a la vez dotarlo del sentido autónomo de la película para que esta transmita la esencia de la novela, esto es, aquello que el espectador espera ver cuando conoce, aunque no haya leído, la historia o la trama del clásico que se *versionea*.

Es en este momento cuando se produce otro intento fallido, que es la adaptación de su propia novela, *Operación Doble Dos*. El guion, escrito al alimón con Sam Peckinpah para que fuera dirigida por este último, pasó por diversos procesos de escritura, tuvo varias versiones y aunque estuvo a punto de convertirse en una película norteamericana, nunca llegó a realizarse. Solo más tarde Gonzalo Suárez publicaría una de las últimas versiones con el título de *Doble Dos*, título con el cual se ha reeditado en dos ocasiones la novela, con el añadido de un párrafo final alusivo a la muerte de Franco.

Tras *La Regenta*, filme que por sus características se aleja del objeto de nuestra investigación, realiza *Beatriz* y *Parranda*, filmes que, tradicionalmente considerados trabajos menores, son etiquetados como adaptaciones y que, por eso mismo, han sido en general desatendidos por la crítica especializada. Sin embargo, estos filmes asientan el estilo de Gonzalo Suárez y fundamentan el permanente diálogo que desde este momento mantendrá, como también veremos, con la literatura. Son filmes que se sirven de las estructuras del *thriller* gótico y del wéstern para su desarrollo, filmes notables, emblemáticos y personales de su director, y son por ello objeto de especial atención por nuestra parte en los capítulos siguientes.

En contraste con estos filmes, la serie *Los pazos de Ulloa* parece una vuelta a las adaptaciones más canónicas, y podemos considerarla más o menos fidedigna a su referente. Atendiendo a la cronología expuesta en el correspondiente apartado, la serie de televisión se

realiza tras películas que hemos incorporado en un periodo posterior de su filmografía, periodo que entendemos que inicia una nueva etapa todavía no clausurada. *Los pazos de Ulloa* es, pues, posterior a *Reina Zanahoria* y *Epílogo*, pero se corresponde con los postulados del periodo de “relectura literaria” que de manera somera tratamos de explicar en estas líneas. De hecho, es una serie más emparentada con *La Regenta*, aunque su resultado estético sea superior, que con *Beatriz* o *Parranda* que, aunque hemos englobado en este mismo periodo por tener autores y textos literarios como punto de partida, son películas que se alejan sobradamente de los rigores formalistas a los que sí se someten las versiones cinematográficas de Clarín y Pardo Bazán. Hay que tener en cuenta que la serie es de nuevo un trabajo de encargo, un encargo del productor Andrés Vicente Gómez como paso previo para que este le produjera *Remando al viento*. Será este filme el que consolide a su director como una de las figuras más notables del cine de los ochenta, proyecto en el que estaba especialmente volcado y que se estuvo gestando de manera larga y morosa, entre otros motivos por el constante aplazamiento del rodaje¹¹⁹. Esto explica de por sí que Gonzalo Suárez, cuando ya ha encontrado la vía expresiva que a través de *Beatriz* y *Parranda* desemboca en *Epílogo*, parezca que dé un paso atrás –en realidad *una zancada de cangrejo*– para realizar una nueva adaptación literaria después de haber logrado desprenderse de ellas.

De todas formas, como hemos dicho, es una serie más lograda que *La Regenta* y ello obedece, entre otras consideraciones, al tiempo transcurrido entre una y otra obra y la mayor familiaridad del cineasta con el medio, su mejor pulso narrativo y el hecho, nada casual, de realizar, entremedias, *Reina Zanahoria* y *Epílogo*, que le han proporcionado esa seguridad del medio cinematográfico que le permite abordar cualquier proyecto sin traicionarse a sí mismo. Si bien *Epílogo*, por tener como base la literatura del propio Gonzalo Suárez podríamos enclavarlo en este periodo, por las características que después mencionaremos preferimos vincularlo al cuarto y más fructífero periodo del cineasta, el de integración literaria y cinematográfica.

Volviendo a *Los pazos de Ulloa*, insistimos en que se trata de un regreso esporádico del realizador al tratamiento cinematográfico de un texto literario en cierto modo canónico. El realizador ya se había desprendido, como ahondaremos a continuación, del lastre de la obra literaria y había conseguido encontrar una voz propia en *Epílogo* que

119. Vid Cherta y Garrido (2007).

conectaba con su primer cine, el de *Ditirambo* pero también el de *Morbo* y que presenta, como intentamos demostrar, no poca continuidad. Tiene, además, un ambicioso proyecto, *Remando al viento*, que por su repercusión y éxito cambiará su lugar en la historia del cine, por lo que se siente menos renuente a abordar un texto ajeno y convertirlo en un producto de calidad que no desmerezca del resto de su propia obra. La serie consta de cuatro episodios: los tres primeros adaptan la novela homónima de Emilia Pardo Bazán y el tercero su continuación, *Madre Naturaleza*. Es más que una adaptación correcta, ya que el director, aunque se vuelca en el universo de la autora gallega, consigue aproximarlos al suyo propio. No solo cuenta con dos de sus intérpretes fetiches, Charo López y José Luis Gómez, sino que la recreación del mundo brutal del pazo decadente y en ruinas, las dependencias empolvadas y siniestras, la bestialidad del entorno rural, el paisaje como personaje que atrapa y condiciona acción y comportamientos son estilemas reconocibles. Además, la mirada del niño con la que comienza la serie es una sutil aportación de Gonzalo Suárez, ausente en la novela, que permite un doble juego: el contraste con la propia mirada del personaje de José Luis Gómez, el sacerdote cuya pusilanimidad es la causante de toda la tragedia, y con su mismo personaje que ya adulto sucumbe en el cuarto capítulo a la fuerza telúrica de la *madre naturaleza*, como se anticipaba desde los primeros momentos del filme¹²⁰. La música impostada y una voz *over* final que reproduce las últimas palabras del texto de Emilia Pardo Bazán quedan como elementos un tanto forzados que la naturaleza del encargo el realizador no ha podido esquivar.

Con todo, y a tenor de las estructuras que estamos comentando, la serie no excluye la presentación de un espacio reconocible en el *thriller* gótico como opresivo para los personajes, y una naturaleza envolvente que ejerce, como continuidad espacial, esa misma presión. Gonzalo Suárez mueve con inquietud la cámara por los espacios interiores del filme, nos presenta las alcobas, salones, pasillos siguiendo los modos de representación que hemos señalado en el *thriller* gótico y que veremos representados, especialmente, en nuestro análisis de *Beatriz*, película con la que la serie presenta concomitancias. Asimismo, la naturaleza es captada en toda su envolvente carga expresiva, espacios que surcan, cruzan los personajes –el cura don Julián se desenvuelve mal en ellos, llega las dos veces al pazo

120. Hay un evidente paralelismo con *Parranda* -ambientes, paisajes, brutalidad del medio- y también recuerda a *Remando al viento*: la mirada entristecida del niño que tras los cristales de un empobrecido Londres observa el banquete con que Mary Shelley y su hermana celebran con sus sendos hijos sus esponsales con el poeta.

montado en un burro y a su alrededor el bosque semeja un paraje acechante y numinoso—, y tanto los planos generales, los grandes planos generales como los planos medios nos remiten a la manera de presentarse los personajes y sus conflictos en el wéstern. Sirva de ejemplo la secuencia en la que Primitivo, el rudo y bestial administrador de los bienes del marqués, decide matar a don Julián porque su presencia impide sus planes: toda la escena es eminentemente visual, donde los personajes se desenvuelven en torno al camino y el bosque, la tensión se percibe por sus acciones, el desconocimiento del peligro en el que se encuentra don Julián y lo que realmente sospecha el marqués, quien finalmente interviene para que no solo no se produzca el asesinato. Hábilmente el marqués apunta hacia la espesura donde se encuentra Primitivo que se ve obligado a salir ante el sofoco del cura pusilánime que solo entonces sospecha que ha estado a punto de ser asesinado. Toda la escena se resuelve como si de un equívoco se tratara, sin que se mencionen las verdaderas intenciones que mueven a los personajes -todos disimularán- pero al espectador le quedan claras las verdaderas intenciones. De esta manera, el cineasta consigue que la interpretación de los actores, el entorno, las imágenes en definitiva, comuniquen mucha más información al espectador.

En este sentido, queremos matizar que si bien se dice que el texto de la autora gallega presenta a su vez concomitancias con el gótico, especialmente en todo lo que se refiere a la descripción de un mundo decadente, la tensión que la escenografía provoca en el espectador y la decisión de presentar estos espacios tal y como se representan en la serie es una opción del realizador, pues en modo alguno podemos considerar que las dos novelas de Pardo Bazán se sirven de las estructuras del *thriller* gótico¹²¹ para la construcción de su universo literario. Y no se sirven no porque la autora las desconozca, sino porque no las ha tenido en cuenta a la hora de escribir sus novelas. En cambio, conscientemente o inconscientemente, estas estructuras de representación emergen en el texto de Gonzalo Suárez y contribuyen a su propuesta estética.

121. Obviamente, nos referimos a estructuras narrativas literarias. La novela gótica influyó no poco en la novela romántica histórica, en la novela realista y naturalista y en la modernista. En otras novelas y en numerosos relatos, en los cuales la autora es una verdadera maestra, Emilia Pardo Bazán sí se sirvió de elementos góticos, principios constructivos del cuento gótico, espacios, situaciones, y todo un largo etcétera. Pero no, insistimos, en el díptico del que nos hemos ocupado, donde lo decadente funciona desde otros presupuestos estéticos alejados de los ambientes góticos.

CAPÍTULO 5: BEATRIZ Y LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO

5.1. Unas notas de introducción.

Realizada tras *La Regenta*, *Beatriz* constituye la segunda adaptación cinematográfica, y ambas películas surgen en un contexto en el que el cine español parece marcado por las adaptaciones literarias, en la gran y la pequeña pantalla, de clásicos relevantes de nuestra historia literaria como una suerte de garantía de calidad cinematográfica y de público.

El interés del cine por la adaptación de los clásicos no es una novedad, ya que buena parte de la filmografía de referencia anglosajona y europea cuentan, desde los inicios del cinematógrafo, con una personal historia de versiones de sus clásicos literarios, con mayor o menor libertad creativa por parte de guionistas y realizadores y con los más diversos resultados. El mismo cine español ya desde las lejanas *El escándalo* (José Luis Sáez de Heredia, 1943) o *El clavo* (Rafael Gil, 1944), que llevan a la gran pantalla dos emblemáticos textos de Pedro Antonio de Alarcón, ha ido abordando en diversos momentos de su devenir sus particulares versiones de nuestros clásicos. Versiones que, por otro lado, está marcadas tanto por los gustos de la época en que se llevan a cabo como por la mayor o menor presencia de la censura política en su proceso de creación y realización.

La época en la que Gonzalo Suárez lleva a cabo sus personales versiones de nuestros clásicos está también marcada, como no, por el devenir histórico de nuestro país. A la muerte del dictador y la mayor apertura de la censura franquista, y al hilo de la transformación de nuestro contexto político-social de finales de la década de los 70, el cine español no solo adquiere una mayor libertad creativa, sino que la asunción del acervo literario clásico poblará durante las dos décadas siguientes tanto las pantallas de los cines como los televisores de todos los españoles. Surgen en ese periodo filmes emblemáticos como *La colmena* (1982) de Mario Camus, *Tiempo de silencio* (1986) de Vicente Aranda o series como *Fortunata y Jacinta* (1980) de Mario Camus, *Los gozos y las sombras* (1982) de Rafael Moreno Alba, o *Los pazos de Ulloa* (1985) del propio Gonzalo Suárez.

Era tan habitual la presencia de los clásicos de nuestra literatura que no era extraño que se formularan comentarios jocosos sobre la intención de los productores

cinematográficos del momento de llevar al cine la totalidad de los planes de estudios de la asignatura de Literatura Española.

Y sin embargo sorprende que aún hoy todos estos filmes son vistos como un conjunto homogéneo, como si la presencia del director, la fotografía o los guiones que traducen un texto literario a un texto cinematográfico no fueran decisivos y no marcaran con su impronta, para mal o para bien, el rumbo del filme. En este sentido, *Beatriz* sigue siendo vista en el mundo académico como una mera adaptación cuando no una mala adaptación del complejo mundo literario de Valle-Inclán. Muestra de ello es la relativamente reciente tesis doctoral del doctor Juan José Prats Benavent y dirigida por Dr. Antoni Tordera Sáez con el título *Las adaptaciones audiovisuales de Valle-Inclán: la sintaxis de la producción* (Universitat de Valencia, 2010). En ella, su autor apenas le dedica seis páginas (de la 119 a la 125) con consideraciones como las siguientes:

La película de Gonzalo Suárez es un producto que pretende acercarse a un cine comercial y de entretenimiento, alejado de los planteamientos políticos de las adaptaciones anteriores de Valle-Inclán. Esta película hay que enmarcarla dentro del género de terror con concesiones al cine erótico que aparece con la desaparición de la censura. Situaciones morbosas con desnudos sin justificar se suceden en la película; estas secuencias van en detrimento de una verdadera tensión dramática que plantea el texto de Valle-Inclán. (Prats Benavent, 2010: 119)

Idea esta, la de la comercialidad, que el mismo autor de la tesis vincula al éxito de filmes como *El exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1971) quizá a tenor de unas opiniones del mismo Gonzalo Suárez que consideró el guion de *Beatriz* que cayó en sus manos había convertido Galicia en una sucursal de la Hammer. Es un prejuicio que parte más de la opinión de la crítica de su momento de estreno que de un análisis atento del filme, pues el mismo Prats Benavent reproduce las opiniones, totalmente desafortunadas, de Fernando Lara, donde este especialista dice:

Con tales mimbres, la película privilegia lo que convencionalmente se entiende por acción y misterio, cóctel al que dan “sabor”, unas gotas de sexualidad. Valle Inclán no pasa de ser, así, una referencia oportunista en los títulos de crédito. Por otra parte, *Beatriz* ofrece unos de los repartos más disparatados de la historia del cine español. Aunque se advierte en la introducción que la madre, condesa Carlota de Aguiar, ‘era una clásica mujer del sur’, la figura de Carmen Sevilla no resulta la adecuada en la severidad del pazo señorial. Mucho menos puede creerse a una criada gallega bajo los trazos de Nadiuska, ni adivinar un tortuoso fraile en el actor mexicano Jorge Rivero o a Sandra Mozarowsky como sufrida adolescente. Sólo José Sacristán, en el mistificado papel de Máximo Bretal, llega a componer un tipo verosímil, pese al tono caricaturesco de su diseño. A su definitiva endeblesz cinematográfica, *Beatriz* añade un patente desaprovechamiento de la magia contenida en los dos relatos de Valle-Inclán. (Prats Benavent, 2010: 123)

La opinión de Fernando Lara, como el Dr. Prats Benavent indica, procede de su artículo “*Sonatas de Juan Antonio Bardem*” incluido en el volumen colectivo *Valle-Inclán y el cine* publicado como Catálogo de la conmemoración del cincuenta aniversario del escritor en Madrid en 1986 por el Ministerio de Cultura. Hacemos esta mención porque nos sigue sorprendiendo que las mismas consideraciones de 1986 sean válidas en 2010 para abordar un filme de 1974 que nos parece ciertamente complejo y no una película cuyo resultado vaya al socaire del éxito del destape del momento, de la comercialidad de las películas que abordaban las posesiones diabólicas y auspiciado por el reclamo del autor literario. Valle-Inclán, en 1974, podría ser interpretado de diversas maneras, pero en modo alguno era un reclamo comercial para la pantalla, como tampoco lo es ahora. Son estos aspectos los que queremos abordar a continuación.

De *Beatriz* sorprende en primer lugar la elección tanto de este autor como de este “texto” en el contexto al que brevemente nos hemos referido. El autor adaptado, Valle-Inclán, venía marcado –y lo sigue estando en la actualidad– por su manifiesta y controvertida personalidad, ya que como miembro de la generación del 98 se le ha vinculado siempre al sector más conservador de la cultura española. Si añadimos el carlismo militante del que siempre hizo gala el escritor gallego, nos puede quedar el falseado retrato de un “extravagante ciudadano”, como lo definió el dictador Primo de Rivera, gran admirador suyo, cuya obra puede resultar poco acorde con los convulsos años 70.

Nada más lejos, sin embargo, de la realidad. A finales de los 60 el director teatral José Tamayo por fin pudo estrenar en las tablas *Luces de bohemia* (1924), dando el pistoletazo de salida a una obra que ha seguido representándose en numerosas ocasiones hasta la actualidad. Y hasta no hace mucho la obra seguía siendo uno de los referentes fundamentales de la asignatura de Lengua Castellana y Literatura en nuestros lares: la lectura detenida de la obra puso más de una vez de manifiesto ante distintas generaciones la vigencia de unas situaciones enquistadas en la sociedad y la política española que la crisis económica de 2008 no había hecho sino evidenciar¹²².

¹²² En cuanto a la cuestión ideológica que tanto parece importar, baste decir tres cosas: 1) que el biógrafo Robert Lima nos recuerda que en los años 20 las obras de Valle-Inclán eran de las más representadas en la URSS; 2) Lázaro Carreter, en los manuales en los que estudiamos, comentaba -haciéndose eco de la radicalidad de su estética- que parecía que el autor gallego se había afiliado en sus últimos años al Partido Comunista -lo cual, hay que decirlo, no ha sido probado a día de hoy-; y 3) Juan Antonio Hormigón corrobora que sí formó parte

Considerado un escritor altamente esteticista, dotado de una palabra musical y un universo decadente, así como de un registro que en su evolución estética llega a asumir al completo los más complejos registros de la lengua española –únicamente superado en su riqueza léxica y expresiva por Gabriel Miró–, Valle-Inclán no había sido, en el momento en el que Gonzalo Suárez aborda su película, un escritor demasiado llevado a la pantalla.

Con anterioridad, Juan Antonio Bardem había realizado en régimen de co-producción con México la personal y olvidada *Sonatas* (1959), un filme muy interesante cuyo protagonista, el marqués de Bradomín –interpretado excelentemente por Francisco Rabal–, acaba convirtiendo al realizador en un revolucionario activo, en las antípodas ideológicas de lo que ha venido interpretándose hasta el momento. Pero el filme de Bardem es altamente interesante por otros dos aspectos que queremos destacar. El primero es que no adapta una obra completa de su autor. Las *Sonatas* literarias son una tetralogía que su autor ordenó según el discurrir de las estaciones y no el cronológico –*Sonata de Primavera* (1904), *Sonata de Estío* (1903), *Sonata de Otoño* (1902) y *Sonata de Invierno* (1905)–, que nunca fueron editadas en un volumen sino en cuatro pequeños volúmenes independientes. Bardem toma dos de ellas, la *Sonata de Otoño* y la *Sonata de Estío*, por un lado; por otro, concluye la primera parte del filme –correspondiente a la *Sonata de Otoño*– tomando el final de otra obra de Valle-Inclán, *Flor de santidad* (1905), y añade, como personaje importante de la obra, al capitán Casares –interpretado por Fernando Rey– que tiene mucho que ver, salvadas las distancias, con el capitán García, personaje fundamental de la trilogía valleinclanesca *La guerra carlista*, donde aporta el punto de vista de uno de los oficiales que combaten a los carlistas levantados en armas contra el gobierno legítimo.

Curiosamente, la novela *Flor de santidad* constituye otra de las pocas adaptaciones del autor gallego antes de la que nos ocupa. *Flor de Santidad* (Adolfo Marsillach, 1974) es, cuanto menos, una curiosa e inusual película en la que su director tampoco se ciñó exclusivamente al texto, sino que añadió el contexto de las guerras carlistas, ausente en la novela original. Por otro lado, la historia de Valle-Inclán, aunque no reconocida

de la Asociación de Amigos del Partido Socialista Obrero Español. Por otro lado, la lectura atenta de sus obras, desde las iniciales “modernistas” hasta las últimas, más que les pese al nieto del autor, Joaquín del Valle-Inclán, y a eruditos recientes como Manuel Alberca y su *La espada y la palabra* (2015), pone en evidencia la mirada acerada y crítica de un autor que evalúa la sociedad en la que vive, desvela sus miserias y señala sus demonios todavía en pie.

en los créditos, está en la base de la segunda parte del filme *El Amor* (*L'amore*, Roberto Rossellini, 1948), que cuenta cómo una pastora se prenda de un peregrino tomándolo por un santo y, quedando encinta de él, cree que va a dar a luz a un nuevo mesías.

Como en los casos que hemos comentado, el filme de Gonzalo Suárez tampoco adapta un texto concreto del autor gallego, sino dos relatos, “Beatriz” –de donde se toma el título del filme– y “Mi hermana Antonia”, que forman parte de un libro, *Jardín umbrío*, cuya versión definitiva es de 1920 y no de 1903 como suele citarse¹²³.

5.2. Beatriz como transformación cinematográfica

Lo sorprendente de la elección de estos textos de Valle-Inclán para llevarlos a la pantalla es que, por excelente que sea esta obra, *Jardín umbrío*, no se cuenta entre lo más conocido y venerado de su autor. No olvidemos, no obstante, que el filme es un encargo que recibe Gonzalo Suárez del productor, con un guion ya elaborado por Santiago Moncada y que, según ha confesado reiteradas veces, arrojó a la papelera y reescribió de nuevo porque, como hemos comentado en el apartado anterior, se parecía demasiado a un filme típico de la Hammer. Precisamente, por estar basado en una obra poco conocida y no en uno sino en más de un texto, Gonzalo Suárez, pese a las limitaciones del encargo, pudo llevar a cabo un filme personal, insólito y original tanto en el contexto de las adaptaciones del momento como en el de su personal filmografía. Y de ahí nuestro interés por recuperarlo en nuestra investigación.

Como hemos dicho, el filme de Suárez se basa en dos relatos, “Beatriz” y “Mi hermana Antonia”. El relato que da título al filme tuvo su origen en ti publicado en prensa con el título de “Fue Satanás”, que luego se reelaboró con el definitivo de “Beatriz” para incorporarse en *Femeninas*, primer libro del autor. De nuevo reescrito, pasa a formar parte, en 1920, del citado *Jardín umbrío*. Dicho libro de relatos posee, como todos los libros que Valle-Inclán editó en vida, un carácter altamente unitario, más allá de las piezas sueltas que

¹²³ La edición de 1903, primera con ese título no contiene ninguno de los dos relatos, “Beatriz” y “Mi hermana Antonia” en los que se basa la película. Todas las ediciones modernas del libro reproducen la versión definitiva que dio por cerrada su autor en la fecha que comentamos, 1920.

lo componen¹²⁴. “Mi hermana Antonia”, antes de formar parte de *Jardín umbrío*, tuvo una primera versión en el libro *Cofre de sándalo* (1909), libro este que no se encuentra “catalogado” entre la obra de su autor porque de todos sus relatos este acabó por incorporarlos a otros libros que él dejó fijados.

Así, estos textos, junto con el relato “Rosarito” (también procedente de *Femeninas*), son los más extensos del volumen y los únicos segmentados en secuencias o capítulos: “Beatriz” y “Rosarito” en breves capítulos, siete el primero, ocho el segundo, mientras que “Mi hermana Antonia” lo está en XXIII secuencias, algunas brevísimas -como la primera y la última, que sirven de marco emocional al relato y que, dada su relevancia, comentaremos más adelante.

El mismo *Jardín umbrío* está enmarcado por una nota inicial del autor, que vincula todo su contenido a los relatos que su vieja aya le contaba a la lumbre del hogar, y una oración final, en la que se evoca ese tiempo definitivamente perdido. El volumen pertenece al periodo álgido del modernismo del autor, y está impregnado de la sonoridad y la musicalidad de su prosa, una de sus cualidades estéticas, así como de la atmósfera decadentista en que derivaron los ambientes góticos y románticos hacia finales del siglo XIX. El mismo título del volumen evoca esos ambientes, ruinas solitarias, palacios oscuros, presencia de religiosos envilecidos por sus instintos, heroínas lánguidas y enfermizas, bandoleros crueles y toda una suerte de atrocidades psicológicas que marcan a los personajes y condicionan sus actos, por lo general atroces y llenos de exageraciones. A diferencia de la literatura gótica clásica, a la que nos hemos referido en el marco teórico, Valle-Inclán incorpora lo *legendario* como nota distintiva, un elemento vacilante y difuso, nunca claro, que en la perspectiva de una primera persona –un niño en “Mi hermana Antonia”– o en los recuerdos alicatados por el tiempo, que anclados en una infancia milagrosa y mítica adquieren una dimensión nueva. El “milagro” al que tantas veces alude Valle-Inclán tiene más que ver con la segunda acepción que da el DRAE, “suceso o cosa rara, extraordinaria y maravillosa” que en el sentido religioso, y de ahí su dimensión “gótica”. De esta manera, la precisión estilística, el lenguaje musical, el escenario deliberadamente decadente, la

¹²⁴ Es lo que sucede con *Corte de amor*, obra compuesta por relatos ya aparecidos antes, o *Retablo de la avaricia, lujuria y la muerte* o *Martes de carnaval*, cuyas obras teatrales se publicaron de manera independiente en prensa pero que el autor reúne con una disposición deliberadamente simétrica que tiene que ver con el tono, la estructura de cada uno de esos textos y el conjunto final del volumen.

perspectiva del niño, instauran la duda sobre el mundo evocado, dimensionan su carácter de mundo definitivamente perdido y le permiten a su autor introducir, tanto en el citado “Mi hermana Antonia” como en algún otro, los pocos elementos de índole fantástica que aparecen en su obra.

Nos detenemos en estos pormenores porque, a nuestro entender, *Beatriz* es una de las más sólidas lecturas que ha hecho nuestro cine de la obra de Valle-Inclán. Tanto el autor gallego como el asturiano cultivan una especial cadencia de las frases, que pueden apreciarse tanto en la obra literaria de Gonzalo Suárez como en el cuidado estilístico con el que elabora los diálogos de sus filmes, tomando como ejemplo precisamente el que nos ocupa. La palabra de Valle-Inclán deviene la palabra personal y reconocible de Gonzalo Suárez en la mirada y la voz que vertebran la película. *Beatriz* es, en contra de algunas voces discordantes y de los reparos que suscitó en su momento, a la vez que una adaptación modélica del universo del autor gallego y una obra personal de uno de nuestros más personales realizadores. Vista hoy día, el sentido general del filme y la excelencia del universo representado prevalece, como veremos, más allá de las imposiciones de la producción y las servidumbres al cine de ese periodo.

5.2.1. La construcción de los relatos.

“Beatriz” y, en mayor medida, “Mi hermana Antonia” son dos relatos que podemos encuadrar en el género fantástico, puesto que lo sobrenatural se manifiesta en ellos sin renunciar a su ambigüedad. Podemos, pues, establecer cuál es la estructura de cada uno de ellos para a continuación ver cómo se estructura el filme y cómo su director ha ido sirviéndose tanto de las estructuras del *thriller* gótico como las del wéstern para insuflar en su película su particular universo.

Debemos señalar que todas las secuencias y capítulos que conforman las obras constituyen una suerte de elaboradísimas estampas, donde toda la información se nos da entre líneas, que se basan en la evocación de las sombras y la permanente ausencia de luz en los ambientes retratados. No hay, sin embargo, una descripción morosa de los ambientes, sino más bien impresionista –a la que confieren tenebrismo los rasgos, por qué no, expresionistas de que se vale siempre Valle-Inclán– y una especial quietud temporal, como

si el autor quisiera fijar una imagen, detener el tiempo y al mismo tiempo representar imposibilidad de detención, su movimiento¹²⁵. La importancia, pues, del espacio es fundamental y su autor añade, calibrando con cuidado su incorporación, el sonido, el ruido, gritos espectrales que no pocas veces cruzan desde un fuera de campo el espacio en el que el narrador –en tercera o primera persona– se está demorando. La luz y el color, tan importantes en Valle, quedan en estos relatos absorbidos por la omnipresencia de las sombras y el claroscuro.

5.2.1.1. La estructura de “Beatriz”

Capítulo I	El narrador, en tercera persona, nos recrea el ambiente de un palacio decadente, con un jardín abandonado y la historia familiar de la Condesa Carlota. Posee ella un pasado nobiliario, consignado en los libros, y pertenece a una familia carlista empobrecida. Se menciona a fray Ángel, eclesiástico vinculado al linaje familiar y que tendrá una relevancia capital en la obra.
Capítulo II	En un atardecer invernal y en una sala oscura del palacio, la Condesa reza cuando entra fray Ángel e irrumpen los gritos de Beatriz, hija de la Condesa que el fraile considera poseída por el diablo. Se habla así de la saludadora de Céltigos, a cuya consulta el eclesiástico pone impedimentos, y del pasado carlista de fray Ángel. Conocemos entonces que Beatriz se encuentra atendida por la tía de la Condesa a la que llaman la Generala y con el Sr Penitenciario, sacerdote que ha venido a exorcizarla. Ante este descubrimiento, fray Ángel tiembla y decide ir por la saludadora que antes ha rechazado. Ambos personajes abandonan la sala: para destacar el fuerte componente teatral de la escena, el autor la abre y cierra con la cortina de las puertas abriéndose y cerrándose. Merece la pena que mencionemos cómo un gato enarca el espinazo, maúlla y sigue a la Condesa.
Capítulo III	En la habitación de Beatriz a parte de esta están la Generala y el Sr Penitenciario, que hablando entre ellos han explicado la situación de la muchacha. Cuando entra la Condesa, pregunta el clérigo por fray Ángel y al explicarle aquella que no está este le habla -sin que nosotros sepamos qué se dicen- mientras la Generala reza una oración. El ambiente opresivo está marcado por los silencios y lo no nombrado. El breve diálogo entre el Sr Penitenciario y la Generala es bastante elocuente de cuanto ha sucedido antes de que el relato haya empezado y de cuánto está sucediendo sin que se nos explique: “-¿Cuándo llegará ese fraile? -Tal vez hay llegado. -¡Pobre Condesa! ¿Qué hará? -¡Quién sabe! -¿Ella no sospecha nada? -¡No podía sospechar!... -Es tan doloroso tener que decírselo... ¹²⁶ ”

¹²⁵ Idea muy cara a Gonzalo Suárez. Véase Cherta y Garrido (2018).

¹²⁶ Por su significación, disponemos entre comillas palabras textuales del relato.

Capítulo IV	<p>El Sr Penitenciario, sin que se nos cuente, revela a la Condesa los abusos que ha sufrido su hija Beatriz. El clérigo le dice que no está poseída y que su confesión le ha estremecido. Por su parte, la Condesa, que no capta enseguida qué le está diciendo el clérigo, sigue creyendo poseída a su hija porque aborrecía todo lo sagrado. Toda la revelación del Sr Penitenciario se traduce en la frase que pronuncia:</p> <p>“-En este palacio, señora, se hospeda un sacerdote impuro, hijo de Satanás...”</p> <p>La reacción de la Condesa, desmesurada, se traduce en mandar matar al fraile y renegar la hija, y parece desatender al clérigo que quiere preservar a la niña.</p> <p>Como en el segundo capítulo, destacamos la presencia del gato que abre y cierra la escena.</p>
Capítulo V	<p>Es el primero en el que realmente “vemos” a Beatriz. Sus gritos despavoridos atraen a su madre a su alcoba. Se nos dan en todo el capítulo las convulsiones de la muchacha enferma, que golpea su cabeza contra la cabecera de la cama, tiene sangre en la boca, sus cabellos le cubren los senos, le habla de Satanás a su madre, le dice que le muerde los pechos y se los muestra. Recuerda cómo sucedió todo en la capilla, al bajar a confesarse y que allí gritó llamándola</p>
Capítulo VI	<p>A la medianoche llega la saludadora de Cértigos. No la ha llamado fray Ángel, sino que tuvo un sueño en el que la Condesa la llamaba con un pañuelo y este acababa convirtiéndose en una paloma. Le comenta a la madre que Beatriz está embrujada: un espejo y el círculo de Salomón le dicen cuál es el remedio. Por toda respuesta, la Condesa le pide una “condenación” y le llevan a la saludadora el breviario de fray Ángel. Esta pronuncia un sortilegio y se rompe el espejo.</p> <p>Se produce una larga espera en la estancia de Beatriz y al amanecer traen muerto, pues lo han hallado en el río, a fray Ángel, que lleva la cabeza fuera de las andas en que lo llevan.</p>

Aunque no es este el lugar para dar cuenta de la precisión estilística del relato, de la construcción de la atmósfera, de las conexiones entre los distintos capítulos o partes – hay un vínculo estrecho, v.gr., entre la oración que pronuncia la Generala y el sortilegio de la saludadora–, sí podemos apreciar como *lo no dicho* es el eje del relato, así como la atmósfera envilecida y la religiosidad enfermiza de los personajes. El gato, el sueño, la muerte de fray Ángel tras el conjuro y la cabeza fuera de las andas son los elementos que traducen la presencia de lo fantástico y sobrenatural en el relato. Una explicación realista, ciertamente, es posible, ya que la casualidad puede resolver la dramática situación que los atenaza, pero en su atmósfera particularmente y *personalmente* gótica –no tiene semejanzas con otros referentes góticos ya comentados– estos elementos adquieren ambigüedad y abren, por qué no, la puerta a lo fantástico. Ningún detalle escapa a la pluma del autor, y por ello la cabeza fuera de las andas del fraile remite, en la imaginería que evoca el relato y todo el conjunto de *Jardín umbrío*, a la presencia diabólica de lo sobrenatural.

5.2.1.2. La estructura de “Mi hermana Antonia”

Relatado en una evocadora primera persona y que se corresponde con el punto de vista del niño que es el testigo de la siniestra historia que se nos cuenta, este relato de Valle-Inclán está enmarcado por dos breves secuencias que, dada su relevancia, reproducimos al completo en el siguiente esquema estructural. El resto, como hemos hecho con “Beatriz”, pasamos a condensarlo.

I	“¡Santiago de Galicia ha sido uno de los santuarios del mundo, y las almas todavía guardan allí los ojos atentos para el milagro!...” ¹²⁷
II	Se nos evocan los paseos del narrador-cuyo nombre nunca se menciona- con su hermana Antonia, que se nos dice que murió siendo este narrador niño, hasta la catedral. Allí el estudiante, a quien la madre odia, le ofrece a Antonia agua bendita.
III	La capilla de la Corticela, en la catedral, le recuerda al narrador la paz y sosiego, acompañados por los rezos, de su infancia.
IV	De vuelta a la casa solariega, la madre aparece como una figura escurridiza y el narrador sospecha el secreto de su hermana: la relación/pasión por/con el estudiante. Un quinqué se rompe y la llama proyecta dos cuernos.
V	Pasa el tiempo, días de lluvia. El niño estudia y desde su ventana ve al estudiante rondando por el atrio. Los maullidos del gato parecen repetir el nombre del estudiante: Máximo Bretal
VI	El narrador nos cuenta que Bretal es un caserío de un mayorazgo ya deshecho y que su madre, a instancias del cura del lugar, acogió al estudiante para que le diera clases de latín. Una anciana, en agradecimiento, lleva unas manzanas a la casa solariega y en ellas el narrador nos dice que estaba el encantamiento que hechizó a su hermana.
VII	Crece la pasión de Antonia por el estudiante; la madre no cree en brujerías, pero lo aparenta para disfrazar el deseo de su hija. El niño evoca cómo su hermana bordaba en la sala de la casa bajo la atenta mirada de la madre.
VIII	Vuelven los días de sol, visita a la capilla. Una tarde, el estudiante intercepta a la hermana manifestándole su deseo. El narrador siente miedo con todo ello.
IX	El narrador prosigue sus estudios. Alude a la mano enguantada y la falta de dedos de la madre. Una tarde llega a visitarlos un franciscano procedente de Tierra Santa.
X	Segunda visita del franciscano, el padre Bernardo, en tiempos confesor de la madre. El niño espera su bendición, pero le parece que el clérigo le hace los cuernos y sale de la estancia
XI	Una anciana nodriza, Basilisa la Galinda, y el niño escuchan tras la puerta la conversación de la madre y el padre Bernardo. Este dice que “se trata de salvar un alma”, en clara referencia a Antonia.
XII	Prosigue el espionaje: el clérigo cuenta a la madre que el estudiante fue al convento y allí hizo un pacto con Satanás. El padre Bernardo le propone a la madre que consienta la relación del estudiante con Antonia para salvarle del demonio. La madre se niega y el clérigo se lo reprocha. El niño y Basilisa creen oír alejarse al padre Bernardo -en toda la secuencia asistimos al diálogo que se produce tras la puerta desde donde espían la anciana y el niño-, pero solo ven salir de la sala un gato negro. Por la tarde la criada averigua que el padre Bernardo no está en el convento sino en una misión y muy lejos
XIII	Prosigue la lluvia. Un reloj de péndulo en el salón marca el tiempo y la cadencia de las horas, mientras Antonia borda en el salón y el niño mira a través de la ventana. La madre gime de pronto que le quiten el gato que araña por todas partes.

¹²⁷ Como en el caso anterior, reproducimos entre comillas textualmente parte del texto por su relevancia.

XIV	La madre se retira a su alcoba y Antonia, con ojos de sonámbula, mira a la plaza. Los gritos de la madre conducen al niño y a Basilisa a su alcoba y el niño le espanta al gato de los pies de la madre. La anciana criada afirma que ha podido hacerlo porque es un inocente.
XV	Un día muy largo: en la alcoba prosiguen los gritos de la madre y el narrador ni ve al gato ni puede espantarlo ya. Basilisa atribuye esto a que tal vez el niño tiene algún pecado.
XVI	En la noche, Antonia deambula por el corredor de la casa y le pregunta repetidamente a su hermano por qué no se acuesta. Este siente fascinación por el bíblico Goliat y se siente un David que puede acabar con él.
XVII	En otra noche, el narrador se siente impresionado por el hermano de Basilisa, un hombre más bien enano que ha venido para avisar al viático. Es en esta noche que la anciana, valiéndose de una cruz que lleva el niño y unas tijeras, “libera” a la madre del acoso del gato. Antonia está, a su vez, embelesada por el sonido de las tijeras y el ritual. Al sonido de las tijeras escapa el gato de la cama de la madre y el hermano de Basilisa lleva en las manos ensangrentadas las orejas del gato y se dispone a avisar a los santos óleos.
XVIII	Muere la madre y en la casa llega el viático. El niño se abraza dolorido a la madre muerta.
XIX	Basilisa desprende al niño del abrazo de la madre muerta y una anciana le obliga a besar el rostro inerte. El niño es abrazado por su hermana Antonia que, trastornada, ríe.
XX	Velatorio de la madre, al que asiste el niño. Las ancianas que la velan refieren cuentos de aparecidos, sin que se nos relate ninguno.
XXI	Aparece la abuela de los dos hermanos para hacerse cargo de ellos.
XXII	Tras el entierro -que no se nos da- la abuela clausura la casona y se inicia la marcha, se supone que hacia algún mayorazgo. Antonia ha desaparecido y al final la encuentran desmayada en el tejado de la catedral. Mientras la comitiva parte, el niño ve al estudiante en el atrio y cree advertir bajo la venda negra que lleva en la cara el corte sangriento de las orejas cercenadas.
XXIII	“En Santiago de Galicia, como ha sido uno de los santuarios del mundo, las almas todavía conservan los ojos abiertos para el milagro.”

Frente a “Beatriz”, “Mi hermana Antonia” posee una mayor decantación por el relato fantástico, si bien la narración en primera persona desde un presente que evoca un episodio terrible de la infancia del narrador-testigo matiza cuanto se relata en él. De nuevo el estilo musical del relato reproduce un ambiente agobiante y sórdido, con numerosos ecos de la narrativa gótica de la que es deudora, pero con una gran diferencia estilística y estética y una inmejorable economía narrativa. El gato, los objetos religiosos, la oscuridad de habitaciones, corredores y casas señoriales desmejoradas por el paso del tiempo, los inquietantes sonidos de relojes, tijeras, lluvia persistente y el embozo de los personajes, especialmente de Máximo Bretal, constituyen los lugares comunes sobre los que Valle-Inclán urde uno de los más inquietantes relatos fantásticos de nuestra literatura. Es por ello determinante el hecho de las orejas cercenadas del gato y la venda del estudiante, cubriéndolas, al final. Por otro lado, la sugerente metamorfosis del estudiante en el padre Bernardo y en el gato negro, sutilmente resueltas, ahondan en lo siniestro que tanto se palpa en el texto.

Frente al relato que ya hemos comentado, las diferentes secciones de este van desde estampas más o menos teatrales que transcurren en un único escenario a una

multiplicidad de ellos, con rápidos cambios y creando una atmósfera asfixiante y milagrera donde es más importante lo que se percibe y no se nombra que lo que las delicadas y traumáticas palabras con que el niño recuerda su pasado dicen. Son significativas por ello las secuencias de apertura y cierre del relato: las exclamaciones iniciales, que sugieren una evocación nostálgica, han desaparecido al final, donde la irrupción de la preposición “en” y el nexos causal “como” certifican que la reconstrucción del pasado que constituye el grueso del relato nada tiene de nostálgica al uso y mucho de terrible y traumática. Nada más alejado, pues, del “modernismo esteticista vacío y decorativo” con que por lo general, aun hoy, se despacha esta parte de la obra de Valle.

5.3 La construcción de la película.

5.3.1. El argumento de *Beatriz*

El esquema argumental de los dos relatos arriba expuesto se traduce en la película en la siguiente concatenación de acciones:

Juan, el hijo de la condesa, evoca desde su edad adulta, un periodo de su infancia, transcurrida en un pazo gallego, donde se produjeron una serie de acontecimientos trágicos. Su voz en off al principio, al final y en algún momento del filme, organizará estos acontecimientos: en su evocación y aun antes de que aparezca su madre nos dice de ella que lleva siempre una mano enguantada para ocultar la falta de algunos dedos. Todo empieza cuando, estando el niño en el bosque, este observa cómo llega un fraile errante. Mientras Juan juega por el bosque, la banda de Lorenzo el Quinto¹²⁸, bandolero que asola aquellas tierras, lo coge, pero lo deja por ser el hijo de la condesa. Dicha banda descubre el fraile y le tiende una trampa. El fraile mata a dos de los bandidos y le corta la oreja a uno de los cadáveres. Tras ello, la aparición de un lobo sugiere, a los ojos de Juan y del espectador, una posible metamorfosis del fraile.

Al volver, asustado, a casa, Juan se encuentra con la joven criada Basilisa, quien vive con el herrero y su bebé en el pazo. Al bebé no le baja la fiebre y ella sugiere consultar a la saludadora del bosque. El herrero, un hombre rudo y primitivo, se burla de ello y fuerza sexualmente a Basilisa mientras el bebé lloriquea. La condesa, una mujer mayor pero atractiva y bastante religiosa, gobierna el pazo con mano férrea: en la cocina reza, al anochecer, el rosario con su hija Beatriz, una adolescente, y Juan. Durante el rezo se advierte, a través de la aspillera, la presencia ominosa del fraile.

Al mismo tiempo, Basilisa pide ayuda a la saludadora del bosque, quien le da, como parte del sortilegio, la oreja del bandido muerto que alguien ha dejado a la entrada de su choza. Enseguida Basilisa esconde la oreja del muerto debajo de la almohada de Beatriz.

Al día siguiente, llega el fraile al pazo y es recibido en el salón: pide cuidar el jardín a cambio de una frugal comida y la devota condesa lo acoge. Poco después, en su alcoba Beatriz acaricia en su alcoba un gato negro que se vuelve arisco: al mirar desde la ventana al jardín, la presencia en él del fraile se vuelve siniestra. Esa noche, Juan tiene una pesadilla nocturna y acude a la habitación de Beatriz, a quien

¹²⁸ Eco del personaje de “Juan Quinto”, el relato que abre *Jardín umbrío*.

le cuenta que ha soñado que el fraile es un demonio. La voz en *off* nos desvela que se llamaba fray Ángel y venía de Tierra Santa.

Ya en la siguiente mañana, fray Ángel y la madre dan largos paseos por los jardines del pazo: ella le ofrece alojarse en el pazo, pero él prefiere hacerlo donde los criados. Llega en ese día Máximo Bretal, que le da clases de latín a Juan y también ordena la biblioteca del pazo.

Las comidas se desarrollan, tensas, en el salón del pazo, donde la familia come con fray Ángel. Al mismo tiempo, en la cocina come Máximo y Basilisa. El primero limpia una escopeta y critica a fray Ángel como cabecilla carlista: como Basilisa parece embelesada con él, trata de insinuársele.

Esa misma noche, en la fragua Basilisa formula un conjuro que pueda salvar a su hijo.

Al día siguiente, Beatriz busca al gato en la biblioteca, donde está Máximo ordenando los libros antiguos. Juan continúa estudiando mientras siguen paseándose su madre y fray Ángel por el jardín. Juan le confía a Basilisa cuanto ha visto en el bosque, pero omite la oreja cortada del bandido. Basilisa le propone que vaya a su habitación siempre que tenga pesadillas. Y por la noche, desde su ventana, Juan observa, al fraile en el jardín y cómo, Beatriz, en camisón, se le acerca. Asustado, Juan corre a la habitación de su hermana y ve cómo el gato se lleva la oreja cortada. Por ello Juan va a la habitación de la madre, a quien le cuenta que Beatriz no está en su cuarto y qué ha hecho el gato, pero la madre no lo cree y le dice que está soñando. Vemos entonces que en el jardín Beatriz se aproxima al hábito del fraile que resulta vacío, por lo que grita. Oyendo ese grito, Juan y la madre corren a la alcoba de la muchacha, en cuya cama la muchacha se debate en grandes convulsiones.

Al otro día, el herrero le dice a Basilisa que su hijo se ha curado. Fray Ángel, que cava en el jardín, recibe a la condesa que le pide que vea a Beatriz, por lo que acuden a la alcoba de la muchacha, donde fray Ángel la contempla con deseo. Durante la comida, a la que no asiste Beatriz, la condesa manifiesta su preocupación. Juan y Máximo prosiguen sus lecciones y conversaciones andando en el campo: el primero le cuenta lo que ha visto entre su hermana y el fraile. Ya en la biblioteca, Máximo le relata a Juan la historia bíblica de Nabucodonosor, que toma al azar de la biblioteca para tranquilizar al niño, pero en el pasaje que lee se prevé que alguien provocará la muerte de otra persona. Entretanto, la condesa le administra friegas a Beatriz con la esperanza de sanarla. Basilisa, que está presente, le habla de la saludadora.

Cuando esa noche Basilisa acude a ella, esta la enfrenta al dilema: si sana Beatriz, enfermará su hijo, pero la criada prefiere a su hijo. Entretanto, fray Ángel se desfoga golpeando unas cadenas de los pesebres ante la mirada a escondidas de Juan. Esa misma noche, Juan le habla a la madre de la conversación mantenida con Máximo en la biblioteca.

A causa de ello, al día siguiente, la condesa acude a la cocina donde cena Máximo y le reprende su actitud.

Durante la noche, Basilisa y la condesa siguen atendiendo, en su alcoba a Beatriz: la saludadora por se una mujer mayor, no puede desplazarse. Basilisa entra en la habitación de Juan, que está rezando y se lo lleva a cenar con fray Ángel, a pesar del miedo del niño. La cena transcurre en la cocina y en tenso silencio. Entretanto, en su alcoba, Beatriz sueña con fray Ángel -un inserto del fraile llamándole resulta contundente- a quien llama, con el consecuente estupor de la madre. Enseguida ella le pide explicaciones a fray Ángel en el corral y termina despidiéndolo ante la vigilancia a escondidas de Juan. Basilisa lo sorprende y se lo lleva a su habitación. Allí, entre unos juegos entre sicalípticos y un ingenuo y precoz erotismo, le cuenta el encantamiento que ella ha realizado; pero cuando Juan le revela que el gato se llevó la oreja, Basilisa se siente feliz porque piensa que el hechizo no se ha producido.

Esa misma noche el fraile se marcha. Beatriz lo ve marchar desde su alcoba; la madre le asegura que entonces se repondrá. También en esa noche, el fraile acude a la choza de la saludadora y le implora ayuda.

La siguiente mañana, Juan y Máximo en la biblioteca: aparece la madre, que quiere hablar con Máximo. Se nos dice que en pocos días Juan irá a estudiar con unos parientes en Santiago. Juan se entretiene dando vueltas por el laberinto y la fuente del jardín. Mientras, la madre en su alcoba se preocupa por Beatriz, que sigue sin sanar. Es allí donde la condesa escucha la voz insinuante de fray Ángel y su sombra aparece en la capilla. Y entretanto, en la choza de la saludadora, estando esta dormida, el fraile sale fuera de la choza y oye la voz de Beatriz: la saludadora abre los ojos, Beatriz se incorpora en su alcoba y el fraile está en el bosque. La saludadora prosigue el conjuro, que interrumpe el fraile al entrar.

Por la noche, las ancianas rezan el rosario en la cocina, con Beatriz, la condesa y Juan. Beatriz mira hacia la aspillera. Ya entrada la noche, se oyen truenos y Beatriz oye a fray Ángel en la oscuridad de su alcoba. Enseguida llueve torrencialmente y en el salón, por donde anda la madre, también oye el nombre de Beatriz. Aparece un pelele en el patio y se va a producir, lento, pausado y aumentando la tensión, el asalto de la banda de Lorenzo Quinto: la madre regresa al salón, donde deja el quinqué que

alguien sopla, se acuesta en su alcoba, surgen bultos en el salón, uno de los bandidos con cabeza de jabalí entra en la alcoba de Beatriz, Juan duerme plácidamente, los bandidos se presentan ante la condesa con Beatriz amordazada y aquella les exige que la suelte, como ordena que retiren del salón el pelele.

En la cocina se producirá el desenlace del asalto: al principio entran los bandidos y la madre a la cocina, donde Máximo está cenando a la espera que escampe la lluvia. Entretanto, Juan sale al salón arrebujado en una manta. La condesa manda, en la cocina, a Máximo a por vino y Juan se esconde en el pasillo, aunque los bandidos lo descubren. Los bandidos beben y se emborrachan en tanto Juan duerme, ajeno ya a todo, en el pajar donde lo han recluido. Durante la borrachera, los bandidos queman al pelele en la cocina y, completamente ebrios, forcejean con la condesa, a la que quieren violar. Máximo se interpone, pero es reducido y es atado. En esto aparece Basilisa con la escopeta, pero los bandidos, que sueltan a la condesa, logran quitársela y la asaltan: el forcejeo es más brutal y le desgarran todas las ropas hasta desnudarla. La condesa aprovecha esto para liberar a Máximo, que coge la escopeta y con un disparo logra ahuyentarlos. Consciente del desenfreno y descontrol, la condesa echa a Basilisa y, consciente de sus impulsos, ella y Máximo se observan con evidente deseo sexual.

A la mañana siguiente, fray Ángel corta troncos en el bosque. Allí, los bandidos, que creen que el fraile está en la choza de la saludadora, deciden quemarla. Entretanto, en el pazo, Beatriz, desde detrás de la aspiller de la cocina, ve cómo su madre y Máximo realizan el coito en el suelo.

En el bosque, la choza de la saludadora arde mientras Beatriz deambula por el bosque. Fray Ángel regresa a la choza y sorprende y mata a los bandidos. Cuando después de la matanza se lava en el río, Beatriz se le ofrece pero él la rechaza. Tras ello, el lobo cruza el bosque. Mientras Beatriz sigue deambulando por el bosque, la voz en off de Juan ya adulto cuenta cómo se despide de la familia porque va a estudiar a Santiago. Esta voz se encadena con la imagen final del relato donde, ante la puerta del pazo, Máximo, la condesa, Beatriz y Basilisa despiden a Juan que marcha en un coche de caballos.

Visto esto, observamos cómo se han trasvasado numerosos elementos de los cuentos a la película: el nombre de los personajes, detalles como la mano enguantada, la presencia siniestra del gato, la “posesión” de la muchacha, la presencia de la saludadora, el fraile atenazado por su pulsión erótica, los elementos mágicos y terroríficos... Pero, sobre todo, somos conscientes de cuánto difiere el filme, argumentalmente hablando, de cualquiera de los dos relatos comentados más arriba:

- el rol de Máximo Bretal ha cambiado de negativo en los relatos a positivo en el filme; el personaje de Basilisa, si bien su aspecto y su configuración no difiere del universo valleinclanesco de otros relatos y piezas teatrales de ambiente gallego;

- la figura de la condesa resulta más compleja;

- el personaje de Juan tiene un desarrollo psicológico independiente de su referente literario;

- los bandidos, ausentes en los textos de referencia, cumplen un cometido distinto

- el final del filme, a diferencia de los relatos, no es tan trágico;

- la coherencia del argumento arriba expuesto resulta “independiente” de sus referentes literarios, hasta el punto de construir un nuevo texto, autónomo, al margen de los préstamos del mundo valleinclanesco.

Diferimos, pues, de Alonso Fernández (2004 a, 84) cuando afirma que Gonzalo Suárez “recrea el tono modernista de los relatos de Valle-Inclán”, puesto que, como veremos a continuación, la película se ha servido de una serie de elementos –personajes, situaciones, ambientes...– tomados de los textos de referencia para discurrir por otro territorio. De hecho, el final del filme resulta más acorde con el universo de Gonzalo Suárez. Y si bien es cierto que la atmósfera pervive, toda la sexualidad soterrada que acucia a los personajes combinada con la religiosidad excesiva y mórbida, si lo hace, decimos, lo hace en una atmósfera completamente nueva, con ecos con el *thriller* gótico, al que nos hemos referido en nuestro marco teórico, pero alejándose del universo modernista literario al uso. Si Valle reinterpreta la herencia romántica y gótica, otro tanto hace Gonzalo Suárez, consciente o inconscientemente, del universo del autor gallego.

Este argumento se desarrolla en el filme de Gonzalo Suárez mediante una cadena de hechos/acciones que constituye la estructura que presentamos a continuación. Hemos organizado el filme en torno a 13 macrosecuencias y 61 escenas. Hemos consignado en cada una de las macrosecuencias el momento del día en el que se desarrolla la acción, señalando si es día o noche cuando se desarrolla, puesto que resulta especialmente relevante en el progreso de los conflictos de la película.

Por otro lado, la estructura del filme, así como su puesta en escena y su fotografía –donde son de suma importancia los claroscuros, la presencia del verde de la naturaleza y el rojo de los tapices– nos conducen a otra concepción del relato gótico. Las estructuras de que se servirá su director enlazan, además, con algunas de las que hemos destacado en el western, aunque esta servidumbre no se manifiesta todavía de una forma deliberada como lo hará en las películas posteriores que estudiaremos.

Pero antes de presentar las conclusiones de nuestro análisis, pasemos a presentar su estructura narrativa:

5.3.2. La estructura de *Beatriz*.

	[0] -Créditos: casa en blanco y negro, con trazos coloreados.
1-El encuentro en el bosque. (Día)	[1] -El fraile en el bosque y voz off Juan, que evoca desde adulto el pasado. [2] -Juan en el bosque. [3] -Los bandoleros. [4] -El paso del lobo, que bebe en el río. [5] -La trampa de los bandoleros y la oreja cortada. [6] -Juan huye a casa: se encuentra con Basilisa.
2- El pazo (Noche)	[7] -Basilisa, el herrero y el hijo enfermo. [8] -El rosario en la cocina: presencia ominosa del fraile a través de la ventana
3- La saludadora	[9] -Basilisa le pide ayuda a la saludadora: le da oreja del muerto. [10] -Basilisa pone la oreja en la almohada de Beatriz.
4- La llegada del fraile (Día) (Noche)	[11] -En el salón: llega el fraile. [12] -Beatriz y el gato, en su habitación. [13] -La mala noche de Juan: visita a Beatriz en su alcoba.
5- La estancia del fraile (Día)	[14] -Los paseos del fraile y la madre. [15] -Máximo Bretal. [16] -Las comidas con el fraile. [17] -Máximo y Basilisa en la cocina.
6- El efecto del conjuro (Noche) (Día)	[18] -Basilisa formula el conjuro. [19] -Beatriz y Máximo en la biblioteca: el gato que araña. [20] -Juan, estudiando [21] - Paseos madre y fraile por el jardín [22] - Confidencia de Juan a Basilisa (el asalto al bosque, pero omite la oreja cortada): Basilisa le propone que vaya a su habitación cuando no pueda dormir.
7- El encuentro soñado (Noche)	[23] -Juan, desde su ventana, observa al fraile en el jardín. [24] -Beatriz y el fraile en el jardín [25] -Juan en la habitación de Beatriz: el gato coge la oreja [26] -Juan en la alcoba de la madre. [27] -Beatriz y el fraile: capucha vacía, grito. [28] -La madre y Juan corren al cuarto de Beatriz, donde ella se debate.
8- El bebé curado y Beatriz enferma. (Día)	[29] -El herrero le dice a Basilisa que el niño está curado [30] -La madre le pide al fraile que vea a Beatriz [31] -El fraile y Beatriz, en su alcoba [32] -En el comedor: fraile, Beatriz, madre: temores de esta última. [33] -Juan y Máximo en el campo: le cuenta lo que ha visto [34] -En la biblioteca: el pasaje de Nabucodonosor.

<p>(Noche)</p> <p>(Día)</p>	<p>[35] -Alcoba de Beatriz: friegas de la madre, Basilisa habla de la saludadora</p> <p>[36] -Saludadora: pone a Basilisa ante el dilema (sana Beatriz, enferma su hijo)</p> <p>[37] -Corral: fray Ángel se desfoga golpeando unas cadenas bajo la mirada de Juan.</p> <p>[38] -Juan le habla a la madre de la conversación con Máximo.</p> <p>[39] -Cocina: reproche de la madre a Máximo, enfrentamiento y disculpas.</p>
<p>9- La marcha del fraile.</p> <p>(Noche)</p>	<p>[40] -En la alcoba de Beatriz, Basilisa y la madre.</p> <p>[41] -Juan reza, Basilisa lo llama: miedo de Juan al fraile.</p> <p>[42] -Cocina: cenan Juan y el fraile.</p> <p>[43] -Beatriz sueña con el fraile</p> <p>[44] -En el jardín: la madre llama al fraile.</p> <p>[45] -El fraile y la madre, en el corral: tentaciones del fraile, la madre lo despide: Juan los espía.</p> <p>[46] -Basilisa coge a Juan espiando; lo lleva a su habitación: le confiesa el sortilegio y Juan le dice que el gato se ha llevado la oreja. Basilisa contenta porque dice que no hay sortilegio.</p> <p>[47] -El fraile se marcha.</p> <p>[48] -Beatriz lo ve marchar; la madre le dice que ahora se repondrá.</p>
<p>10- El fraile y la saludadora</p> <p>(Día)</p>	<p>[49] -El fraile en la choza de la saludadora: le pide ayuda.</p> <p>[50] -Juan en la biblioteca con Máximo; la madre.</p> <p>[51] -Los efectos de la ayuda (1).</p> <p style="padding-left: 20px;">[51.1] -Las vueltas de Juan por el laberinto.</p> <p style="padding-left: 20px;">[51.2] -La madre en su alcoba: Beatriz sigue sin sanar</p> <p style="padding-left: 20px;">[51.3] -vueltas de Juan</p> <p style="padding-left: 20px;">[51.4] -la madre en la alcoba, tensa, voz del fraile</p> <p style="padding-left: 20px;">[51.5] -la sombra del fraile en la capilla</p> <p>[52] Los efectos de la ayuda (2)</p> <p style="padding-left: 20px;">[52.1] -Choza: la saludadora dormida, el fraile sale afuera, oye la voz de Beatriz.</p> <p style="padding-left: 20px;">[52.2] -abre los ojos la saludadora.</p> <p style="padding-left: 20px;">[52.3] -se incorpora Beatriz en su alcoba.</p> <p style="padding-left: 20px;">[52.4] -el fraile en el bosque.</p> <p style="padding-left: 20px;">[52.5] -la saludadora prosigue el conjuro: entra el fraile y lo interrumpe</p>
<p>11- La noche del asalto</p> <p>(Noche)</p>	<p>[53] -Rosario en la cocina: mirada de Beatriz a la aspillera</p> <p>[54] -Alcoba Beatriz; voz off del fraile.</p> <p>[55] -El acecho.</p> <p style="padding-left: 20px;">[55.1] -La madre en el salón, el nombre, gritado, de Beatriz.</p> <p style="padding-left: 20px;">[55.2] -En el patio y el pelele.</p> <p style="padding-left: 20px;">[55.3] -Regresa al salón, deja el quinqué y alguien lo sopla.</p> <p style="padding-left: 20px;">[55.4] -Alcoba madre: va a acostarse.</p> <p style="padding-left: 20px;">[55.5] -Bultos en el salón</p> <p style="padding-left: 20px;">[55.6] -Alcoba de Beatriz, el tipo de cabeza de jabalí.</p> <p style="padding-left: 20px;">[55.7] -el pelele en el salón</p> <p style="padding-left: 20px;">[55.8] -Juan dormido.</p> <p style="padding-left: 20px;">[55.9] -Salón con el pelele.</p> <p style="padding-left: 20px;">[55.10] -Ante la alcoba de la madre; la llaman, Beatriz amordazada; orden de la madre.</p> <p style="padding-left: 20px;">[55.11] -Salón: ordena que quiten el pelele</p> <p>[56] -La cena de los bandoleros.</p> <p style="padding-left: 20px;">[56.1] -Máximo espera que escampe; el grupo empieza a cenar.</p>

	<p>[56.2] -Juan con la manta, sale al salón. [56.3] -Cocina: la condesa manda al estudiante a por vino. [56.4] -Pasillo corrales: Juan se esconde y lo descubren. [56.5] -Cocina: todos bebiendo y comiendo. [56.6] -Juan dormido en el pajar. [56.7] -Cocina: borrachera, quema del pelele. [56.8] -Cocina: forcejeo con la condesa, atan a Máximo. [56.9] -Basilisa con la escopeta; la intentan violar. [56.10] -La condesa libera a Máximo, dispara la escopeta, huyen los bandoleros. [56.11] -La condesa echa a Basilisa desnuda y ella y Máximo se miran con deseo.</p>
<p>12- La muerte de los bandidos y la desaparición del fraile (Día)</p>	<p>[57] -En el bosque de la saludadora I. [57.1] -El fraile cortando troncos [57.2] -Los bandidos van a quemar la choza de la saludadora. [58] -Beatriz desde detrás de la aspillera ve a su madre y Máximo copulando. [59] -En el bosque de la saludadora II. [59.1] -Choza ardiendo de la saludadora. [59.2] -El fraile sigue cortando leña. [59.3] -Los bandidos en el bosque y la choza. [59.4] -Beatriz en el bosque I. [59.5] -El fraile regresa a la choza y mata a los bandidos. [59.6] -Beatriz en el bosque II. [59.7] -La choza ardiendo. [59.8] -Beatriz en el bosque III. [59.9] -El fraile se lava en el río, llega Beatriz. [59.10] -El lobo por el bosque [60] -Beatriz en el bosque IV, voz en off de Juan.</p>
<p>13- La marcha de Juan (Día)</p>	<p>[61] -Ante el pazo, marcha del carruaje de Juan.</p>

5.4. Las estructuras narrativas de *Beatriz*: análisis del filme.

Exponemos a continuación cómo se han ido estructurando este entramado narrativo. Más que un análisis pormenorizado del filme, que haría mucho más extenso este trabajo, nos detenemos únicamente en aquellos aspectos que más nos parecen significativos.

Aunque segmentemos las líneas siguientes en una serie de apartados, debemos advertir que todos ellos están ligados por la misma idea común, la de que *Beatriz* se construye como una película donde la naturaleza es el elemento que predomina y no un mero paisaje decorativo: su presencia determina la acción y condiciona cuanto sucede.

5.4.1. El inicio del filme.

Toda película establece, desde sus créditos, o incluso desde la ausencia de estos, un vínculo genérico que orienta al espectador. Así, desde sus títulos iniciales, se incide en uno de los espacios relevantes del filme: el pazo. Estos títulos, donde se reproduce una gran casona señorial¹²⁹ en blanco y negro, que al compás de una música, de reminiscencias folclóricas pero al mismo tiempo inquietante, nos remite a un pasado lejano. El *zoom* sobre la fotografía y los distintos coloreados, sobre los que se superponen los nombres, en color amarillo, de los intérpretes y el resto del equipo artístico, incrementa el aspecto siniestro que la casa adquirirá a lo largo de la película. En este sentido, y aunque recordemos wésterns en los que la fotografía en blanco y negro de los créditos remiten al pasado legendario del relato –por ejemplo, las imágenes congeladas de *Grupo salvaje*–, los créditos entroncan con el relato de terror: los muros de la casa, el gran arco de la portalada de entrada con su oscuridad absorbente y las figuras, detenidas por la imagen congelada, que se dirigen a él, establecen, desde los inicios, el ambiente gótico por el que discurrirá el relato.

5.4.2. Los espacios: el interior

Si los créditos marcan la importancia de la casona como espacio dramático de la acción, dando pie así a un determinado despliegue de escenografía y ambientación, sin embargo, ninguno de los rasgos más destacables del *thriller* gótico está especialmente desarrollados en el filme. La presencia de la casa está apuntada en los créditos, es cierto, pero desde ese momento, el interior de la misma no queda demasiado delimitado en el filme, porque no es fundamental para su puesta en escena. Pasillos y escaleras, habitaciones dieciochescas y grandes salones enmaderados constituyen la peculiar iconografía de los ominosos espacios del *thriller* gótico, que en la película de Gonzalo Suárez brillan por su ausencia. Sí surgirán los pasillos, con su halo de misterio y siniestralidad, pero no constituyen el espacio donde lo terrorífico y lo sobrenatural se manifiestan: en las escenas [24] y [25] son una vía de enlace, de conexión, con otros espacios, pues nos muestran cómo

¹²⁹ El pazo de Tor, próximo a Monforte de Lemos.

Beatriz se aproxima a fray Ángel que está en el patio oscuro a través de la mirada de Juan, y la misma función de nexo entre otros lugares más determinantes para la acción la cumplen en [52.6] cuando Juan despierta y es descubierto por los bandidos. Por otro lado, el gran salón con sus cortinajes rojos y paredes blancas –véase la recepción del fraile en [11] y las tensas y ceremoniosas comidas en [16]– y las constantes alcobas –la de Beatriz en [12], [13], [27],[35], [40], [43], [48], [52.3], [54] y [55.6]; la de la madre en [26], [51.4]y [55.4]– se muestran de manera austera, una austeridad que contrasta con la prolija escenografía del *thriller* gótico. Esto último no es un demérito del filme, sino una opción estética, ya que, más allá de la dependencia económica del rodaje, huye del decadente mundo valleinclanesco, donde el oropel parece su signo de identidad, y nos remite al mundo empobrecido de los mayorazgos venidos a menos, inmersos en una economía rural precaria y a un punto de su extinción definitiva¹³⁰. En dichas alcobas, la cámara se centrará en los elementos esenciales que determinarán el espacio del drama: la cama, sus barrotes, las puertas y las ventanas, elemento este que deviene importante gesto semántico del filme.

5.4.3. La articulación de la voz narrativa y su determinación del espacio.

Enseguida, la voz en *off* de Juan ya adulto, y a quien no veremos nunca –como sucede con *Qué verde era mi valle*–, da paso a una no menos inquietante imagen: el monte, nevado y surcado por la figura diminuta e inquietante del fraile. No es de extrañar este rápido cambio, pues será la naturaleza uno de los espacios privilegiados por la realización. A diferencia de “Beatriz” y “Mi hermana Antonia”, que discurren en el universo cerrado de la casa solariega el primero y en el segundo se añade además la lluviosa Santiago de Compostela, el filme de Gonzalo Suárez ha dado entrada a la naturaleza. La importancia de este elemento será decisiva, no solo porque los elementos terroríficos de índole sobrenatural procederán de allí, sino porque de allí procederá toda la violencia del filme. La naturaleza arroja al fraile y a los bandidos al pazo y, por tanto, desencadena toda la tensión. La naturaleza, no olvidemos, constituye el verdadero protagonista del western y aunque solo

¹³⁰ *Leitmotiv* de la obra de Valle en todas sus etapas y que suele soslayarse cuando se busca identificar su modernismo con los jardines lánguidos de blancas y desmoronadas balaustradas, como si la pobreza y la ausencia de color no estuvieran presentes en sus textos.

recientemente ha dado entrada cinematográfica al elemento mágico o sobrenatural, como sucede con *Desapariciones (The Missing)*, Ron Howard, 2003) o *Bone Tomahawk*, lo telúrico, como vimos, siempre había estado latente.

No es casual que la primera persona que veamos en el filme sea el fraile en la nieve. Esta, la nieve desaparecerá en toda su blancura, sin duda porque, de alguna manera, ha sido mancillada por este fraile perverso que lucha contra sus instintos sexuales y solo se desprende de ellos mediante la violencia física: la mortandad que sembrará entre los bandidos, tanto al principio del filme en [5] como al final, en [59.5].

Por otro lado, la evocadora voz de Juan, con su doble perspectiva de pasado –las imágenes que veremos en todo el filme– y presente –un espacio del discurso jamás representado–, enlaza con el particular universo de Gonzalo Suárez, que se vale de él, como ya expusimos, en *Remando al viento*. La figura del narrador en primera persona no solo es un recurso habitual de su narrativa, sino que los juegos narrativos que se establecen entre el conocimiento de este narrador y cuanto ignora –en buena parte de la acción de la macrosecuencia 12 está ausente– constituyen un complejo entramado de voces. Por ello, la voz del narrador aparecerá en numerosas ocasiones en el filme: evocando a su profesor Máximo en [15], las tensas comidas en el pazo en [16], la decisión de la madre de llevarlo a estudiar a Santiago en [50] o el cierre del relato, que encadena las escenas [60] y [61].

Al conocimiento del narrador corresponde el punto de vista de Juan, pero no todo lo que se nos cuenta en el filme lo tiene como protagonista u observador. Sí es cierto que en no pocas ocasiones espía a su madre y a los demás personajes, pero teniendo en cuenta que es su voz quien abre y cierra el relato y además estructura desde su interior buena parte de él, debemos aceptar que cuanto se nos cuenta, de alguna u otra manera, le pertenece, puesto que lo organiza. Gonzalo Suárez se vale en no pocas ocasiones de la voz de un narrador, al que le otorga presencia física, como la voz en off de *Oviedo Express*, que deja que fluya en sus filmes o la disuelve hasta hacerla desaparecer. En otras ocasiones, el juego especular entre el narrador-Gonzalo Suárez, con la presencia física del propio director, tal y como sucede en *El genio tranquilo*, o como simple voz, como en *El sueño de Malinche*, le sirve para delegar en otros narradores la tarea de contar y representar las imágenes que en definitiva constituyen la película.

En la voz de este narrador encontramos frases y ecos directos de los textos de referencia, pero el papel desempeñado en el filme es bien distinto. Si tomamos las secuencias inicial y final de “Mi hermana Antonia” y las secuencias [1] y [61] de *Beatriz* veremos a qué nos referimos. En Valle, mediante una sorprendente economía expresiva, somete la circularidad del texto a un pasado que finalmente deviene terriblemente luctuoso. En *Beatriz* el presente carece de un espacio de la representación -es solo voz, nunca imagen-, que se vuelca sobre una imagen fijada en la memoria en cuya porosidad la propia voz escarba. Lo que en [1] es presentación, en la clausura de [61] resulta sumamente compleja porque en ella convergen todas las tensiones del filme. Esa voz une [60], escena en la que una despechada Beatriz, que no ha podido satisfacer sus pulsiones sexuales, anda por el bosque, con [61] donde propiamente se cierra el filme: aquí Beatriz es una mera comparsa del grupo, como Basilisa -cuyo cuerpo ha sido el depositario de todas las vejaciones que la virginal Beatriz no ha sufrido-, ambas con la personalidad anulada; la madre, hierática como de costumbre, parece haber dejado la voz dominante en Máximo Bretal, que en su función de maestro es el único que se permite aconsejar a Juan -y el único al que el propio Juan, desde su recuerdo, otorga voz-, y Máximo, tras despedir a Juan, entra con el grupo bajo el arco de la portalada, adentrándose en el pazo, por ese túnel sombrío con inevitables ecos al túnel final de *Él* (Luis Buñuel, 1953). La última imagen corresponde a Juan, que vuelve la mirada atrás y la dirige, fuera de campo, al pazo: que en ese instante la imagen se congele es harto significativo, pues vuelve a privilegiar la mirada inocente del muchacho. Una inocencia que, por lo que hemos visto, no desconoce cuanto ha sucedido -pues se nos ha contado-. En esa congelación, y con la imagen de la entrada en el pazo del grupo -un grupo de mujeres donde Máximo Bretal se ha impuesto como macho- se nos revela todo el conocimiento adquirido por Juan.

Este cierre del relato supone, además, un cierre de las tensiones sexuales que han ido construyendo el relato. Dichas tensiones, omnipresentes en toda la literatura gótica, emergentes en el *thriller* gótico del que hemos hablado -con los límites de la representación de cada momento histórico-, están asimismo presentes en el western, hasta el punto de acabar constituyendo una de las estructuras de representación privilegiadas, como sucede todo lo que en torno a la sexualidad y la prostitución vemos en *Mayor Dundee* o, de una manera más decisiva, en *Grupo salvaje* y *La balada de Cable Hogue*¹³¹.

¹³¹ El espagueti western hará de la agresión sexual uno de sus lugares más comunes.

La parte central del filme desarrolla el acoso sexual psicológico que sufre Beatriz como consecuencia del conjuro de Basilisa y de la presencia del fraile. La ambigüedad por la que opta el director a la hora de presentar las tensiones puede deducirse del argumento que hemos presentado. Las diferentes escenas en las que la joven Beatriz se debate en su alcoba o deambula en un mundo que parece proceder el mundo de los sueños, como en la macrosecuencia 7, están narradas no solo con una especial sutileza, sino desde una deliberada ambigüedad a la hora de administrar los puntos de vista: Juan es quien ve al fraile en el patio en [23] quien va a buscar a la madre en [27] para comunicarle que Beatriz no está en la alcoba y quien junto con la madre acuden en [28] a la habitación de la hermana. Pero entremedias, en [24] Beatriz acude al patio y en [27] grita al ver la capucha vacía del fraile, grito que nos lleva enseguida a [28], su habitación, de donde no parece haberse movido. ¿Qué ha sucedido entonces? ¿Quién ha soñado qué? ¿Ha sido en verdad una siniestra pesadilla? Pensamos que la respuesta a toda esta ambigüedad narrativa la tenemos en la escena final –esto es, de nuevo centrándonos en la función del *narrador*–, que nos devuelve las palabras de un Juan adulto como las organizadoras del relato y las administradoras de unos saberes no del todo claros, porque pertenecen a los recuerdos que se atesoran del pasado.

Es de nuevo la “voz” un elemento ambiguo y dramáticamente cargado de sentidos. Nos referimos a las voces de otros que los personajes están oyendo en determinadas escenas del filme. En [51.4], la madre oye cómo fray Ángel llama a su hija, en [52.1] fray Ángel oye a Beatriz que le llama, en [54] es Beatriz quien escucha su llamada, en [55.1] de nuevo oye la madre a fray Ángel llamando a su hija. Estas voces, cargadas de sexualidad están también cargadas de connotaciones siniestras, en el doble juego entre la sexualidad reprimida que oprime a los personajes y el universo de lo sobrenatural, cargado de fuerzas telúricas, que oprime y condiciona las acciones de los personajes. Nos encontramos, pues, ante un universo cargado de fuerzas telúricas, cuya representación más significativa la encontraremos en el laberinto de la fuente en [51.1] y [51.3] por el que Juan corre y juega. Se trata de una naturaleza que, como en el western, somete a los seres que lo pueblan a sus inclemencias, aunque en el filme estas inclemencias están representadas por las fuerzas telúricas y mágicas que orientan el universo representado hacia los códigos del cine fantástico y de terror.

5.4.4. El espacio exterior

Enlazando con la voz narradora, la macrosecuencia 1 y la 12 transcurren fundamentalmente en ese espacio natural del que estamos hablando. El resto del filme tiene como macroespacio, la casa señorial. Pero no es un espacio interior donde el exterior esté excluido, sino todo lo contrario: es un espacio interior donde el exterior penetra permanentemente, como solo en el wéstern suele hacer¹³². Como hemos señalado tanto en el resumen como en la estructura, el jardín es un espacio fundamental, la entrada del pazo, con su aspecto descuidado y los cielos opresivos –véase [15]– otorgan omnipresencia ese mundo natural del que el pazo parece un refugio. Además, las continuas visitas a la cabaña de la saludadora, incrustada entre dos montañas llenas de follaje y casi ocultas por las ramas, nos recuerdan esa omnipresencia de la naturaleza viva, dinámica, combativa. Las abundantes ventanas¹³³, además, vierten las miradas sobre el exterior, el patio sobre todo, donde las fuerzas violentas de la naturaleza parecen ir desatándose paulatinamente.

El asalto de los bandidos en la macrosecuencia 11 supone la culminación de cuanto estamos comentando. Es un asalto nocturno, tiempo este reservado en el cine de terror para las fuerzas demoníacas, y los bandidos, además, con su aspecto desastrado, que recuerda una corte de los milagros o la misma hueste de mendicantes que repetidas veces aparece en la obra de Valle-Inclán, toman máscaras como la del jabalí, se valen de instrumentos acerados como la hoz que pasean por el cuerpo de la muchacha en [55.6], con evidentes intenciones sexuales, usan un pelele como juguete, y se embrutecen comiendo como salvajes hasta una orgiástica ebriedad que les lleva a culminar su ceremonioso asalto con la agresión sexual. Si no pocas veces se ha asimilado el wéstern a una tragedia contemporánea, el asalto de los bandidos es una orgiástica representación de los rituales panteístas del mundo grecolatino. Estos facinerosos que invaden la cocina y tras saciar el estómago violan, nos recuerdan numerosas situaciones tensas del wéstern en las que un reducido grupo de

¹³² Incluso en los filmes de terror ambientados en el bosque, espacio telúrico por naturaleza, tales como *Poseción infernal* (*The Evil Dead*, Sam Raimi, 1981) o *La cabaña en el bosque* (*The Cabin in the Woods*, Drew Goddard, 2011) la naturaleza deviene un elemento importante, y las agresiones a las cabañas y refugios de los personajes proceden, ciertamente, del exterior. Pero, desde nuestro punto de vista, la naturaleza es un mero decorado, un lugar común del relato de terror que no está desarrollado en toda su plenitud como sí lo hacen los relatos de terror clásico de, v. gr., Arthur Machen o Algernon Blackwood.

¹³³ Recurrencia que luego se repetirá con brillantez en *Remando al viento*.

personajes se ven acosados con grave peligro para su integridad física y sexual: recordemos desde *Hombre*, a la excelente y violenta secuencia en la que uno de sus viejos compadres de correrías obliga al personaje de Julie London a desnudarse ante un Gary Cooper en cuyo cuello un cuchillo va trazando un surco de sangre cada vez más evidente, en la magnífica *El hombre del oeste*. Una escena esta que, se recordará, transcurre por la noche y en el interior de una cabaña abandonada ante el precario fuego del hogar.

5.4.5. La sexualidad.

Una de las características comunes al *thriller* y al western es la resolución violenta de los conflictos. La tensión dramática que va acumulándose en los filmes culminan con un estallido de violencia que las resuelve, lo cual no quiere decir, necesariamente, que las solucione. En el cine de terror la sexualidad ha sido uno de los motores de la acción: de manera simbólica en el cine clásico -véanse los desmesurados filmes de Tod Browning- pero que se irá expresando de manera cada vez más explícita, como es el caso de los “mordiscos” del vampiro, desde el clásico *Nosferatu* a la serie de la Hammer protagonizada por Christopher Lee.

Pero la sexualidad no es patrimonio exclusivo del género fantástico. Tanto el *thriller* de los primeros tiempos como el western ha ido señalando su presencia. Violaciones y agresiones sexuales, más o menos insinuadas, han estado siempre presentes en estos géneros, cada vez de manera más explícita.

En *Beatriz* las tensiones, si bien tienen su origen, como hemos visto, en los textos de Valle-Inclán, en su puesta en escena no son meras deudas del momento de realización del filme en el contexto del cine español de los 70 y la moda del llamado “destape”. Su tratamiento difiere del tratamiento de los coetáneos, pues esta sexualidad es el centro de la historia y condiciona cuanto sucede en el filme. Todos los personajes, salvo Juan, son poseedores de una sexualidad marcada por la represión de una sociedad atrasada y atávica.

Basilisa –muy bien interpretada por Nadiuska, actriz habitual de los productos pseudoeróticos del momento–, con su mirada fría y sensual a la vez –numerosos primerísimos planos de su ojo, como en [10]– es la depositaria del sentido panteísta de esa

sexualidad: a ojos de los personajes del filme, deviene un mero objeto del deseo, un recipiente, dicho con toda su crudeza, en donde vaciar los instintos masculinos, como hace el herrero en las primeras escenas del filme y como tratarán de hacer los bandidos al final. También Máximo la mira con deseo, y si bien su juego no va más allá, es ese el único momento donde el personaje puede gozar de una sexualidad más o menos normalizada que, por otro lado, no podrá gozar jamás. Como madre que es, su deseo de mantener con vida al bebé la aboca al sortilegio, y en ese sentido, Beatriz se vuelve el cuerpo sobre el que recaerán todas las vejaciones que han sometido a su cuerpo, se ahí las convulsiones provocativas de la adolescente y la demanda de varón.

Juan, en sus escenas de alcoba, entre juegos, es un inocente sustituto de un juego erótico, en cierto modo edípico, que no va más allá, pero que en el conjunto del filme incide en el papel motor que adquiere la sexualidad.

Fray Ángel, víctima de ella, la reprime: busca en el esfuerzo físico el agotamiento, pero no es capaz de imponer su obligatoria condición de célibe a la pulsión que le embarga. Como hemos visto, desea a Beatriz, y si al final, cuando en [59.9] la muchacha se le ofrece, su negativa tiene que ver con la escena [59.5]: la muerte de los bandidos es una sangrienta bacanal, una hecatombe donde la muerte sustituye y suplanta al deseo. Por ello, una vez lavado en el río, el personaje es incapaz de satisfacerla, su negativa es más fuerte – ya se ha saciado– y la consecuente transmutación en lobo le devuelve a su condición telúrica.

Por su parte, la condesa, siempre vestida de negro y con una mano enguantada de negro –siniestra expresión de un fetichismo decadente, sugerido ya en Valle¹³⁴–, es depositaria de una sexualidad oscura. Sus paseos con fray Ángel son, en este sentido, expresivos. Su mirada devota recuerda, en cierta medida, la *mirada* de Ana Ozores al Magistral Fermín de Pas¹³⁵: no queremos decir con ello que ansía una relación con fray Ángel, sino que, como el personaje de Clarín, busca en él una respuesta a sus inquietudes que este, desde el fervor religioso no será capaz de proporcionarle. Por ello, en cuanto la condesa es consciente que el deseo de fray Ángel es lo que perturba a su hija –lo cual sucede en [44]–, no dudará de prescindir de su compañía. Es esta escena especialmente sugerente:

¹³⁴ La obra de Valle-Inclán es tremendamente erótica. Baste recordar la relación sexual que mantienen Bradomín y la Niña Chole en *Sonata de Estío* o la breve pieza “Ligazón”.

¹³⁵ Los conocidos personajes de *La Regenta*, la novela de Clarín, de la que Gonzalo Suárez hizo una adaptación en 1974 y, de alguna manera, los personajes centrales que aletean en *Oviedo Express*.

cuando la condesa oye a su hija llamar al padre, ¿tiene claro que es el deseo sexual de Beatriz lo que la atenaza porque, de alguna manera, también a ella la atenaza? Gonzalo Suárez no resuelve la ambigüedad de la escena porque inserta un primer plano de fray Ángel que llama a Beatriz: en el contexto de la escena, este plano es una especie de “marca de la realidad”, que reafirma la presencia de lo sobrenatural, pero no olvidemos que es la memoria de Juan la que construye el relato.

Finalmente, la expansión sexual de la condesa tendrá lugar hacia el final de la película en un contexto especialmente significativo, pues nos retrotrae de nuevo a la omnipresencia de las fuerzas desencadenadas de una naturaleza salvaje y destructiva.

Ello tiene su desencadenante en la agresión sexual de [56.9]. Esta escena nos recuerda, por otro lado, por su crudeza, intensidad, y planificación, a la violación de *Perros de paja*, filme de Peckinpah en el que esporádicamente participó Gonzalo Suárez y que constituye, como explicamos en nuestro trabajo de investigación, un excelente modelo de transposición al *thriller* contemporáneo de las estructuras clásicas del wéstern. En esta escena, además, el fuego, la comida, la propia estructura del espacio cocina, que recuerda más una covacha que una dependencia, por secundaria que sea, de una casa señorial, devienen elementos fundamentales de la puesta en escena, que evidencian, desde el principio, la omnipresencia del mundo de la naturaleza, de una naturaleza que ha desatado sus fuerzas, sobre unos personajes que han perdido definitivamente su lado civilizado -y de ahí la explosión sexual que acaba venciendo a la condesa y a Máximo.

Esta escena del coito entre la condesa y Máximo, elidida en [56.11] –pero sugerida por el gesto de Máximo que arrojar las lentes que son su atributo intelectual– y mostrada en [58] a través de la mirada de una angustiada Beatriz, en el contexto de la película, es un momento catártico: los personajes, sometidos a una tensión sin límites, se abandonan a unos instintos que sancionan con la “respetabilidad” de la escena final, con su apariencia de familia. Opuesta, pues a la sexualidad de Basilisa, que es una sexualidad animal: la fuerza el herrero, coquetea entre ingenua y perversa con Juan en su cama, precisamente porque Juan es un niño, un bebé, como el suyo, pero más mayor, con una sexualidad todavía por descubrir, y que por lo tanto carece de la brutalidad del herrero. A Basilisa, además, no le molestan en exceso las indirectas de Máximo, y su cuerpo será bestialmente sacudido por los bandidos en una escena, por lo demás brillante, que pone en

imágenes el lado salvaje y primitivo de la naturaleza. En cierto modo, su cuerpo ocupa el del pelele, omnipresente en toda la macrosecuencia y que acaba en el fuego.

La misma condesa, tras conseguir que Máximo acabe ahuyentando a los bandidos, y al verla desnuda –envilecida según su manera de pensar, aunque esto no se diga– echa de la cocina a la pobre Basilisa, un cuerpo frágil enteramente desnudo y por lo tanto, indefenso y mancillado. Y la echa con no menos brutalidad que la que ha manifestado el grupo de rijosos bandoleros. La echa también porque ese cuerpo le recuerda que ella misma ha estado a punto de ser forzada –[56.8]– y, al tiempo, le recuerda la sexualidad que tuvo en otro tiempo, unos instintos que no se han aplacado en sus paseos con fray Ángel y que solo ahora van a encontrar cauce en la instintiva cópula con el profesor.

5.4.6. El triunfo del espacio exterior

Las macrosecuencias 11 y 12 están especialmente trabadas. No solo prevalecen los saltos directos que han ido marcando los cambios de escenas y secuencias en la película, sino que se presentan una serie de elementos que sirven de enlace. El primero lo encontramos, precisamente, en la resolución de los conflictos sexuales. Ya hemos dicho que es Beatriz quien visualiza el coito, y es Beatriz quien deambula en todo este segmento por el bosque, donde los bandidos concluyen su deseo sexual no satisfecho con la quema de la choza de la saludadora pensando que están quemando vivo al fraile que les había humillado al comienzo de la película.

Una vez más, como hemos comentado en las líneas anteriores, en este segmento el espacio exterior se adueña del relato. Si ya en la macrosecuencia 11 lo exterior entraba, de la mano de los bandidos, al pazo y se adueñaba de él, ahora, a plena luz del día, el espacio exterior, la naturaleza, resuelve todos los conflictos desatados. De hecho, no volveremos a ver ningún otro interior en lo que queda del filme.

Si antes hemos mencionado la significativa presencia del laberinto, por donde da vueltas Juan, en una suerte de metáfora que articula su memoria, este laberinto, aparentemente formado por el caprichoso azar de la naturaleza –se nos presenta como un lugar pétreo y agreste– es el laberinto que, en la realización del filme, ha sustituido la habitual

estructura laberíntica que deviene, según Rubin [2000], significativa en el *thriller* (vid. figura 13). Como en el conocido relato de Borges, “Los dos reyes y los dos laberintos”, la naturaleza constituye el laberinto donde las pasiones humanas se expanden y destruyen.



Figura 13: *Beatriz*

5.5. Las estructuras del *thriller* y del western en *Beatriz*

5.5.1. Las estructuras del *thriller*

Presentándose bajo la especie de una adaptación literaria y de relato de terror, *Beatriz* supone un paso más en la búsqueda, y hallazgo, de una voz propia de su realizador en el contexto del cine de los 70, durante la transición democrática. Constituye un buen ejemplo de cómo a partir de materiales ajenos se puede construir una obra personal y llevarla a un territorio propio. Como ya hemos visto, la adaptación se diluye en la apropiación de unos materiales argumentales y temáticos cuya disposición en el entramado narrativo y dramático del filme adquiere personalidad propia.

Con *Beatriz* sucede algo parecido a lo que podemos observar, por ejemplo, con el cine de John Ford: si examinamos su obra, podemos constatar que filmes como *Las uvas de la ira*, *Qué verde era mi valle* o *La ruta del tabaco* se “etiquetan” como adaptaciones. No dejan de serlo, cierto, pero cualquier aproximación crítica a estas obras constata cuánto de personal ha incorporado el cineasta en los filmes que a todas luces constituyen tres pilares

fundamentales de su original filmografía. En el mismo sentido, su trilogía de la caballería – *Fort Apache, La legión invencible, Río Grande*–, que tienen como base los relatos de James Warner Bellah, se consideran wésterns personales de su director y se soslaya siempre su referente literario, un referente que juega el mismo papel, el mismo vínculo que el que hemos establecido entre *Beatriz* y los cuentos de Valle-Inclán.

El filme de Gonzalo Suárez es, además, un filme de terror. Los inquietantes y ambiguos elementos sobrenaturales de los relatos se transforman en la película, a través de su puesta en escena y sin perder la ambigüedad, en otros elementos con bien distinta funcionalidad. La oreja cercenada ocupa un lugar fundamental, la choza de la saludadora incrustada en el bosque refuerza el halo de siniestralidad de la naturaleza y atribuye al paraje donde se ubica el territorio tabú que tanta importancia adquiere en el wéstern itinerante. El gato negro de los cuentos de Valle ha mitigado su presencia, y su aparición en el filme, aunque sigue siendo portador de lo desconocido –araña antes que la presión sexual y psicológica de fray Ángel se imponga sobre la adolescente– acaba diluida, pues cuando se lleva la oreja de debajo de la almohada se convierte en un elemento positivo y deja de aparecer. Las voces desubicadas que constituyen el llamado del deseo materializan, de alguna manera, esas fuerzas telúricas de las que hemos hablado, y de ahí que en el desarrollo del filme no sepamos a ciencia cierta a qué punto de vista corresponde su aparición. Y, finalmente, la presencia del lobo y la sugerente metamorfosis del fraile –por un simple salto directo de los planos y la mirada de Juan al principio y de Beatriz al final– resulta un feliz y eficaz hallazgo, pues impone el sentido telúrico que domina el universo representado.

Pero en este sentido, *Beatriz* tampoco es un filme de terror al uso, pues se ha evitado la truculencia que domina el cine de ese periodo y todo en él transita, de la mano de la tan mencionada ambigüedad, en el terreno de lo psicológico y la indeterminación de una mirada sorprendida sobre un mundo y un tiempo arcano. La mirada, a la que ya hemos aludido, deviene así esencial. Si todo el filme está marcado por la mirada de Juan, otros muchos personajes en el filme son testigos ingenuos de los avatares que les sorprenden: son numerosos los planos de ojos –Basilisa, la condesa, Beatriz– y rostros –a los ya mencionados añadimos Máximo, el mismo fraile, la hundida figura de la saludadora–, como si en el fondo no terminaran de comprender qué les sucede.

Late en todo el filme, en su encrucijada entre relato de terror y descripción realista de un universo opresivo, la línea espacial y dramática que vertebra lo que hemos denominado el *thriller* gótico. Veamos:

En primer lugar, **en cuanto a los personajes**, tenemos:

- La omnipresencia de un personaje agresivo, dominante, que avasalla a su paso e inspira miedo cada vez que aparece o se le menciona, personaje este representado por fray Ángel.

- La misma condesa, con el aspecto grave y serio que el negro vestuario le concede, parece la figura, tan utilizada en el subgénero, de la mujer de negro –sea ama de llaves o señora de la mansión–, figura temerosa y castradora que parece aliarse con los personajes negativos de la trama. Y, sin embargo, si bien al principio hay una fascinación místico-religiosa por el fraile, en cuanto la condesa advierte que la presencia de este insufla delirios sexuales en su hija no duda en echarle de su pazo. Esto refuerza, de alguna manera, la idea de represión que ha venido elaborando el filme y conecta con los contundentes personajes represores de los relatos de Valle. Pero, sin embargo, no olvidemos que, tanto en los relatos originales como en *Beatriz*, fray Ángel no es portador de ninguna liberación sexual, sino de una sexualidad enfermiza, telúrica y malsana. La liberación de la libido contenida corresponderá, como hemos dicho, a la condesa y a Máximo en una escena, todo sea dicho, no demasiado afortunada pero que funciona dramáticamente en nuestra propuesta de lectura.

- Beatriz es el personaje vulnerable, la muchacha frágil e inmaculada –de ahí la blancura de su camisión– tan utilizado en el relato gótico clásico, que en el filme que nos ocupa deviene un personaje sobre el que confluyen los deseos de los otros manipulando el suyo propio y dejándolo por siempre insatisfecho. Poseída por el deseo de fray Ángel, su cuerpo, en sus convulsiones, remite al acto sexual violento, y cuando por fin va tras él –no olvidemos cómo ve en [58] a su madre realizando el coito con Máximo–, se siente rechazada. En la escena final, su figura parece sometida de nuevo a la “familia” que parece representar la relación entre Máximo y Carlota, la condesa, pues parece que es este quien domina la escena, aunque quien la protagoniza es la marcha de Juan y esta se produce por decisión de la condesa. Sin abandonar el personaje de Beatriz, no podemos menos que recordar la ambigüedad que maneja el filme en cuestiones de magia y posesión, por lo que nos queda la

incertidumbre de si el deseo sexual de Beatriz ha sido inducido o simplemente ha despertado, o que aun habiendo sido inducido es voluntad de la muchacha que sea satisfecho. En cualquier caso, su frustración y su sometimiento es lo que prevalece en la escena final.

- Basilisa, la criada, se asimila a tantos otros personajes secundarios de los relatos góticos, aunque su papel en el filme resulta muy relevante. No solo se aleja de los modelos literales de los relatos de Valle, sino que cumple una misión harto más compleja. Dueña de sus instintos, no es sino un mero objeto de todo el universo masculino que la rodea y si bien parece gustar de los piropos de Máximo, en la escena con Juan en su alcoba, [46], se trata más bien de recuperar una inocencia sexual, la que Juan posee y que todavía no ha despertado, que la criada siente perdida: en los primeros momentos del filme es forzada por el herrero, padre, tal vez, del bebé. Es quizá por eso que, al ofrecer una vida por otra, tal como le indica la saludadora, se decanta por Beatriz. Que todo el conjuro adquiera los tintes de una violación anunciada tiene que ver con la propia sexualidad vulnerada de Basilisa. Su función de objeto queda patente, además, en la escena con los bandidos. Si finalmente la condesa la echa de la cocina es porque la desnudez y juventud del cuerpo de Basilisa le recuerda su propia juventud y le ha despertado la sexualidad adormecida y no desea testigos de ese momento de sometimiento¹³⁶ y liberación.

En segundo lugar, **en cuanto al espacio**, el espacio cerrado del *thriller* gótico se convierte en una compleja dialéctica exterior-interior que nos aproxima, al tratamiento del wéstern

En tercer lugar, **en cuanto al tiempo**, el *thriller* gótico se vuelca sobre el pasado, un pasado constantemente reinterpretado desde el presente de la escritura, de manera que ese pasado también aparece en *Beatriz* como algo alejado del presente –los años 70– y de una manera indeterminada. Aunque el valor real que adquiere el tiempo en el filme es el valor del tiempo mítico del wéstern, del que no tardaremos en hablar.

En cuarto lugar, **el *thriller* gótico** se ha decantado, como vimos en nuestro marco teórico, por una suerte de relato criminal. Este aspecto, presente como vimos en *Morbo*, está, evidentemente, ausente en *Beatriz*. Ni siquiera la resolución de las tensiones, que tienen que

¹³⁶ Porque en el contexto del filme, todas las relaciones sexuales son abordadas como sometimiento de la mujer.

ver con el relato de terror pero que comparten desarrollos análogos con el *thriller*, se aproximan a este subgénero: fray Ángel, el elemento extraño que se inserta en la cotidianeidad del pazo, como villano que es, debería ser neutralizado por el héroe positivo, aquí Máximo. Pero no sucede así en el filme: Máximo carece de esa aura, aunque al final se erija como patriarca, sino que son los bandidos, personajes negativos desde el principio, los que están a punto de neutralizar al fraile. Es más, es fray Ángel quien realmente acaba con los bandidos y una vez cumplida la tarea, desaparece como lobo que es de entre los hombres.

Así, si bien *Beatriz* comparte rasgos y estructuras con lo que hemos denominado *thriller* gótico, no se trata de un filme que podamos adscribir definitivamente a ese subgénero, entre otras razones porque encontramos otras estructuras narrativas, las del wéstern, que interactúan en el filme y lo vertebran de otra manera.

5.5.2. Las estructuras del wéstern

Beatriz, como numerosos wésterns, es un filme iniciático, de aprendizaje, el de Juan. Sin embargo, es esta una iniciación particular, Juan no es un verdadero actante del drama, sino un narrador testigo. Un narrador testigo que acusa en el presente desde el que habla todo el peso del pasado y por eso es quien organiza el relato y lo dota de significación al imponernos su *mirada*. Es él quien ve por primera vez al fraile y al lobo, quien juega en el bosque. Este personaje nos trae a colación al muchacho de *Raíces profundas*¹³⁷, cuya mirada omnipresente estructura todo el filme. En *Beatriz* esta mirada es más compleja pues de alguna manera abre, cierra el relato e interviene en algún que otro momento, pero en buena parte del mismo está ausente de los hechos relatados. Es esta una práctica que, ya hemos dicho, es constante en otros filmes de Gonzalo Suárez.

Sin embargo, los vínculos estructurales de *Beatriz* con el wéstern podemos sistematizarlos atendiendo a lo siguiente:

¹³⁷ Y que resulta de la trasposición a la pantalla de la primera persona del narrador del relato *Shane*. En él el narrador evoca desde la edad adulta aquel pasado de índole mítica en el que hizo su aparición el pistolero para modificar para siempre con su presencia sus vidas

En primer lugar, **en cuanto a los personajes**, observamos:

- Siguiendo la presencia de Juan en el relato, no dejamos de observar la fascinación de este por fray Ángel. Análoga a la fascinación del muchacho por el forastero recién llegado –desde la mencionada *Raíces profundas* a *Cazador de forajidos*, donde el personaje fascinado no es un niño sino un joven aprendiz de *sheriff*–, Juan está impresionado por el fraile: ha visto cómo derrotaba a los bandidos y luego siente su presencia en el pazo como inquietante. Es evidente que ha habido una transformación, y lo que en un principio fascina luego infunde terror. El aprendizaje del muchacho se completa, pues, con la figura de Máximo, que aparece bastante avanzado el relato y una vez instalado el fraile en el pazo. La idea de que el uno es el doble del otro resulta sugerente. En este aspecto de los personajes, el relato de Gonzalo Suárez se aleja de las estructuras del wéstern, aunque se ha valido de ellas para el trazado inicial del punto de vista.

- El fraile es ciertamente visto como el forastero que llega al pueblo para trastocar con su presencia la vida cotidiana del lugar. Numerosos son los wésterns que abordan este postulado, tal y como hemos señalado en nuestro marco teórico, pero en lo que a Beatriz respecta, fray Ángel es el forastero perturbador. Trastoca la sexualidad adormecida del pazo, desata lo telúrico, pero al fin destruye a los bandidos. Es, pues, un extranjero altamente perturbador y ambiguo. Si entendemos que también los bandidos son representaciones de lo telúrico, la barbarie no domada por la civilización, el enfrentamiento entre estos dos representantes de lo bárbaro resulta evidente. La destrucción de unos no puede llevarse a cabo sino por la acción igualmente bárbara y brutal de ese ser extraño, perturbado por sus instintos, y perturbador porque los desata a su paso. Por ello Máximo no puede dispararles a los bandidos en la cocina: como intelectual, su cometido no es la violencia.

- El grupo de bandidos, torpe y desaliñado, nos recuerda el elenco que suele rodear a los villanos desde los inicios del género, pero, sobre todo, a ese impagable grupo de personajes rastreros que presenta Peckinpah en sus filmes: los hermanos de *Duelo en la Alta Sierra*, los cazarrecompensas y los propios forajidos de *Grupo salvaje*, los que abandonan al protagonista de *La balada de Cable Hogue*, el repertorio de secundarios de *Pat Garrett y Billy the Kid* o los mismos agresores de *Perros de paja*. Son, como hemos dicho, una prolongación del lado salvaje de la naturaleza tan omnipresente en el filme. Y de la misma manera que hemos dicho en el párrafo anterior con respecto al fraile, solo ellos pueden acaba

con la saludadora, le hechicera que representa el vínculo íntimo entre lo primitivo y lo civilizado.

Los bandidos de Beatriz, cuya personalidad esquemática entronca con el arquetipo del salvaje y el forajido, son el precio que el hombre civilizado ha pagado en su contacto conradiano con el mundo de las tinieblas. Sus disfraces primitivos y el ropaje raído, la brutalidad de su comportamiento, tan habitual en las hordas de outsiders que pueblan el wéstern crepuscular, los convierten en una representación antropomórfica de las fuerzas ancestrales que todavía están vivas y pueden ser convocadas por médiums como la saludadora, talismanes y sortilegios. Por ello el filme no abandona en ningún momento su estructura de relato mágico y terrorífico. De ahí que el asalto al pazo, a diferencia que el asalto al fuerte o al rancho en los wésterns, no se nos dé desde fuera mediante planos del acecho y aproximación de los asaltantes, sino desde dentro, mediante todo el desarrollo de la compleja escena [55].

- Beatriz es la muchacha fascinada por la presencia del hombre. Como las jovencitas que en el wéstern se sienten atraídas por los rudos cowboys, aquí la muchacha encuentra en fray Ángel alguien que puede saciar sus más escondidos deseos. Puesto que de ella y de esta relación ya nos hemos extendido más arriba, no mencionaremos nada más al respecto.

- La condesa no es sino una suerte de dama altiva que domina el pazo como otras muchas mujeres el rancho –v. gr. los personajes que interpreta Mercedes MacCambridge en *Johnny Guitar* y en *Gigante (Giant, George Stevens, 1955)*– y que finalmente claudicarán ante la presencia del varón.

- Máximo es el intelectual, el hombre que sin ser de armas puede llegar a tomarlas. Evidentemente, en *Beatriz* no las dispara contra los hombres aunque los amenaza. En el filme es, como vimos, lo opuesto al relato valleinclanescos del que procede su nombre, pero su función de doble del fraile es significativa. De hecho, tanto su protagonismo como su personalidad cobrará significación a medida que la de fray Ángel deviene adversa. El maestro es, pues, una suerte de pie tierno, un intelectual que trae el conocimiento a un mundo rural y salvaje, poco amigo de la violencia pero que, al ser vencido por su lado primitivo, es quien se impone al final del filme, realmente el único que obtiene el “premio”, pues su

entrada en el pazo al final sanciona su relación con la condesa y lo convierte en el señor, el hacendado que controla sus posesiones.

En segundo lugar, **en cuanto al espacio**, el opresivo microuniverso de la película, cerrado, opresivo y castrador nos recuerda a la cerrada misión/fuerte de *Siete mujeres* (*Seven Women*, John Ford, 1967). Se trata esta película de un wéstern encubierto, pues se vale de sus estructuras para contarnos una historia ambientada en una misión en tierras remotas de China. Pero a diferencia del filme de Ford, Gonzalo Suárez ha convertido el entorno natural en el verdadero protagonista del relato. El cerrado ambiente de *Beatriz* sí enlaza con el universo cerrado y opresivo del relato de terror, pero, como hemos dicho, su realizador en su puesta en escena y su progresivo descubrimiento de la naturaleza -hecho que sucede en *Aoom* y que a partir de ahí es fundamental en su filmografía- enlaza, todavía de manera inconsciente, con las estructuras narrativas del wéstern.

Este bosque, que en los relatos de Valle-Inclán estaba como fuera de campo, en *Beatriz* se adueña del cuadro, a la manera del paisaje en los wésterns. Por ello abundan los planos generales que presentan al personaje en su entorno: Juan y los bandidos al comienzo del filme, el fraile, Beatriz al final de la obra. La casa, que casi nunca es vista al completo en un plano, aparece en el cuadro con un gran espacio vacío ante su portal (vid. figura 14). Los jardines y especialmente el laberinto por el que juega Juan tienen, como ya hemos comentado más arriba, su especial cometido: el entorno feraz que rodea la casa, un lugar de juegos para el niño que, sin embargo, es el lugar de donde procede toda la agresión, cuanto de perturbador sobreviene para dejar en la memoria de Juan ese relato de un pasado trágico.



Figura 14: *Beatriz*

La casa, así, se ha convertido en una especie de reducto, como un rancho o un fuerte rodeado por una naturaleza hostil que el ser humano apenas acierta a domeñar. Por otro lado, las labores agrícolas o ganaderas –que son el sustento del ser humano y el germen de sus conflictos en el western– están aquí ausentes y únicamente el herrero, con su aspecto de rudo Vulcano, remite, con su presencia a un trabajo humano alejado del hábitat de la naturaleza –cultivo del campo, acarreo de ganado...– y próximo a la industria.

En tercer lugar, **en cuanto a las situaciones y sus conflictos**, como en el western, en *Beatriz*, estas derivan de la naturaleza de sus personajes y del espacio en donde se desenvuelven. Es con la llegada de fray Ángel que todo se precipita: él trae la sexualidad y la violencia, que se desencadenarán acordes al relato más próximo al género de terror: sortilegios, su deambular entre las sombras de la noche, conversaciones cargadas de misterio... Si bien no destaca el filme especialmente en las resoluciones de los conflictos planteados, no olvidemos, sin embargo que el encuentro inicial del fraile con los bandidos, la invasión de estos en el pazo, la larga secuencia de la cocina en [56], y el enfrentamiento final, son resoluciones llevadas a cabo con una planificación y un modus operandi propio del western, donde la acción física prima por encima de lo psicológico y la destreza en el manejo de las armas –aquí simples leños o hachas– proporciona la victoria. Estamos, pues, lejos del melodrama o el cine de terror en este sentido, ya que si bien los conflictos planteados pudieran haberse resuelto según las estructuras propias del primero de los géneros citados –encuentros dialécticos con los personajes, irrupción de agentes externos capaces de resolver la situación...– o del segundo –combate entre portadores de la fe/religión vs antagonista diabólicos, efectos especiales que manifiestan la presencia de lo sobrenatural...– se opta de manera sencilla y práctica por la resolución más simple, y por ello más eficaz, pues no desnaturaliza la praxis del relato sino más bien afianza sus estructuras, entresacadas del western, para hacer verosímil el filme.

En cuarto lugar, **en cuanto al tiempo**, hemos visto la indeterminación de este en el relato. Nos situamos en las postrimerías de un siglo XIX o los inicios de un siglo XX marcado todavía por las raíces decimonónicas que lo condicionan social y económicamente. Por decirlo de otra manera, el tiempo finisecular de Valle-Inclán es el tiempo victoriano del western. En este sentido, nos encontramos con un tiempo mítico que es un tiempo del rito. El western ha construido en sus relatos un tiempo mítico indiferenciado en cuanto al cómputo de fechas y años, incluso cuando estas aparecen en sus créditos o señaladas por sus personaje:

fechas relativas a la guerra de secesión norteamericana, a la revolución mexicana de Juárez, la anexión de Texas, el descubrimiento del oro en California, el tendido del telégrafo o el ferrocarril más allá del dato exacto y preciso suponen un recurso distanciador: alejan el relato del tiempo del receptor para circunscribirlo en un tiempo donde no es comprobable cuanto sucede, de ahí que en no pocos westerns lo único real sean las fechas y no los sucesos, la indumentaria o la propia geografía. A eso nos referimos cuando hablamos de tiempo mítico. Los sucesos que los westerns desgranar devienen en un tiempo salvaje al margen de la ley y constituyen la búsqueda de una resolución o cierre del relato legal y feliz que suponga la recuperación y la reordenación de ese tiempo.

Por eso los argumentos suceden en unos días, unas horas en la mayoría de las ocasiones, como en *Beatriz*, donde podemos comprobar la alternancia consecutiva de noches y días y la relevancia que tienen los sucesos que se narran según en qué momento nos encontremos. Así, los sucesos del filme se sitúan fuera del tiempo, que vuelve a su natural curso cuando la peripecia se cierra. En este sentido, es la mirada de Juan la que avala la construcción de ese tiempo mítico en que se inscribe el relato.

De las numerosas definiciones del mito y su tiempo, nos parece especialmente relevante la de Pavese (1980: 230):

El mito es en suma una norma, el esquema de un hecho ocurrido de una vez por todas, y extrae su valor de esta unicidad absoluta que lo alza por encima del tiempo y lo consagra como revelación. Por eso siempre se produce en los orígenes, como en la infancia: está fuera del tiempo.

Pavese, como Carson McCullers, William Faulkner, Truman Capote, han construido un tiempo mítico al aproximarse a los *paraísos perdidos* cernudianos de su infancia y adolescencia, cuando el tiempo, y por lo tanto la historia, estaban por construir. Gonzalo Suárez, hombre de un baqueteado siglo XX y un no menos incierto siglo XXI, sabe que el mito se encuentra en la mirada, que es esta la que magnifica y dota de magia el instante. Por ello en esta película privilegia la del niño, la de Juan, pero a la vez es consciente, como nos ha transmitido el western crepuscular, que el mito se erige sobre una realidad sucia y poco edificante, como la que nos ha planteado en *Beatriz*, momentos donde esa mirada, para ser preservada, parece ausentarse.

5.5.3. Conclusiones

No queremos con todo lo anterior afirmar que *Beatriz* es un wéstern en la medida que sí lo es la ya mencionada *Siete mujeres*, aunque su ambientación no sea la del género. El mundo supersticioso y mágico gallego están muy presentes en el filme y ello le impone el registro de relato de terror que hemos mencionado. Pero, sin embargo, como hemos ido viendo, ciertas estructuras del wéstern, aun de manera menos consciente que en otros filmes, se encuentra latente en la estructura y desarrollo narrativo del filme.

Gonzalo Suárez siempre ha ido combinando géneros, haciendo, deliberadamente, de sus filmes textos híbridos en los que gusta de confrontar estructuras y modos disímiles para que de su contacto y conflicto resulten nuevas experiencias estéticas. En *Beatriz*, filme de encargo y sometido a un referente literario y un autor de culto, se encuentra limitado por la materia sobre la que se elabora el guion y un ambiente histórica y culturalmente marcado. Y, sin embargo, su trabajo, como hemos ido señalando, consigue imprimir un desarrollo personal a la trama, afín al universo que encontramos en su propia literatura, y al mismo tiempo, gran amante del wéstern, incorporar, todavía de manera inconsciente, esas estructuras y miradas que en sus siguientes filmes serán más deliberadas. Básicamente es, como hemos dicho, en el tratamiento de la naturaleza donde encontramos esta referencia. Esta naturaleza, tan importante en *Aoom*, *Morbo* y *La loba y la paloma*, cobra en *Beatriz* un papel fundamental precisamente de la mano de Gonzalo Suárez y no del referente literario, que es el pretexto e inductor del filme. La novedad reside en el hecho de incorporarla con su valor telúrico y feérico en los espacios interiores del relato, hacer que entre por la ventana y que su magnetismo condicione cuanto sucede dentro de la casa, como ocurre en el wéstern.

CAPÍTULO 6: PARRANDA Y LA CONSTRUCCIÓN DEL RELATO.

6.1. Unas notas de introducción

Prologuista, y tal vez corrector, de los *Seis poemas gallegos* (1935) de Federico García Lorca, Eduardo Blanco-Amor (1900-1980) es el autor de la novela breve *La parranda* (1959) que servirá de base para la siguiente película de Gonzalo Suárez. Sin embargo, en su película el director incorpora también un relato de Guy de Maupassant, novelista y fundamentalmente autor de cuentos del periodo naturalista francés de finales del XIX, por lo que, de entrada, el filme va más allá de una simple adaptación cinematográfica al uso, aspecto este por lo general olvidado.

Poeta, dramaturgo y ensayista, Blanco-Amor es una de esas figuras medio ocultas del panorama de las letras españolas del siglo XX. Escritor en gallego y castellano, su obra no ha tenido, como la de otros escritores tan secretos como él, la difusión y el aprecio que sin duda merece. Si bien su nombre sonó en ciertos círculos y en los años 70 gozó de cierto prestigio, no se resolvió entonces la precaria situación económica en la que siempre vivió.

Blanco-Amor fue un gallego exiliado en Argentina durante los años veinte, como tantos otros emigrantes que sufrieron la pobreza gallega, y aunque volvió a España en repetidas ocasiones, fue en aquel país donde vivió buena parte de la posguerra. Allí donde publicó la mayoría de su obra y solo a partir de 1966 regresa a nuestro país para residir en él. Es autor de un universo narrativo personal, constituido por cuatro novelas y un libro de cuentos: *La catedral y el niño* (1948), *La parranda*, *Las musarañas* (1962), *Los miedos* (1963) y *Aquella gente...* (1972). La primera y tercera de las obras citadas fueron escritas en castellano; el resto, en gallego, aunque el mismo autor ofreció su versión, que no traducción, al castellano¹³⁸, precisamente en los años 70, cuando gozó de cierta popularidad.

¹³⁸ Las fechas de las versiones son: *La parranda* (1972), *Las musarañas* (1975) y *Aquella gente...* (1976). El segundo de los libros citados es su colección de cuentos.

Parranda llega en el momento, ya comentado, de las adaptaciones cinematográficas, que sirve para consolidar el buen hacer del oficio de no pocos directores y supone una puerta abierta a proyectos más ambiciosos y personales. Sin embargo, lo que destacamos de este filme es que, a diferencia de los títulos ya comentados en el capítulo anterior, no se trata de un texto consagrado por el canon de los “clásicos”, sino de un título más bien de culto, escrito en una lengua distinta al castellano.

En este sentido *Parranda* sería pionera, ya que el rescate de clásicos literarios escritos en las otras lenguas, el gallego, el catalán y el eusquera, se hace de una manera más normalizada cuando Francisco Betriu realiza *La plaza del diamante*, sobre la novela homónima de Mercé Rodoreda en 1982¹³⁹ y en 1987 la serie *Vida privada*, que adapta la novela en catalán, también homónima, de Josep Maria de Segarra. Sin embargo, bajo la etiqueta de “adaptación” la crítica –vid Hernández Ruiz (1991: 259-2071)– ha catalogado, codificado y archivado un filme especialmente sugerente que en modo alguno depende, como de manera más modesta hiciera *Beatriz*, de su referente literario. Estas consideraciones, además, esquivan deliberadamente un hecho significativo que, pese a comentarlo Hernández Ruiz, no parece concederle importancia: la inclusión de un cuento de Maupassant por parte de Gonzalo Suárez en el desarrollo de la trama.

El cuento se titula “Un ardid¹⁴⁰” y fue publicado originalmente en la revista francés *Gil Blas* el 25 de septiembre de 1882 y, siguiendo un esquema tradicional en su autor, se trata de un relato enmarcado en el que un médico, conversando sobre temas amorosos con una dama le cuenta cómo tiempo atrás se vio envuelto en un grotesco asunto: requerido por otra dama, tiene que deshacerse del cadáver de su amante que ha fallecido mientras le hacía el amor y el médico se las arregla para hacerlo ante los propios ojos del marido. Como veremos, este asunto se imbrica de manera sutil en la trama de *Parranda* y enriquece sobremanera el texto cinematográfico.

Parranda es, además, una película en la que su director, al colaborar estrechamente con el guion con el propio autor de la novela, goza de una mayor libertad que

¹³⁹ El filme fue una serie de televisión que se exhibió primero en versión más reducida en los cines.

¹⁴⁰ Entre otras ediciones puede leerse en la traducción de Esther Benítez en *La casa Tellier y otros cuentos eróticos* (Madrid: Alizanza Editorial, 1989)

frente a la película anteriormente analizada y produce unos resultados no solo más sobresalientes, sino más próximos, como veremos, al universo personal de su realizador.

6.2. *Parranda* como soslayo de la adaptación cinematográfica

6.2.1. La estructura de la novela y del cuento de Maupassant

La novela *Parranda* se presenta con una introducción en primera persona, que se denomina en el libro “Documentación” seguida por cinco capítulos y una suerte de breve coda de nuevo en primera persona –apenas unas 17 líneas– que solo unos puntos suspensivos separan del capítulo quinto.

En la “Documentación” la primera persona, que cabe identificar con el autor, nos presenta los hechos que se nos narrarán a continuación como un viejo suceso, sobre el que se ha documentado, acaecido en Auria¹⁴¹ a finales del pasado siglo¹⁴², y del que seguía hablándose cuando él era un muchacho. Entre los muchos testimonios en los que asegura basarse para construir su crónica está el de un tío suyo que había sido alguacil del juzgado en el que sucedieron los hechos. Se nos dice también que los hechos sucedieron unos noventa años antes y que él los escribe cuarenta después de haber reunido los testimonios, por lo que, como se verá a continuación, la crónica que se nos ofrece tiene una peculiar y original estructura.

La peculiar estructura a la que hemos aludido está formada por los cinco capítulos que vienen a continuación y que son la réplica del protagonista, el Castizo, a las preguntas nunca transcritas, del juez de instrucción que le interroga sobre los sucesos que él y sus dos compadres, el Milhombres y el Bocas, han protagonizado a lo largo de un día y la mañana siguiente. Las preguntas del juez se presentan siempre con un asterisco¹⁴³, aunque se

¹⁴¹ Auria constituye, como la Vetusta-Oviedo de Clarín, el trasunto mítico de Orense donde transcurre la narrativa de Blanco-Amor.

¹⁴² La referencia histórica es los años cincuenta del siglo XX, que es cuando se publica la novela.

¹⁴³ En un principio el autor pensó escribir las preguntas en castellano y las respuestas en gallego. Finalmente optó por esta excelente solución que le proporciona a la novela una estructura muy innovadora en su momento.

deducen de las respuestas del Castizo, que relatará todos los hechos en primera persona. Y cada uno de los cinco capítulos corresponde a cinco sesiones del interrogatorio al que es sometido el personaje.

Por su parte, el relato de Maupassant consta de tres partes: la primera presenta, en tercera persona, el marco de la conversación entre una dama y el doctor, la segunda, la más extensa, es el relato del doctor, y la tercera, brevísima, cierra jocosa y grotescamente el relato.

6.2.2. Los sucesos de la novela y del cuento

Como hemos hecho con los textos de que se sirve el argumento de *Beatriz*, pasamos a sintetizar a continuación los hechos que se nos cuentan en la novela de Blanco-Amor.

Cap. 1	<ul style="list-style-type: none">- Cipriano Caneda, apodado el Castizo, capturado por la Guardia Civil, le cuenta su historia al juez. Es un obrero de la nueva carretera que se está trazando y vive amancebado con la Rajada y el hijo de esta, por quienes siente afecto.- Insiste en el frío de la mañana en que va a trabajar y en el dolor de sus pies a causa de los sabañones cuando se encuentra con el Bocas y el Milhombres, una pareja de perdularios con quienes ya había estado de parranda; de hecho dice que la noche anterior los había dejado en la taberna de Narizán.- El Bocas y el Milhombres están ebrios y, bajo una manta que llevan para protegerse del frío y la llovizna, le dan un susto al Castizo como si de una aparición se tratase.- Castizo retrata el extraño vínculo entre los dos parranderos; el Bocas es un personaje huraño, de mirar torcido pero buen compadre en las parrandas, mientras que Milhombres es un personaje bullicioso, con una risa estentórea y al que se le presenta como homosexual.- El Bocas y Milhombres se pelean y este último le da un buen bocado al primero, pero interrumpen su pelea cuando ven llegar unos arrieros.-Uno de ellos le advierte al Castizo que se aparte de la pareja de perdularios porque han visto la Guardia Civil que va tras uno que armó jaleo en la taberna del pueblo.- Prosigue la relación afecto-odio entre el Bocas y Milhombres.- El Bocas convence al Castizo para que se les una e ellos.- Los tres recalán en la taberna de la tía Esquilacha. Ella les da de comer y beber- y coge a parte al Castizo, a quien tras lavarle los calcetines -el personaje se queja todo el tiempo de los pies- le advierte de que la Guardia Civil suele venir a esas horas por su taberna para tomar un trago.- El Bocas y Milhombres se burlan del Castizo y arman jaleo cuando otro arriero les avisa de la entrada de la Guardia Civil.- El trío huye y se refugia bajo un puente, donde duermen un rato.- Cuando despiertan, al Milhombres se le ocurre que quiere ir al jardín del pazo de los Andrada.- Se cuenta la historia de don Fernando de Andrada, un vinculero que había pasado buena parte de su vida fuera, que gastó mucho en juego y dinero y que acabó volviendo a su tierra con una hermosa mujer a la que tenía encerrada en el pazo por temor a que ella tuviera amoríos con otros.
--------	---

	<ul style="list-style-type: none"> - El trío habla con deseo de la mujer de Andrada y deciden ir al pazo a verla. - Entran al jardín por un agujero de la canalización de aguas que están haciendo, y ven, en la ventana de la galería del pazo y en una silla, a la hermosa mujer. Un hombre mayor, el vinculero, se acerca a ella y habla de manera ostentosa y suelta una sonora risotada. - A todo esto, el trío no deja de beber y acaba huyendo cuando un disparo alcanza la maleza en la que se ocultan. - El Castizo hace una pausa y hace una primera alusión al “pensamiento” que siempre se le viene encima y que al contar estos hechos parece que se le apacigua. Por sus palabras nos percatamos que el interrogatorio de la Guardia Civil ha sido muy violento.
<p>Cap. 2</p>	<ul style="list-style-type: none"> - El Castizo reanuda su declaración, hablando de nuevo de su relación con la Rajada y la madre enferma de esta. - Tras la huida del pazo de Andrada vuelven a refugiarse bajo el puente, donde hay un lavadero, y en sus reflexiones culpa a la lluvia de lo sucedido. El Castizo se extiende describiendo la sensación que ha llamado el “pensamiento”, que no es sino que sus sentido se nubilan, se vuelve violento y no es consciente de cuanto hace. - En el lavadero se recogen también los pobres y los tres deciden ir donde un pariente del Milhombres, que trabaja en el bagazo de la cosecha del pazo de Castrelo y para ello huyen de las inmediaciones del pueblo, atravesando un río y campo a través. - En el pazo de Castrelo, el Calandria, el pariente de Milhombres, les recibe y les deja pasar, a escondidas, a la bodega. - Se cuenta la historia del Calandria, que andaba de afilador y bergante por las ferias de Portugal y Galicia hasta que sentó la cabeza y se empleó para hacer el aguardiente de los señores del pazo. - En la cocina beben y comen rememorando a la dama de Andrada y el Calandria les cuenta que todos los empleados del pazo fueron despedidos porque en una Nochebuena, estando sus señores ausentes, armaron una gran francachela, emborrachándose, comiendo de todo y ataviándose con todos los ropajes de los dueños, que los descubrieron ebrios y con todo hecho un desastre. -Mientras preparan las viandas que Milhombres ha comprado en el mercado, se le caen a este el dinero que le ha robado a la tendera. - Se desnudan para secar la ropa mojada y el Castizo se percata de una herida del Bocas; preguntado si eso sucedió anoche en la taberna del Narizán, dice que sí. - El Milhombres cocina muy ufano ataviado con un delantal, que delata sus maneras homosexuales y hay un conato de pelea con su pariente, mientras siguen recordando con deseo a la dama de Andrada - Al llegar la noche, encienden un quinqué y siguen la juerga, bailando desnudos, comiendo y bebiendo. - El Bocas, jugando y provocando, quiere acercarle un tizón a sus partes, burlándose de la Rajada y se produce una pelea entre ellos. El Castizo derriba el quinqué y se prende fuego. La presencia repentina del capataz, tal vez el propietario, hace que todos cojan sus ropas y huyan apresuradamente. - Mientras huyen, quienes hayan a su paso les comunican que se ha prendido fuego al pazo de Castrelo.
<p>Cap. 3</p>	<ul style="list-style-type: none"> - El Castizo continúa respondiendo al juez. Ha escampado pero el frío se ha intensificado. El trío de perdularios huye las zonas concurridas y van por los barrios menos transitados -lo que da a entender que más que un pueblo o aldea se encuentran en una pequeña ciudad-, vomitan en una fuente y se recogen en un portal para determinar qué hacer. El Castizo protesta por la situación a la que le han abocado sus compadres pero el Bocas le recrimina que fuera él quien arrojara el quinqué. - Determinan ir a las casas de prostitución de la zona. Primero van a la Monfortina, pero no los reciben porque tienen forasteros de empaque dentro y les advierten que el farolero y el guardia andan cerca. Una de las muchachas, la Pioja, le reprocha al Castizo que vaya con sus dos compadres y le revela que la otra noche el Bocas dejó un muerto en la taberna del Narizán. - Llegan el farolero y el guardia y el trío huye perseguido por ellos. - El Castizo justifica el permanecer con sus dos compadres porque cuando se inicia la parranda hay que continuar con los parranderos pase lo que pase. - Recalan en la casa de lenocinio de la Matildona, porque la encargada, la Viguessa, anda medio enamorada del Bocas. Por ser lunes, es noche de queridos, cuando las pupilas la pasan

	<p>con sus chulos y amantes. Prosiguen allí la juerga y una de las muchachas, la Costilleta, anda detrás del Castizo para que este deje a la Rajada. La Matildona, una mujer enorme, acaba echándolos a los tres amenazadora porque no quiere verse en líos ya que anda buscándolos: el Bocas expresa su gran agresividad.</p> <ul style="list-style-type: none"> - En el portal de la casa de Milhombres reflexionan sobre qué hacer; el Castizo manifiesta su intención de marcharse, pero los demás le insisten y acuerdan ir al Mesón del Rojo, donde se juega. - Al pasar junto a una churrería, el Milhombres se adelanta y roba unas botellas de aguardiente. - Al Castizo le entra un ataque de risa compulsiva que contagia a los demás. Cuando reanudan la marcha, el Milhombres cree que les siguen y se alejan corriendo. - Se refugian en una iglesia, donde está el grupo de la Adoración Nocturna. Les vuelve a entrar el ataque de risa, ven cómo el alguacil entra buscándolos y de nuevo huyen. - En la fuente del Rey mean y el Bocas está determinado a no terminar la noche “sin mujer” y se obsesiona con la señora de Andrada. - Se hace una pausa.
<p>Cap. 4</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Se reanuda el interrogatorio y el Castizo asegura que ellos ya habían salido del mesón del Rojo cuando allí se armó una trifulca. Dice que vieron sacar herido a uno de los parroquianos pero que ellos ya habían perdido su dinero en el juego y se habían ido cuando se produjo el altercado. - El Castizo insiste en el frío de la noche mientras se dirigen al caserón de Andrade. Hace un retrato pormenorizado del Bocas: gran capacidad para beber sin mostrar, como el resto, los efectos de la bebida, para quedarse finalmente como muerto, que había que llevarlo a casa, donde dormía dos o tres días seguidos sin recordar nada. - El Bocas está decidido a ir solo al caserón de los Andrada, el Milhombres quiere dejarlo ir pero el Castizo insiste en que vayan los tres por “hombría”, aunque no esté de acuerdo con lo que se haga. - Hay mucha luna y los tres entran por la carbonera y en la bodega se hartan de beber y comer. - El Bocas explora la casa, seguido por los otros: en los pasillos encuentran armaduras con sus espadas y el Bocas coge una de esas espadas y siguen deambulando por los corredores - En una habitación encuentran al hidalgo dormido, viste ropas de obispo. El Milhombres escarba en los cajones y encuentra alhajas, que el Castizo quiere que deje, pero el Bocas insiste y acaban hallando onzas de oro que se guardan. - El Castizo quiere irse pero el Bocas le convence, pues con lo que han cogido pueden irse del lugar una temporada. - Deambulan por la galería donde vieron a la dama y la encuentran al final del corredor. Tiene un bebé en brazos. El Bocas se la acerca, le coge el bebé, que le cae al suelo y se hace pedazos. Irritado, el Bocas zarandea a la mujer que cae el suelo y descubren que es una muñeca. - Huyen deprisa, en el momento en que empiezan a encenderse luces en el corredor, y no dejan de correr hasta llegar a la estación.
<p>Cap. 5</p>	<ul style="list-style-type: none"> - El Castizo continúa su relato al juez: van a la estación para irse a las minas asturianas. Pero antes del Puente Mayor, un carretero, amigo del Castizo le dice aparte de los otros, que la Guardia Civil los busca: que el Bocas dejó un muerto en la taberna del Narizán y que se les acusa del incendio del pazo, que ha producido un gran destrozo: reses muertas, un hombre agonizando y todo destruido. - El Castizo se lo cuenta al Bocas, que le quita importancia. - El Castizo reflexiona sobre su situación y habla del “pensamiento” al juez. - El Castizo se queja al juez de la paliza que ha recibido durante el interrogatorio de la Guardia Civil: es un momento tenso entre el Castizo y las preguntas, no formuladas, del juez que dejan ver el carácter entre débil y violento del Castizo. - El Castizo reanuda su relato: siguen bebiendo y huyendo de las zonas concurridas, observa cómo el Milhombres hace beber al Bocas para poder manejarlo y deja entrever la relación de dependencia de ambos. - El Castizo se derrumba agotado y los otros dos lo recogen. El Bocas sigue empeñado en verse con una mujer y discute con Milhombres, pues no quiere “putas”. El Castizo, un poco repuesto, les sigue a cierta distancia, no implicándose en la discusión que mantienen ambos.

<p>- Llegan al Campo de Mulas, que es donde los barrenderos echan toda la basura de la ciudad; hay también una poza que en invierno está toda helada y una chabola donde vive Socorrito, la loca.</p> <p>- El Castizo cuenta la historia de Socorrito, que llegó al lugar y está obsesionada con que los señoritos y la gente de buen ver le hagan un hijo, con lo que todos los que pueden se aprovechan de ella. La muchacha rehúye a los gañanes y parranderos y solo se acerca a aquellos que van bien perfumados.</p> <p>- El Bocas le pide al Milhombres el perfume, se echa por encima y el resto se lo bebe: discute con Milhombres y le prohíbe que lo acompañe.</p> <p>- Quedan el Milhombres y el Castizo, que presiente qué va a suceder, tiene aprensión, pero el cansancio, al igual que a su compañero, les vence y se amodorrán.</p> <p>- Un grito les despierta: el Milhombres coge su navaja, le da un cuchillazo al Castizo que intenta detenerlo y corre hacia la chabola: la puerta se abre, el Bocas sale subiéndose los pantalones y el Milhombres se le echa encima y lo apuñala.</p> <p>- Luego Milhombres huye hacia la laguna y se hunde en el hielo.</p> <p>- El juez (en off) prosigue el interrogatorio: el Castizo dice haber perdido la consciencia y que los barrenderos les encontraron. Dice reconocer la navaja del Milhombres aunque nunca antes de ese momento la había visto. Ante la decisión en off del juez de volver al cuartelillo, el Castizo habla del “pensamiento” y le suplica -recordando la paliza- que allí no lo lleven.</p> <hr/> <p>- En una coda en 1ª persona, el narrador nos relata que el Castizo cogió la navaja en un arrebato de su “pensamiento”, pero que no queda claro si murió de una cuchillada o de los golpes. Dice también que su tío, de quien nos dijo que sacó la información al principio del relato, comentaba por lo bajo que al día siguiente en la habitación recogieron un pedazo de masa blanquecina que el lector supone que es parte de los sesos del Castizo.</p>
--

La novela de Blanco-Amor es un texto ágil, lleno de personajes –la mayoría de evocados y apenas nombrados por el Castizo– que acaba componiendo una radiografía social de la Galicia finisecular. El lenguaje del Castizo es uno de los hallazgos literarios del texto, pues logra mostrar el pensamiento de un pobre hombre, con poco sentido común que siente cuanto le pasa como un cúmulo de desgracias sobrevenidas sin que él haya tenido que ver con ellas. Su narración está llena de excursos que sirven para ambientar la historia y, lejos del color local, nos permite conocer las tensiones sociales y miserias de esa sociedad, pues se alude tanto al mundo de la prostitución, a la precariedad de los obreros, la presencia de sindicalistas, las casas solariegas con sus vicios ocultos, la religiosidad que domina al entorno, la situación de las mujeres como los más débiles, la brutalidad de las formas policiales y del propio ambiente en el que todos sobreviven. No se trata de un texto de carácter realista, sino más bien lírico, que sigue la estela de Valle-Inclán –algo reconocido por el propio Blanco-Amor– pero que sirve de espejo de la sociedad que representa: en ella, estos tres parranderos no son sino unos pobres desgraciados que no tienen otra vía de escape de sus debilidades y deficiencias que la bebida y la juerga. En cierto modo, el universo de esta novela es precursor del personal universo literario de Luis Mateo Díez. Baste, pues, el mero esquema de los sucesos de la novela y la influencia sobre determinados autores contemporáneos nuestros del norte del país, como el leonés mencionado, para desmentir el

“tufo naturalista” de la novela con que Hernández Ruiz (1991: 261) despachaba una obra cuyo autor, como su admirado Valle-Inclán, se aleja, deliberadamente, de ese movimiento estético.

El cuento “Un ardid”, de Guy de Maupassant presenta la siguiente estructura:

Marco narrativo	- En una distendida conversación de salón, una dama y un doctor conversan sobre las relaciones amorosas y el adulterio, que a ella le resulta difícil de entender. El doctor plantea que toda mujer, llegado el caso, se las ingenia para no ser sorprendida por el esposo. Como ejemplo le relata una historia en la que participó.
Relato del doctor	<ul style="list-style-type: none"> - Una dama se presenta por la noche en casa del doctor y requiere con insistencia sus servicios: su amante se ha puesto enfermo en su casa y su marido, está a punto de llegar puesto que se aproxima la hora del cierre del casino. - El médico, molesto porque todo ello le impide dormir, acude a la casa de la mujer, manda echar en la cama al amante y revela que está definitivamente muerto. - Ante la tribulación de la dama, pues casi es la hora de llegada del marido, insta a que vistan al amante y lo sienten a una mesa. - Llega el marido y el médico le comenta el aprieto en el que se encuentra, pues hablando él su amigo con su esposa, de repente el amigo ha perdido el conocimiento. - El médico hace que el marido le ayude a llevar al amigo desmayado al carruaje en el que han llegado ambos. - El marido y el médico introducen al amante en el carruaje y el doctor finge que ya está recuperando el conocimiento. - Se despide del marido y lleva al difunto a su casa. - Afirma a los sirvientes que el difunto ha perdido el conocimiento durante el trayecto y, ya en su alcoba, certifica su fallecimiento.
Marco narrativo	- El médico, riéndose de la anécdota, le comenta a la dama, al preguntarle esta que por qué le ha contado eso, que por si alguna vez precisa de sus servicios.

Con el desparpajo habitual de ciertos relatos galantes y eróticos de Maupassant, el cuento es una suerte de broma macabra, no exenta de la misoginia que le caracteriza, pero hábilmente resuelto en la psicología de los personajes y que constituye un sarcástico análisis de la doble moral de la alta burguesía. Como desarrollaremos más adelante, sin más necesidad de referirnos a él, Gonzalo Suárez entrevera este argumento, puliéndolo, con el de la novela de Blanco Amor, consiguiendo así un aspecto insólito en la novela de este y que, por estar perfectamente integrado en su película, beneficia su sentido final.

6.3. La construcción de la película.

6.3.1. El argumento de *Parranda*.

El argumento arriba detallado tiene una peculiar trasposición en la película. Así, como hemos procedido con *Beatriz*, podemos expresar a continuación el desarrollo de la película de la siguiente manera:

Una muchacha, Socorrito, se acerca a un grupo de muchachas que cantan y bailan al coro y les arrebató la muñeca con la que jugaban.

Primeros créditos del filme sobre los hornos de una fundición. Cibrián, el protagonista, se quita la gorra ante su jefe, que está fuera de campo, al ser contratado, y, sobre la hoja de los honorarios del día se superpone el título de la película.

Cibrián, en primer plano, es interrogado por alguien a quien no vemos.

Por la noche, Cibrián vigila el prostíbulo donde trabaja su compañera, la Rajada, y cuando esta sale se vuelven juntos a casa. Ya en ella, ella le regala unas botas y él la informa del trabajo que ha encontrado en los hornos de Cock y que con ese jornal podrán pasar y así dejaré ella su oficio y podrán cuidar al niño de ella.

En un portal, un personaje todavía desconocido -el profesor/oficial del juzgado- coloca un cuerpo en un carruaje.

Antes del amanecer, Cibrián se levanta para ir al trabajo y habla con el crío, que se ha despertado. Este no entiende que los gritos de su madre por la noche no son de maltrato sino de las prácticas sexuales de la pareja.

Ya de día, Cibrián va por el monte y le sorprenden Milhombres y el Bocas, dos perdelarios ya borrachos que llevan de parranda desde la noche anterior. La relación entre estos dos es compleja y ambigua, como se verá a lo largo del filme: Milhombres es un homosexual que no acepta su condición y se desvive por Bocas, que lo soporta cuando están de fiesta, pero los juegos de aquel, que ponen en evidencia su "hombría" le vuelven violento y muy agresivo para con Milhombres. Los juegos consisten en estar golpeándole constantemente los genitales al Bocas. De hecho, tras el susto a Cibrián inician uno de esos juegos que acaba en pelea agresiva entre ellos cuando Cibrián les advierte del paso de unos arrieros. Uno de estos le pide fuego y alude a los juegos de sus amigos, que se han escondido. Cuando se marchan, Cibrián les recrimina que siendo amigos se comporten de esa manera. Bocas le convence para que vaya con ellos de parranda y que ya acudirá luego al trabajo; se lo pide porque de estar a solas con Milhombres no responde de lo que pueda pasar entre ellos dos. Cuando Cibrián le dice que le tiene tomada la voluntad, el enfado de Bocas pone al descubierto su ambigua condición.

En una bodega se encuentran con los arrieros. Mientras la mujer que la regenta le cura los pies a Cibrián, el Bocas se encara con uno de los arrieros y se retan a las cartas. Milhombres los acusa de hacer trampas y se pelean. Bocas saca su navaja y se la clava al vientre del arriero contra el que ha jugado.

Cibrián responde al interrogatorio de los guardias. Los tres parranderos salen huyendo tras la pelea por el monte: se encadena la voz de Cibrián respondiendo al guardia que le ha preguntado y de nuevo lo vemos ante el interrogatorio.

Los tres cruzan un arroyo y se esconden en la chabola de Socorrito, la muchacha del comienzo del filme. Los tres se esconden y con la llegada de los guardias civiles que los buscan comprendemos que Socorrito es una moza perturbada de la que se aprovechan todos: siempre pide que le hagan un hijo, pero nunca se lo hacen. Cuando se han marchado los guardias, el Bocas le pide si quiere que se lo haga, le responde que ellos huelen mal. Se queja de que el muñeco robado tiene fiebre. Después de ellos, se van los tres amigos.

Almuerzan y dialogan en la hierba, quejándose de la situación a la que están sometidos -de lo que dice Milhombres deducimos que ha trabajado en las minas y que ha sido explotado-, pero Cibrián quiere mantener a la Rajada y a su hijo. Además, tiene escrúpulos por el muerto que han dejado, pero Bocas siempre insiste que no lo está. Le instan a que sigan de juerga. Hablan del pazo de Andrade y de la bella mujer que hay allí, por lo que Bocas decide averiguarlo.

Los tres saltan el muro del pazo de Andrade y ocultos entre la maleza ven cómo en la galería está la mujer, muy hierática y sentada en una silla. El mayorazgo se acerca a la mujer y, ocultando el rostro de ella a los mirones, da a entender, por sus gestos, que le está practicando una felación. Finalmente, riendo de manera escandalosa, le deja caer un montón de billetes. Coge la silla, que es de ruedas y se la lleva. Enseguida vuelve y, ante la estupefacción de los tres, dispara la escopeta, presumiblemente hacia donde se encuentran ellos, que huyen.

En una zona maderera se encuentran descansando: Milhombres duerme y Cibrián y Bocas razonan, sobre la vida que llevan, los escrúpulos del primero sobre el arriero apuñalado y el deseo de reconducir su vida. Le habla del “pensamiento” que le viene en ocasiones y le hace cometer actos que de estar en sus cabales no cometería. Bocas vive al momento y dice que al otro, Milhombres, nadie lo echaría en falta de este mundo. Bocas convence a Cibrián de que sigan la parranda y que no lo deje solo con el otro. Lo despiertan y se marchan.

Pasan por una zona de montañas sin vegetación, una especie de pedregal de granito y vuelven a espiar a Socorrito, que se pasea con su muñeco y una sombrilla por el interior de su chabola como si estuviera en una calle principal. Los tres se ríen y se burlan de ella mientras andan por una vía de tren entre el bosque.

Llegan a una bodega cerrada y entran. Allí hallan junto a un cadáver trajeado, al personaje desconocido que hemos visto al comienzo. Mientras comen y hablan, el muerto le recuerda a Milhombres al Cabito. Este, un tipo estafalario y que habla de con unas maneras y un lenguaje muy solemne, les dice que es profesor de lenguas clásicas y les cuenta una extraña historia: que la dama a la que le daba latín le pidió que le ayudara a deshacerse del cadáver de su amante, que había fallecido mientras practicaba el coito, antes de que su marido le descubriera. Les cuenta cómo lo visten y, ante la llegada del marido, finge que está jugando a las cartas con el muerto en la escalera. Como el profesor promete compensarles, estos le ayudan y se deshacen del cadáver en la balsa de ácido junto a la fábrica de Cock. Lo hacen ya de noche y se despiden.

Bocas sigue obsesionado por la mujer de Andrade, pero Milhombres insta a que siga la parranda. Llegan ante un burdel, donde no les admiten porque les ha llegado la noticia del encuentro con el arriero y que la policía les busca. Rechazados, tiran piedras a las ventanas y llaman a uno de los clientes que creen reconocer tras los cristales. Huyen de las admoniciones de clientes y pupilas y se esconden, al presentir a la patrulla de guardias civiles, en una iglesia. Allí los de la Adoración Nocturna están celebrando sus ritos y los tres parranderos, ocultos tras el confesionario, no pueden dejar de reír y tienen que huir.

De nuevo se alternará, en esta huida, Cibrián interrogado por los guardias, con los tres parranderos perdiéndose en la noche.

Tras mear ante una tapia, y venciendo las reticencias de Cibrián, los tres deciden ir al prostíbulo de la Matildona, aunque Bocas sigue obsesionada con la blanca del cuerpo de la mujer del pazo. En el prostíbulo, junto a la dueña y las muchachas hay tres viejas, una de las cuales es vidente y les advierte de las malandanzas. Estando allí, dos muchachas llevan un ataúd a una habitación adjunta. Allí, el profesor, fornicaba con una de las muchachas dentro del ataúd mientras la otra se ríe y se lo cuenta, al oído, a la Matildona. Cuando el profesor se marcha, se sorprende al ver a los parranderos, pero solo se dirigen un leve saludo. La Matildona les dice que es escribiente del juzgado y la muchacha que ha estado con él que tiene aficiones raras porque su mujer le pone los cuernos con el Cabito. Milhombres entonces afirma que tenía razón al pensar que el cadáver del que se han deshecho es el Cabito. Una de las viejas le dice a la otra que el Cabito ha escrito una carta diciendo que se marcha para no volver.

La fiesta en el burdel termina bruscamente cuando Bocas, obsesionado con la mujer del pazo se marcha rápidamente. Una de las muchachas, que le tenía afecto a Cibrián le recrimina que se vaya y la escena concluye con una pelea inesperada entre las mujeres que se han arrojado una olla de callos.

Es ya de día y se acercan al pazo. Bocas entra primero, seguido por los otros dos: renuente Milhombres, poco convencido pero decidido a no dejarlo solo Cibrián. Tras andar por la cocina y los corredores -en un bargeño, Milhombres se hace con un frasco de perfume- y fumar de una pipa, presumiblemente de opio, descubren al mayorazgo del pazo dormido, van a su alcoba y, escondidos tras un biombo, asisten a una escena esperpéntica: el mayorazgo saca a la mujer que deposita en la cama, la acaricia lúbricamente y aludiendo al acto sexual para, al final, arrojarle un montón de billetes encima. Pero cuando se va, los tres no descubren a la mujer en la cama, sino sentada en otra habitación. Cibrián atribuye a la pipa lo que han visto, pero Bocas, excitado, desnuda y acaricia a la mujer. Esto enciende los celos de Milhombres y en esto aparece el mayorazgo con una antorcha. Bocas lo degüella y la antorcha cae al suelo prendiendo fuego a la habitación.

Mientras huyen. Cibrián, otra vez ante los guardias, recibe bofetadas y estos lo acusan de haber prendido fuego al pazo. Él se defiende diciendo que no pudo salvar a la mujer. Alternando con este

momento, los tres parranderos, en su huida, pasan por la zona pedregosa por la que antes ya habían pasado y acaban refugiados en la bodega donde encontraron al falso profesor.

Ya en la bodega, Bocas desportilla un tonel y los tres se duchan con el vino. Pasado este momento, mientras Milhombres se seca, Bocas y Cibrián hablan aparte: el primero sigue obsesionado con la mujer y culpa a Milhombres de no haber podido poseerla. Milhombres, jugando, le echa del perfume sustraído en el pazo a Milhombres, que se lo quita.

De nuevo en el cuartelillo, Cibrián menciona directamente la homosexualidad de Milhombres diciendo que eso no lo hace peor. Continúan pegándose.

En la bodega, Cibrián tiembla dormido y Bocas lo calma. A continuación, se va. Ante la chabola de Socorrito, se la encuentra a esta que hace un hoyo, entierra al muñeco y le pone una cruz, junto a otras muchas que ya tiene. Bocas deposita el frasco de perfume que coge la muchacha y se va, seguido por el hombre, a su chabola. Allí Bocas forcejea con ella y la viola.

En la bodega, Milhombres despierta, pregunta por Bocas, saca la navaja y sale disparado, causando antes una herida en la mano de Cibrián. Se alterna el paso de Milhombres por el bosque con la violación en el interior de la chabola. Finalmente, Milhombres entra y apuñala a Bocas. Llega Cibrián y Bocas muere en sus brazos: comenta el primero que ha sido como celos de mujer. Los gritos de los guardias hacen que Cibrián salga de la chabola.

En las montañas peladas y pedregosas, Milhombres huye, suenan disparos que dan a su alrededor, Cibrián lo llama y, finalmente, Milhombres resulta abatido: cae de bruces pronunciando el nombre de Bocas.

Sobre la voz en *off* del escribiente de juez, que da cuenta de que después de confesarse culpable, cogió la navaja y se dio muerte, vemos cómo los guardias se llevan a Cibrián. Una escena final nos conduce al juzgado donde el escribiente concluye la carta y donde aguardan la Rajada y su hijo. Sobre esta imagen se vuelve a inscribir el título de la película.

Frente a *Beatriz*, los sucesos de *Parranda* son sin duda más prolijos, hay un mayor dinamismo expresivo, no solo por la realización, sino por los numerosos acontecimientos puestos en escena.

Esto entendemos que no obedece a la “naturaleza” de la adaptación cinematográfica del texto base: durante el proceso de escritura del guion es cuando se decide qué elementos del texto original se conservarán y cuáles se condensarán o suprimirán. Teniendo en cuenta que durante el rodaje, como hacen otros muchos realizadores, Gonzalo Suárez tiene por costumbre modificar aquello que él mismo ha escrito en el guion, contrastar el esquema argumental arriba expuesto con el desglose argumental de la novela nos parece bastante significativo para avalar nuestra afirmación de que la película *Parranda* en realidad soslaya desde sus inicios la dependencia literaria de la novela *Parranda*. No sería ajeno a esa labor el mismo autor de la novela, ya que participó como coguionista de la película, pero no es este el lugar en donde nos corresponde dirimir en qué medida su participación fue decisoria para el resultado final, ni trazar un modelo para el análisis de la adaptación cinematográfica, pues no es ese el objetivo de nuestra investigación. Simplemente, discrepamos, como ya hemos apuntado, de la interpretación de Hernández Ruiz (1991: 259-271) que considera el filme de que nos ocupamos como “adaptación modélica” y lo abordamos y consideramos como filme de corte personal, por más que se halle inspirado en un texto de gran calidad literaria.

El mismo Hernández Ruiz (1991: 260) reproduce dos declaraciones de Gonzalo Suárez que avalan nuestra consideración. En la primera afirma el director que la obra es “la adecuación mejor con una adaptación” cuando en la segunda asegura que es “un libro con el que me sentía identificado hasta el extremo de no plantear la adaptación cinematográfica como adaptación del mismo sino que pretendí revivirlo en una película”. Es esta última idea, tantas veces repetida en las numerosas conversaciones que hemos mantenido con el director, y en cierta medida reproducida en Cherta y Garrido (2018), la que nos permite abordar el filme con la libertad de un texto desprendido por completo de su homólogo literario, por más que perduren sus ecos.

Frente a *Beatriz, Parranda* presenta también otra manera de abordar y poner en escena el guion: donde aquella optaba por concentrarse en un microuniverso, el pazo gallego y su entorno, esta decide abrirse a un territorio más amplio, pero asimismo concentrado, a la manera del *wéstern* y haciendo de los numerosos espacios del filme que constituyen un territorio en cierto modo impreciso entre Galicia y Asturias un espacio ideal para el estallido de los conflictos, como suele suceder en el *wéstern*.

Si bien la novela de Blanco Amor es prolija en sucesos, la película de Gonzalo Suárez no consiste en una mera “selección” y “reordenación” de los mismos, sino que genera los suyos propios para construir una estructura original. Por ello, aunque toma algunos personajes de la novela, algunos espacios, algunos sucesos, idea personajes y situaciones nuevos, le otorga una estructura narrativa nueva, potencia unos personajes y espacios sobre otros. El resultado final, novedoso, comparte título, pero su director logra soslayar la adaptación porque ha obtenido la misma libertad que se han deparado para sí los realizadores del *wéstern* más emblemático a la hora de diseñar y realizar los títulos que los han encumbrado sobre una base, no pocas veces débil, aunque no siempre, de un texto literario¹⁴⁴. Ese resultado final es lo que nos anima a concluir que *Parranda* filme es una obra enteramente personal, en nada ajena al universo creativo de Gonzalo Suárez.

¹⁴⁴ Estamos pensando no solo en el ya citado John Ford y su “dependencia” de los textos de Dorothy M. Johnson, Alan Le May o James Warner Bellah, sino en Nicholas Ray y su *Johnny Guitar* (1953) que parte de la novela homónima de Roy Chanslor o de Anthony Mann, cuyos *wésterns* han tenido siempre una base literaria.

Baste citar, antes de abordar su construcción, más que las diferencias, las incorporaciones que dotan a *Parranda* de una obra con carta de naturaleza propia:

-el comienzo del filme, que destaca la presencia, importantísima, de Socorrito;

-el desplazamiento de Cibrián como narrador hacia un protagonismo compartido;

-la estructura narrativa, marcada por el interrogatorio de Cibrián que la aparta de su referente literario;

-la historia del profesor/escribiente de notario, ausente en la novela: nos referimos tanto a la farsa que les cuenta, cuyo origen es el relato de Guy de Maupassant, como al asesinato que protagoniza y sus sucesivas intervenciones;

-el crimen que atenaza la conciencia de Cibrián, que se escenifica en la película cuando en la novela es algo en *off* que ha sucedido antes de su intervención como personaje;

-la historia del mayorazgo de Andrade con su mujer: donde en la novela resulta ser una mera muñeca, el tratamiento de esta sórdida historia tiene en el filme un desarrollo entre onírico y fantástico, ciertamente original y desasosegante;

-la inquietante obsesión de Socorrito de que le hagan un niño que culmina con ese patético cementerio de muñecos mostrado antes de su cruel violación;

-el desenlace de la historia en el pedregal de la montaña desértica y la sala del juzgado.

Como en *Beatriz*, presentamos a continuación la estructura que le hemos asignado al filme antes de exponer las conclusiones de nuestro análisis textual, ya que es dicha estructura la que nos ha permitido llegar a ellas.

6.3.2. La estructura de *Parranda*.

1. El primer día	[1] Socorrito y el coro. [2] La fábrica de Cock. Créditos. [3] La contratación de Cibrián. [4] El final de la jornada y el cobro de Cibrián.
2. El interrogatorio I 4º día.	[5] Interrogatorio a Cibrián
3. La noche tranquila	[6] Cibrián a las afueras del prostíbulo. Se va con la Rajada. [7] En la casa: regalo de las botas y propósitos de Cibrián.
4. El asesinato	[8] El escribiente introduce un cuerpo en un carruaje
5. El interrogatorio II 4º día.	[9] Prosigue el interrogatorio.
6. La primera parranda 2º día	[10] Cibrián se dispone a trabajar. El niño. [11] Encuentro con Bocas y Milhombres: “susto” y juegos. [12] El paso de los arrieros. [13] Bocas y Milhombres continúan sus juegos [14] Convencen a Cibrián que se una a la parranda. [15] En la bodega del Esquilache: el apuñalamiento.
7. El interrogatorio III 4º día.	[16] Interrogatorio, superposición de la pelea y la huida.
8. Segunda parranda	[17] Escondite en la chabola de Socorrito. [18] Almuerzo en la hierba: deciden ir al pazo de Andrade. [19] En el pazo: la mujer y el hombre en la galería. [20] Huida de los disparos.
9. Tercera parranda.	[21] Descanso en la zona maderera. Continuarán la juerga. [22] Paso por el pedregal de la montaña. [23] Socorrito en su chabola. [24] Paso por la vía del tren. [25] Entrada y asalto a la bodega. [26] Encuentro con el escribiente/profesor. [27] Relato del profesor.
10. Cuarta parranda 2ª noche	[28] Se deshacen del cuerpo en el ácido. [29] Callejón: la mujer del pazo obsesiona a Bocas. [30] Ante el burdel: no les dejan entrar, porque los buscan. Paso del enajenado. [31] Provocan a los clientes del burdel, desde la calle. [32] Huida; les echan agua y presienten a los guardias. [33] En la iglesia, con la Adoración Nocturna
11 El Interrogatorio IV 4º día.	[34] Interrogatorio de Ciprián: se alterna con la huida de la iglesia.
12. Quinta parranda	[35] Orinan en una pared. La sombra del enano. [35] En el prostíbulo de la Matildona. I [35.1] Con la Matildona. La Centolla. [35.2] El ataúd y el <i>profesor</i> . [35.3] La quemada. [35.4] La marcha del <i>profesor</i> . [35.5] La explicación de la Matildona. [36] En el prostíbulo de la Matildona II [36.1] Baile de parejas. [36.2] El baile de Milhombres. [36.3] La obsesión del Bocas. [36.4] La pelea.

<p>13. Sexta parranda. 3r día</p>	<p>[37] Huida por las calles. [38] Ante el pazo de Andrade. [39] En el interior del pazo. [39.1] En la cocina. [39.2] Los corredores: el bargueño y el perfume. [39.3] El sahumerio y la pipa. [39.4] El mayorazgo dormido. [39.5] En la alcoba del mayorazgo. [39.6] El mayorazgo y el rito sexual. [39.7] La alcoba sin la esposa. [39.8] La otra estancia: Bocas y la mujer. [39.9] La muerte del mayorazgo. [39.10] Cibrián y la mujer del pazo. [40] Pelea de Bocas y Milhombres ante el pazo</p>
<p>14. El Interrogatorio V 4º día.</p>	<p>[41] Interrogatorio: Cibrián no pudo salvar a la mujer; se alterna con la huida de los tres por el bosque.</p>
<p>15. Tras la parranda</p>	<p>[41] Huida por el pedregal. [42] Refugio en la bodega: la ducha de vino. [43] Reflexión de Bocas y Cibrián. Milhombres y el perfume.</p>
<p>16. El Interrogatorio VI</p>	<p>[44] Interrogatorio: Cibrián menciona la homosexualidad.</p>
<p>17. La violación de Socorrito</p>	<p>[45] Calambres de Cibrián, en la bodega. [46] Socorrito entierra al muñeco. Bocas y el perfume. [47] Violación en la chabola. [49] Milhombres despierta, celoso. Herida de Ciprián. [49] Prosigue la violación. [50] Milhombres por el bosque. [51] Prosigue la violación. [52] Bocas entra en la chabola y mata a Bocas. [53] Llega Cibrián y Bocas muere en sus brazos.</p>
<p>18. El final</p>	<p>[54] Huida de Milhombres por el pedregal. Es abatido por los guardias. [55] Cibrián llega junto al cadáver de Milhombres. [56] Cibrián y los guardias.</p>
<p>19 El informe. 4º día.</p>	<p>[57] El informe del escribano</p>

Ante todo, debemos señalar que todas las secuencias del filme se enlazan por salto directo, no hay fundidos encadenados ni fundidos a negro, con lo que la fluidez del relato es lo que el director pretende destacar, aunque la cronología se vea fracturada. Para reforzar esta idea sí se producen encabalgamientos sonoros que suturan una escena con otra, por ejemplo, la de los interrogatorios [16], [34] y [41], donde, además, se alternan imágenes de dos tiempos distintos.

Hemos estructurado el filme en 19 macrosecuencias divididas en 57 secuencias, algunas, como veremos, de gran complejidad escénica. Sin embargo, advertimos que esta división nos ha sido operativa para nuestro análisis, ya que, desde el comienzo del filme hasta el final, el principio de fluidez narrativa es lo primordial del relato. Queremos decir con ello que el filme se desarrolla con naturalidad y fluidez a los ojos del espectador aun

cuando incorpora elementos transgresores de su linealidad narrativa. Así, el relato ocupa un tiempo sucesivo de cuatro días y tres noches. Todas las macrosecuencias –y sus respectivas secuencias– son lineales, es decir, empiezan con el día 1 y terminan con el día 4, pero con una salvedad disruptiva que merece una explicación aparte.

Estas macrosecuencias son 2, 5, 7, 11, 14 y 16 y corresponden al cuarto día de los sucesos narrados, con lo que su irrupción en el discurrir del filme lo convierte en un elemento perturbador para el espectador. Estas macrosecuencias, además, están constituidas únicamente por una unidad dramática, esto es, una secuencia –el interrogatorio al que Cibrián es sometido–, pero en el conjunto del filme adquiere una importancia vital, por lo que la hemos considerado como el resto de las macrosecuencias que se desarrollan más pormenorizadamente en tiempos y espacios acordes a los hechos visualizados.

Además, en tres de estas macrosecuencias –la 7, 11 y 14– se superponen dos tiempos de la narración: el momento presente en el que Cibrián es duramente interrogado por los guardias con imágenes de los momentos de la acción de las macrosecuencias que la preceden y suceden. Por ejemplo: en 4, el interrogatorio alterna con momentos de la agresión de Bocas al arriero, construyendo, en ese instante, una especie de bucle en el tiempo, puesto que volvemos atrás en la escena ya vista y se articula de manera especial en la conciencia del personaje de Cibrián, tensamente sometido a las preguntas de unos guardias que nunca vemos y unas bofetadas de las cuales solo percibimos sus efectos. En la 11 asistimos a la huida de los tres parranderos de la iglesia donde se ha congregado la Adoración Nocturna: la risa desatada en los tres personajes supone un contrapunto dramático al tenaz interrogatorio al que es sometido Cibrián. Y, finalmente, la 14, se nos da en el clímax de la historia, cuando la visita al pazo culmina trágicamente con la muerte del mayorazgo, la sorpresa de la historia de su enigmática esposa y el incendio del que acusan a Cibrián.

Lejos de suponer el principio estructural del relato, como sí lo son en la novela, estas macrosecuencias del interrogatorio irrumpen desde un presente al cual no sabemos cómo hemos llegado para alterar, desde este mismo presente, la percepción del pasado que nos ha conducido a él. Esto es, no leemos de la misma manera las distintas “parrandas” – como hemos denominado cada una de las aventuras de los tres personajes– sin la presencia de estas macrosecuencias, pues nos advierten de que algo grave ha sucedido en el desarrollo de ellas.

A esto obedece la irrupción de la macrosecuencia 2 en el relato, casi antes de que lleguemos a saber quién es Cibrián. Sin embargo, no es esto casual, ya que se produce justo después de [4], cuando hemos identificado al personaje como un obrero de la fábrica de Cock. La situación de indefensión queda avalada por la omnipresencia de la voz que interroga y el claro contraste entre el rostro pusilánime del empleado que no quiere molestar en [2] y [3] frente al que exhibirá en los sucesivos interrogatorios. La macrosecuencia 5 – secuencia [9]– ahonda en esa sensación de desasosiego del espectador, ignorante todavía del devenir de la trama. Precisamente esta secuencia [9] viene a continuación de otra no menos perturbadora, la [8] –el asesinato todavía ignorado–, de la que nos ocuparemos más adelante. Unidas en el discurso del filme, estas dos secuencias no solo aumentan el suspense, sino que, tras el visionado final, adquieren su verdadera naturaleza, pues aúnan las prácticas alevosas de un poder establecido –el autoritarismo de los guardias que no dudan en torturar al detenido y la impunidad con que el escribano se libra de quien le pone los cuernos– que somete, sojuzga, explota a los meros obreros –como explicita Milhombres en [18] durante el almuerzo.

Por otro lado, no olvidemos que estamos en los primeros minutos del filme y en estas breves secuencias –de la [1] a la [10]– el espectador todavía no solo no ha conocido a los otros dos protagonistas del filme sino que aun ignora cuál es el asunto del mismo.

Contribuye a este desconcierto la escena [8]. Que en medio de la noche alguien introduzca un cuerpo en un carruaje constituye un auténtico enigma que solo progresivamente y de manera tangencial será desvelado.

Hemos dicho, más arriba, que los interrogatorios no constituyen el principio vertebrador del relato. Lo decimos porque el filme se abre con Socorrito robando el muñeco del coro de niñas y a continuación surgen las escenas de la fábrica y los créditos del filme. Como hemos visto en el argumento ya desentrañado, Socorrito es en la película un personaje esencial, enriquecido con respecto a su homónimo literario. De hecho, es su violación la que de alguna manera cierra la película¹⁴⁵.

¹⁴⁵ También la novela, pero el lector nada conoce de ese personaje hasta el capítulo 5, donde la presenta el Castizo -Cibrián en la película-.

Así, tanto su presencia como la irrupción de la secuencia [8] junto con los interrogatorios y la no menos sugerente escena final, donde la voz del escribiente encadena [56] y [57], rompen el marco estructural del presente narrativo y la ausencia de la voz en *off* de Cibrián narrando la historia hacen que el punto de vista no sea, como en la novela, el de este personaje, sino un meganarrador que ha tomado la materia del relato para distribuirla de una manera cuanto menos novedosa en el panorama cinematográfico español del momento.

Gonzalo Suárez, que se había servido en *Beatriz* de la voz en *off* como principio vertebrador del relato, opta aquí por una estructura que rompe la linealidad temporal pero que no privilegia el punto de vista de uno de ellos, –el de Cibrián/Castizo–, sino que se sitúa por encima de ellos. Esa posición le permite, por un lado, introducir las escenas del interrogatorio, la escena [8] del asesinato, o las prácticas amoratorias del escribiente –[35.2]– y, por otro, abrir el filme con Socorrito, otorgándole notoria relevancia. El meganarrador se convierte, así, en el administrador de unos conocimientos de los que el espectador carece y solo a medida que este avance en su lectura del filme compondrá esa suerte de modesto puzle que le ha proporcionado.

6.4. Las estructuras narrativas de *Parranda*: análisis del filme.

Una vez justificadas en las líneas precedentes la estructura del filme, pasamos a comentar cómo se han abordado las estructuras de reconocimiento y los aspectos más relevantes que hemos encontrado en nuestro análisis textual.

6.4.1. El inicio del filme y los tiempos del relato

Al justificar la estructura del relato, hemos ido explicando cómo se articula el tiempo narrativo del mismo. Conformado por cuatro días sucesivos, tres de ellos cuentan un desarrollo lineal y numerosas elipsis –sobre todo en lo referido al primer día, donde la parranda está ausente– y el cuarto interrumpe dramáticamente el fluir de la narración para incrementar el dramatismo de las acciones.

Añadimos que abrir el filme con Socorrito irrumpiendo en ese juego infantil, no solo es una decisión audaz -cualquier otro realizador hubiera iniciado el filme con la escena [5], la del primer interrogatorio- sino decisiva, pues supone entender el ulterior desarrollo del relato como un *juego perturbador y perverso* donde los personajes, unos muchachos alegres y vivarachos, acaban siendo no tanto víctimas de sus excesos, sino *juguetes* de un destino socarrón que se les interpone con las zancadillas de un mundo no menos perverso – la perturbada sexualidad del escribiente y del mayorazgo, dos de los pilares de la sociedad en la que se ambienta– que no les acepta porque, por su idiosincrasia, no se someten a su *juego*.

Socorrito es una muchacha inocente en el sentido lato de la palabra, vulnerable por su misma inocencia y por lo tanto alguien de quien todos se aprovechan. Ese aspecto de su vulnerabilidad adquiere proporciones inusitadas cuando en [46] la vemos enterrar al muñeco que ha robado y que en [17] y [23] ha ido acunando. De hecho, la *muerte del muñeco* ya está anunciada en [17], pues la misma muchacha dice que su hijo tiene fiebre, Milhombres, siguiendo el juego dice que tan solo calentura –y alude al furor sexual que anima a Bocas todo el tiempo–. Es más: cuando los personajes salen de la chabola, la cámara muestra, como por casualidad, que al muñeco la falta una parte de la cabeza, con lo que la metáfora de Socorrito como un *juguete roto* cobra inusitada fuerza y en apenas unos segundos.

Recordemos, también, que, como es habitual en Gonzalo Suárez, la decisiva escena [46] comienza con un trávelin sobre numerosas cruces de madera, una suerte de cementerio que solo cuando la cámara abre su campo visual descubrimos que es una necrópolis de muñecos excavada en el barro. Bocas se servirá de su vulnerabilidad, de su perturbado estado mental, para violarla y aplacar en ella el furor sexual despertado por la visión de la mujer del pazo de Andrade y su frustrada experiencia con ella.

La chabola de Socorrito es, además, un espacio alrededor del cual se desarrolla buena parte del filme. Una chabola junto a un arroyo y próxima a la desangelada montaña, un pedregal de granito que cruzan varias veces los personajes, constituirán un espacio determinante, vital, para el sentido del filme.

Esta apertura del relato mediante un personaje esencial pero no protagonista, constituye, además, un nexo entre los tres protagonistas de la obra, no solo porque en su

chabola se ocultan de los guardias y porque ella será la *muñeca rota* con la que se cerrará la espiral del relato, sino porque iguala a los cuatro personajes: Cibrián, Bocas y Milhombres son otros tantos tarados que malviven en el espacio embrutecido de la película, otros tantos perturbados que mal llevan sus taras psíquicas y sociales.

6.4.2. Los protagonistas y su tratamiento.

Sin duda, uno de los mayores logros de la película es la construcción del trío protagonista. Cibrián, Bocas y Milhombres no son sino tres desgraciados, tres desclasados incapaces de enderezar su vida en un entorno que ofrece pocas posibilidades para ello, ya que nos encontramos en un mundo que no se desprende de su sustrato rural y que apenas despegaba hacia la industrialización: la fábrica del Cock que aparece en el filme y las minas a las que alude Milhombres en [18].

Los tres tienen una personalidad diferenciada, aunque les une el deseo de juerga, borrachera y promiscuidad al que se entregan como única válvula de escape, como queda patente no solo en la mencionada secuencia [18] sino en las tantas conversaciones mantenidas en las que, en medio de la broma y la risotada, se introduce una frase, un comentario, un gesto desesperado y por qué no trágico de su frágil y voluble condición humana.

Especialmente significativo de esto que comentamos es la escena [21], donde Cibrián y Bocas dialogan mientras Milhombres duerme en un escenario relevante, la zona maderera con los troncos apilados formando equis extrañas que parecen encerrar a los tres personajes en un callejón sin salida o someterlos en una suerte de embarcación varada de la que no es posible salir. En esta escena, los temblores de Cibrián nos revelan su fragilidad física, una vez que la fragilidad de su carácter la ha revelado el hecho de no poder resistirse a la parranda a la que lo arrastran sus dos compadres. Esta fragilidad física de Cibrián, donde expresa con sus torpes palabras el “pensamiento” que le embarga —que no es sino la enajenación que le lleva a beber para aplacarla o a la que le lleva el alcohol cuando ha bebido

demasiado, una suerte de locura atávica propia de su mísera clase social¹⁴⁶, se complementa con la de sus dos compadres.

Bocas, el más violento y pendenciero, es un hombre fácil de provocar, asiduo de trifulcas y pronto a sacar la navaja y usarla. Su mirada irónica se proyecta siempre contra el mundo y contra todos y es, sin saberlo, un nihilista: en esta misma escena se siente culpable de los disgustos que le produce a su madre y al mismo tiempo vive exclusivamente el momento porque sabe que este no puede durar. De ahí que esté continuamente en tensión y se someta siempre a sus instintos, que su sexualidad sea también violenta. La apariencia de muñeca de la mujer del pazo de Andrade le ha fascinado hasta tal punto que una y otra vez le reconcome, guía sus pasos y propicia el trágico desenlace. Precisamente ese aire de muñeca, de mujer falsa y/o sometida es lo que aviva su pulsión erótica, ya que es incapaz, como vemos en [35] y [36], de mantener una relación sexual normalizada con la prostituta que está requiriéndole en todo momento. La fantasmagórica experiencia de las escenas [39.6] y [39.8] le lleva a la violación final de Socorrito, relegándola, en ese acto cruel y violento a su frágil condición de juguete roto que él, Bocas, puede destrozar a placer.

Esa sexualidad enfermiza del personaje es, por otro lado, la válvula de escape de su reprimida condición sexual, y es aquí donde entra en escena la personalidad de Milhombres, ya que él, Bocas, es el objeto de deseo de su compadre, quien, jugando, le está metiendo mano en todo momento y a lo que reacciona con violencia porque siente puesta en tela de juicio su virilidad, aunque se complace de ser constantemente deseado. Significativo de esto es la escena [35.3], en el prostíbulo de la Matildona, cuando al pedirle a Bocas un vaso de quemada mientras la prostituta le está besuqueando, Milhombres se le acerca como un enamorado, esquiva la mano de la muchacha que va a cogerlo y se lo entrega a Bocas, que sonrío pícaro e irónico. Por otro lado, en ese mismo lugar, en [36.2], mientras Bocas y la prostituta bailan, Milhombres se acerca bailando también y es rechazado, con lo que sigue bailando, en un momento especialmente brillante del filme en donde queda a descubierto su fragilidad.

Como en la escena [21] ha explicado Bocas, Milhombres es alguien que a nadie tiene en su mundo: su aspecto desarrapado, más desarrapado que el de cualquiera de sus

¹⁴⁶ Aspecto este, sin duda, más desarrollado en la novela pero que aquí, en el filme, no precisa de mayor hincapié.

otros dos compadres, su corpulencia poco agraciada y su rostro constantemente deformado por su grotesca risotada, su condición de homosexual, nos presentan un desclasado más de ese mundo primitivo en el que no habrá de encajar nunca. La parranda, la juerga, la bebida, la risa procaz, los juegos de meterle mano a su compadre Bocas, las violentas peleas que mantiene con él –como un violento juego amoroso más–, son las expresiones de sus instintos, porque Milhombres, cuyo nombre es obviamente irónico, es un ser instintivo, un perro apaleado por cualquiera a quien se acerque, y encontrará en el estallido final –[48] y [52]–, el apuñalamiento de Bocas como “si fueran celos de mujer” que dice Cibrián, su trágico desahogo. No hay que insistir en la simbología sexual de la navaja que abre en [48] cuando al despertar en la bodega pregunta por Bocas; baste comprobar cómo el forcejeo de [52] es mostrado como una suerte de acto sexual que, al consumir la muerte de su objeto de deseo, certifica su propia muerte. Así, al ser abatido por los guardias civiles en [54], Milhombres pronunciará el nombre de Bocas como quien se despide, en su último aliento, de su ser amado.

Finalmente, podemos considerar a Cibrián como el principal protagonista, habida cuenta de que protagoniza los interrogatorios y que las primeras, aunque breves escenas, cuentan con él como personaje conductor de la acción. Importan esas escenas porque nos lo definen como un ser sometido a la industrialización de ese mundo rural del que procede: es contratado por la fábrica, está satisfecho por poder llevar un sueldo a su precario hogar y con él poder retirar de la prostitución a su compañera y al mismo tiempo, hacerse cargo del hijo de esta. De nuevo, la fragilidad social está puesta en evidencia y Gonzalo Suárez no precisa de más elementos para ponerla en escena: Cibrián, en primer plano, diciéndole tímidamente su nombre a un oficinista que no vemos; Cibrián esperando a la Rajada en la noche y en las afueras del prostíbulo, Cibrián aceptando el regalo de las botas de la Rajada en esa paupérrima habitación...

Frente al locuaz protagonista de la novela, el personaje de la película es un ser pusilánime, lo cual percibimos desde su primera imagen. Que la escena de la contratación, [3], sea un primer plano y la del interrogatorio, [5], otro, supone una metáfora de la condición social del personaje, del entorno en el que sobrevive. Como hemos dicho, alguien sometido. De ese sometimiento habla Milhombres en la escena [18], y constantemente vemos que Cibrián es manejado por Bocas, que al tenerlo con él le previene de Milhombres porque de lo contrario, como él dice, acabaría matándolo. Así, Cibrián es una bisagra entre los dos, otro

ser frágil y quebradizo, de pocas luces, que se deja llevar y traer por sus compadres y que cede a sus instintos primarios de la juerga, pero no participa de la violencia que esta desencadena. Si en la novela era él con su torpeza el que provocaba el incendio del pazo, su papel de mero testigo y de participante involuntario de los hechos lo convierten en alguien más vulnerable todavía.

El trío protagonista compone un grupo paradigmático que tantas veces hemos visto desarrollado en el western. Son compadres desarraigados que se enfrentan a un mundo que cambia y en el que no encajan por ser ellos seres primitivos, en todas las acepciones de la palabra.

No es ajeno a este resultado la brillante interpretación de José Sacristán (Cibrián), José Luis Gómez (Bocas) y Antonio Ferrandis (Milhombres), quien compone el papel más brillante de su carrera de una manera sin duda magistral. Gonzalo Suárez ha sabido utilizar el físico de sus actores para potenciar los sentidos que de su interpretación se desprenden. Si bien como nos confesó, Cherta y Garrido (2018), no piensa en los actores a la hora de concebir un filme, una vez asignado el papel incorpora lo que estos pueden aportar al resultado final. Así, la fragilidad de Cibrián se corresponde al aspecto añorado de José Sacristán, la doblez de Bocas a la interpretación, repleta de matices y miradas, de José Luis Gómez, y, finalmente, Antonio Ferrandis, con un físico que siempre le alejó de los papeles de galán o protagonista, se encarga del rol más difícil, pues con su aspecto desgarrado compone a un Milhombres que no deja de ser un niño grande, que no puede saciar sus deseos y cuya única finalidad es ir de borrachera en borrachera hasta donde el cuerpo o el destino aguante.

6.4.3. La sexualidad perturbada

Si la irrupción del sexo y el tratamiento de la sexualidad va a ser uno de los motivos que impregnan el cine español de los años 70, Gonzalo Suárez, como ya hiciera en *Beatriz*, no va a hacer de este una de las excusas del filme, sino que lo utilizará tanto para profundizar en la psicología de los personajes como para mostrar las hipocresías de un orden social que lo tolera precisamente porque lo oculta.

Como en el filme anterior, la sexualidad tiene una importancia vital en el entramado dramático. Si en aquel la represión sexual desataba el conflicto, en *Parranda* todos los personajes viven una sexualidad vicaria o problemática, oculta a los demás y salvaguardada por las apariencias. De ahí que solo la iglesia y los prostíbulos permanezcan abiertos en la noche, y ambos frecuentados fundamentalmente por los próceres del lugar.

Ya en [6], mientras Cibrián, oculto en las sombras, aguarda a la Rajada, los clientes que salen del prostíbulo visten de manera elegante. Y en [30], cuando las prostitutas les niegan la entrada a los tres perdularios, la excusa, amén del navajazo al arriero, es la presencia de unos comerciantes y hombres de negocios para quienes han cerrado el local. Precisamente, en la siguiente escena, la [31], cuando los personajes provocan a uno de los clientes que intuyen tras los visillos, quienes les replican no pertenecen, por su cuidado aspecto –intuido como sombras a lo lejos– al mismo estamento que los desarrapados protagonistas. Igualmente, en [36.1], hay otra pareja bailando y el hombre que deja a la prostituta, un elegante lechuguino, se despide con un gesto respetuoso del sombrero.

Estos personajes visten como los fieles que en la noche forman la Adoración Nocturna, en [33], y veneran el cuerpo de Cristo. Una asociación esta, el cuerpo de Cristo y el cuerpo de las prostitutas que no nos parece ni ingenua ni casual, sino más bien una puntualización sobre el *modus vivendi* de las clases sociales que rigen los destinos de las gentes del lugar y que siempre están ajenas a los problemas de los protagonistas. De hecho, solo el falso profesor y luego escribano del juez y el mayorazgo son los únicos que tienen un protagonismo relevante.

Ambos están vinculados por una sexualidad traumatizada por el engaño y la frustración. El mayorazgo, con su complejo ritual sexual, que en [19] parece obligar a la mujer a practicarle una felación y en [39.6] la somete a un manoseo sexual desesperado, sólo consigue satisfacerse cuando tras el acto lanza el dinero y estalla en enloquecidas carcajadas. Su historia es, sin duda, la más morbosa, puesto que solo podemos reconstruirla a través de sus actos y sus palabras musitadas entre el arrebató sexual y la irritación del macho insatisfecho. Por otro lado, la escena [39.6] es contemplada a través de los ojos de los tres parranderos que han estado fumando opio antes, por lo que el onirismo de la escena resulta inquietante: ¿es en verdad una muñeca la esposa, una mujer de verdad en estado de enajenación, una prostituta que hace de frágil objeto sexual para satisfacer la vanidad ofendida del mayorazgo? La brillantez de la puesta en escena de Gonzalo Suárez y la

articulación de todos esos momentos sume al espectador en la incertidumbre de la respuesta. Sea o no una muñeca, su condición sí es la de la muñeca¹⁴⁷. Y esta condición de juguete enlaza, temáticamente, con los otros juguetes rotos de los que ya hemos hablado más arriba.

Al fondo de ese ritual subyace el honor ofendido de un hidalgo que sólo mediante ese ritual sexual aspira a alcanzar la venganza. No está de más aclarar que si en la novela sí resulta una muñeca, la decisión de Gonzalo Suárez de presentarnos este complejo ritual no hace sino alejar tanto este episodio como el resto del filme de la intencionalidad de su homólogo literario.

El falso profesor y luego escribano de juez es el otro personaje acomodado que tiene, como el mayorazgo, otra sexualidad problemática. Lo que conocemos de él lo sabemos primero por su propio y grotesco relato que provoca la hilaridad de los tres parranderos que lo escuchan. En esta mentira representada con unas imágenes brillantes –la fotografía posee un *flou* en los márgenes que dota a la escena de irrealidad, como irreal es cuanto se cuenta– otro juguete entra en escena: el cadáver del Cabito, manoseado por unos y por otros. El trío protagonista lo encuentra en [26] ante el queso y el vino que está tomando el profesor, como un comensal más. En la historia que el profesor refiere, se le dispone como un mudo jugador de cartas en la escalera para engañar al marido –una escena absurda pero hilarante en todo ese contexto surrealista del relato. Finalmente, es arrojado al ácido junto al horno de Cock.

Solo en [35.5] con las palabras de la Matildona, la explicación de la prostituta que ha fornicado –o simulado fornicar– en el ataúd, la exclamación de Milhombres reafirmado que ya decía que era el Cabito, y la información como en segundo término de una de las tres ancianas, llegamos a comprender que se ha cometido un crimen, del que saldrá indemne.

Como el mayorazgo, el escribiente ha padecido una infidelidad, pero no por eso son ellos las víctimas: dada la morbosidad de sus “venganzas”, que no hacen sino indicarnos

¹⁴⁷ Hay, sin embargo, dos pistas que tener en cuenta. En [39.4] Milhombres extrae un fajo como de billetes que rechaza: solo si son solo papeles estos desarrapados despreciarían el dinero, puesto que ya antes han aceptado el del falso profesor. La otra es el punto de vista de la escena, que corresponde a los tres personajes con los sentidos perturbados por el opio: en [39.7], el lecho está vacío, no está allí la mujer a la que ha sometido el mayorazgo ni hay rastro de los billetes desparramados y si en [39.8] se estremece a los manoseos del Bocas también puede obedecer a su alucinación, alucinación también compartida por Cibrián cuando en [39.10] parece percatarse de que está muerta.

la impotencia sexual que padecen, no podemos sino pensar que sus esposas buscan en otros amantes lo que no encuentran en ellos. Ambos, además, recurren a rituales mórbidos para aplacarse. La naturaleza de la muñeca remite a la muerte de la misma manera que intentar practicar el sexo en el ataúd también la evoca. No en vano a la hora de articular un relato absurdo para el trío que lo ha sorprendido con el cadáver, el escribano se deja llevar por sus fantasías y sucumbiendo al tan clásico como freudiano tema de eros-thanatos, dice que el amante de la mujer ha muerto practicando el acto sexual¹⁴⁸, una metáfora de su propia situación y de su ritual amatorio.

El resto de la sexualidad representada en el filme es, como hemos dicho, vicaria, aunque no se insiste en ello porque el trío protagonista no la practica. De hecho, a ellos las chicas se les ofrecen: hasta la Matildona se brinda a Milhombres en la frustrada escena del baile. Bocas, que acepta los besos de la joven en casa de la Matildona, se vanagloria constantemente de no atarse nunca a una mujer, en cambio se obsesiona, como ya hemos explicado, por la mujer del pazo. Esa obsesión es la que impide que continúe la relación que el baile de [36.2] parece iniciar y es la manera de escapar a los requiebros de Milhombres. Este sí arrastra tras sí la frustración de su homosexualidad por dos motivos: primero por su condición, que no acepta del todo –por eso constantemente llama maricas a los otros, v.gr. [27] cuando el profesor habla de su costumbre de hacer punto (otro elemento que, en el contexto de su relato y de la película subraya su enfermiza condición)–; segundo, por la frustración de no obtener parranda tras parranda la consumación de su deseo que, como hemos dicho, no es otro que el Bocas.

De los tres, solo Cibrián parece haber encontrado estabilidad con la Rajada y es el único que rechaza las zalamerías de las prostitutas porque le parece mal servirse de ellas. De hecho, en sus esquivas miradas el personaje, más ennoblecido que el resto, a la actividad sexual de las muchachas se adivina la impotencia que tiene por no lograr sacar a su pareja de esa vicaría. En este sentido, su sexualidad resulta más sana: en [10] se siente satisfecho de que el ingenuo hijo de la Rajada le pregunte si maltrata a su madre porque la oye gritar y él sonríe porque sus gemidos son de otra naturaleza. El apunte, por otro lado, no es casual,

¹⁴⁸ Tema decadente por excelencia, tanto en “La cortina carmesí” de Barbey d’Aureville -incluido en *Las diabólicas* (1874)- como en la *Sonata de otoño* (1902) de Valle-Inclán, a los protagonistas se les muere la amante mientras realizan el acto sexual.

porque informa del usual maltrato de la mujer en las clases desfavorecidas de principios del siglo XX.

Finalmente, Socorruto, en su vulnerabilidad, tiene una sexualidad desprendida y no traumatizada, pese a que de su ingenuidad se aprovechan todos. Ella únicamente anhela un bebé, pero no siente una frustración sexual por ello ya que es ella, en su ingenuidad, quien decide entregarse a quienes *mejor huelen*. Esa ingenuidad resultará finalmente vulnerada por Bocas en la brutal agresión final, como si se nos quisiera transmitir la desazonadora idea de que la ingenuidad no tiene cabina en aquel mundo.

6.4.4. El espacio exterior

La novela *Parranda* sitúa su acción en un territorio imaginario que alude a la Galicia donde creció Blanco Amor; la película *Parranda*, rodada exclusivamente en espacios asturianos, evoca, tanto en los exteriores como en los interiores retratados, un mundo en transformación que temporalmente situamos a comienzos del siglo XX, precisamente el periodo en el que se desarrollan los más emotivos wésterns crepusculares, pues en ese cambio de siglo se significa un cambio de modo de vida, la desaparición de unos usos y costumbres y al imbatible paso de la civilización.

Geográficamente próximos, Galicia y Asturias abastecen al imaginario que despliega el filme del aura mítica, alejada de la metrópoli, de los vastos territorios donde la civilización parece ausente y son los instintos los que dirimen las diferencias entre los hombres que por allí deambulan. Es precisamente ese deambular, esa itinerancia de quienes no hallan acomodo, uno de los *leitmotiv* fundamentales de la historia.

Territorio alejado y remoto, hemos dicho, donde convive la superchería –la Centolla en [35.1] puede adivinar los destinos y les advierte, con su voz profunda y telúrica de cuál será su trágico final–, la religiosidad profunda –los fieles de la Adoración Nocturna en [33]– junto con la supervivencia del mundo rural –los arrieros con quienes se encuentran los protagonistas en [12] y en [15]. Ese mundo tiene también sus espacios de poder: de un lado, sus pazos, cuya decadencia está perfectamente representada por la perturbación erótica que es el único motor de su propietario, el mayorazgo o vinculero; de otro, sus guardias de

métodos expeditivos, y a los que solo vemos cuando en [17] entran en la chabola de Socorrito, pues durante las escenas del interrogatorio solo les oímos, en el decurso del filme se presienten como sombras –como en [32], cuando los tres se ven obligados a refugiarse en la iglesia– y en el desenlace de la película solo sus disparos y las botas y capas que atrapan el Plano Medio de un Cibrián sacudido por la rápida muerte de sus dos compañeros. Entre ambos, el escribiente del juez, que se vale de su posición para ocultar el auténtico crimen premeditado que aparece en el filme. Y junto a él, como no, una burguesía social hipócrita a la que solo vemos frecuentando las casas de lenocinio.

La transformación de ese mundo se representa en la fábrica de Cock y en las minas¹⁴⁹, que simboliza por un lado el empuje de la industrialización y por otro la explotación del ser humano, como apreciamos en el sometimiento de Cibrián en las primeras escenas del filme y las quejas de Milhombres en [18] respecto al trabajo en las minas y a la consideración del ser humano como un simple engranaje, alguien a quien en seguida sustituirán en cuanto deje de ser útil –elocuente discurso que nos informa, en un momento de grave seriedad por su parte, de su propia y oculta historia personal en un marco incomparable (vid. figura 15).



Figura 15: *Parranda*

¹⁴⁹ La importancia de la minería asturiana no es aducida aquí de manera casual, sino que ayuda, de un lado, a ubicar la historia en un norte lejano y legendario, bárbaro y remoto, identificado tanto como Galicia -por los lectores de Blanco Amor, no muy numerosos en aquel momento, no lo olvidemos-, como con Asturias; de otro, incorpora el problema social de la minería, que fue importantísimo en las convulsas primeras décadas del siglo XX (véase al respecto los testimonios recuperados en Manuel Chaves Nogales, José Fernández Díaz y Josep Pla: *Tres periodistas en la revolución de Asturias*. (Barcelona: Libros del Asteroide, 2017). Por otro lado, si las minas asturianas se plantean en la novela como lugar de huida de los tres parranderos cuando son conscientes de la muerte provocada, en la película no suponen ninguna huida, desposeyendo así a los personajes de todo posible horizonte.

Como bisagra entre el mundo rural, agropecuario, y la industrialización obrera, es especialmente relevante la industria maderera, representada en el filme en la excelente secuencia [21]. Es una bisagra porque cifra su beneficio en el talado de los bosques, el *peinado* de los montes antes de que estos comiencen a alzar chimeneas, explotaciones mineras, petrolíferas y fábricas, un tema que vertebra, como vimos en el marco teórico, la evolución del wéstern. En la mencionada escena [21] no solo vemos atrapados a los tres personajes en su peculiar telaraña, la espiral de juergas que constituyen su único alivio, sino que en la arquitectura que esas extrañas equis reproducen a pleno día, esos troncos pulcramente cortados y enramados, como gigantescos hatos, que no hemos visto cortar a nadie, suponen el precio que la naturaleza, con la explotación y desaparición de los bosques, paga a la civilización en su proceso transformador. Del leñador, personaje fundamental de los cuentos infantiles, personaje recurrente y ocasional que transita por no pocos wésterns – cuando no los protagoniza– no hallamos rastro en el filme, pero vemos su resultado. Una naturaleza en proceso de devastación, de ahí que la escena adquiriera pleno sentido cuando la comparamos con la escena de la muerte de Milhombres en la montaña pedregosa, sin árboles.

El ferrocarril, elemento portador, por antonomasia, de la civilización solo tiene su presencia en *off* en el filme. En la escena [24], bellamente evocada por Cibrián en [56], tras la muerte de Milhombres, los tres compadres, felices, riendo, y riéndose entre otras cosas de la locura de Socorrito, como si ellos estuvieran mejor que ella, andan por unas vías que se abren paso en el bosque. Esas vías están cubiertas de hierba, con lo que o bien han sido abandonadas porque hasta el territorio que habitan los personajes ha está dejando de lado la prosperidad, o bien son poco frecuentadas por el tren. Pero la naturaleza parece o integrarlas en su seno o devorarlas, es este un momento acogedor, de paz entre los tres, y por eso esa imagen irrumpe con fuerza en la escena [56] cuando Cibrián siente de manera abrumadora la ausencia de sus dos compañeros.

Vemos, pues, cómo el exterior condiciona los interiores que aparecen en el filme: la fábrica de Cock al inicio, la austera casa de la Rajada, la taberna del Esquilache, la chabola de Socorrito, la bodega de [25], el pazo de Andrade con su cocina, corredores y alcoba, la escribanía en la última escena de la película y, cómo no, el burdel de la Matildona, el único cuyo interior se nos muestra, pues el otro, el frecuentado por más gentes de bien, únicamente lo vemos desde fuera. Ninguno de estos interiores tiene ventanas, o no se nos muestran: son lugares cerrados, pero no necesariamente opresivos, pues Socorrito desfila por su chabola

como si de una calle principal se tratara y Cibrián considera como suya la habitación-casa que comparte con la Rajada.

Como en los westerns, el prostíbulo de la Matildona, es un lugar grotesco, donde los clientes satisfacen sus instintos y todos, incluso la muchachas, se sienten de paso. La novedad de la puesta en escena de este espacio en *Parranda* es la blancura de sus paredes, la presencia de luminosidad, que enlaza no solo con la arquitectura popular tanto asturiana como gallega sino con la continuidad de ese espacio como una casa cualquiera del lugar.

Asimismo, la taberna, también como en el western, es lugar de conflicto, de conflicto primitivo: una vulgar partida de cartas enerva a Bocas y apuñala a su contrincante.

A todos estos espacios llegamos cruzando espacios exteriores, que los conectan: el paso por la montaña pedregosa, el bosque, el arroyo y, por supuesto, las calles cerradas de la población que vemos tanto de día, [37], como de noche, [35], por citar solo dos relevantes ejemplos.

Que se repitan los lugares de paso, el espacio exterior, así como las callejuelas del lugar, se repitan para dar paso a una y otra de las parrandas o aventuras cuya ilación constituye el argumento del filme nos produce una idea de espiral, de que los personajes dan vueltas y vueltas sobre un mismo lugar del que ni siquiera sabemos si es un pueblo o una pequeña ciudad¹⁵⁰. Por ello, más relevante aún que en *Beatriz*, y de nuevo como en el *western*, el exterior es el hábitat natural de estos personajes –solo en él pueden ser felices, como hemos visto que sucede en [24]–, y aunque sus inclemencias, y su dependencia de la bebida y las mujeres –metonimias de la parranda– los obliga a buscar siempre esos interiores donde salvaguardarse –prostíbulos, pazo, iglesia, taberna, bodega–, como los antihéroes del western, siempre resultan expulsados de ellos.

Es ese exterior, además, un espacio de desequilibrio y locura: dos breves incidentes de las escenas [30] y [35] nos lo corroboran. En la primera, ante el prostíbulo cuya entrada, por su condición, les es negada, los tres parranderos ven, y se ríen de ello, cómo una mujer y su hijo van detrás de un hombre que marcha con paso decidido a ninguna parte y ellos, madre e hijo le insisten para que vuelva. En la segunda, mientras los tres orinan ante

¹⁵⁰ A diferencia de la novela, que sí lo indica y hace más vasto del periplo de los personajes

una pared, una gigantesca sombra les amedrenta, pero al final resulta ser la de un enano que cruza la escena silbando.

Si añadimos estos dos personajes al conjunto que puebla el territorio del filme no podemos menos que concluir que nos encontramos ante un universo fronterizo, entre la civilización que no lo mejora, y el primitivismo atávico que tiende a perecer.

6.4.5. El final del filme

Hemos señalado anteriormente la originalidad estructural que el inicio proporciona a *Parranda*; indicamos ahora la no menos original e interesante conclusión del mismo, constituida esta, en realidad, por las tres macrosecuencias últimas, 17 18 y 19, íntimamente trabadas.

El desenlace propiamente dicho, la clausura del relato, comienza en 18 con [54], y termina con la escena final, en la escribanía. Pero es interesante observar cómo este final está preparándose desde la macrosecuencia anterior, la 17, que tiene como centro dramático la violación de Socorrito y la reacción de Milhombres que derivará en la muerte de Bocas de un navajazo suyo.

No es, pues, casual, que ninguna de las secuencias del interrogatorio aparezca entre estos tres bloques sino que se sitúe entre el 15 y el 16, entre las dos secuencias de la bodega, cuando los personajes se reponen de su última parranda.

Este desenlace precipitado –por la fluidez narrativa, la rapidez y el minutaje con que se suceden las secuencias [54] a [57]– viene determinado por toda la macrosecuencia 18 con la violación de Socorrito como punto central. Es más, la rapidez con que pasamos de un espacio a otro, privilegiando a un personaje –Bocas que sale de la bodega– sobre el resto, volviendo a ellos –Cibrián que en [45] lo ve salir pero permanece mudo; Milhombres en [48] al advertir la ausencia del compadre–, es una de las constantes del cine de Gonzalo Suárez, que transita de exteriores a interiores de manera directa, trabando los espacios en función de un sentido dramático mayor, que hemos intentado restaurar al agrupar los acontecimientos en las secuencias numeradas entre corchetes.

Así, de estos tres bloques narrativos, son las secuencias [45], [46] y [57] las más pausadas frente al resto, que se enlazan unas con otras por la continuidad de la acción o el contrapunto, presentando espacios distintos –la chabola de Socorrito frente a la bodega o los espacios que atraviesa Milhombres en su desesperación.

La [45] plantea la situación: Bocas decide salir, pero solo tras la siguiente, [46], entendemos que ya se estaba preparando en [43], secuencia en la que arrebató el frasco de perfume de Milhombres y lo huele mirando más allá de la cámara. Recordemos que esta secuencia [45] empieza con un primer plano de Cibrián temblando, la mano amigable de Bocas lo calma y luego, cuando en plano general Bocas sale de la bodega, Cibrián lo observa, silencioso y sin decir nada.

La escena [46], con la peculiar manera de empezar con el primer plano de las cruces y en trávelin y panorámica mostrar cómo Socorrito entierra, de una manera natural, pues ya lleva muchos enterramientos, el muñeco roto, proporciona, en su momento final, un plano general picado, un territorio realmente devastado: chabola, barro, una deficiente mental que no presiente qué le va a suceder, el agresor yendo tras ella, lentamente, hacia la chabola...

La escena final, [57] es, sin duda, más compleja, por la que volveremos sobre ella al final de este apartado. De momento baste decir que su tempo es tan calmo como el de las otras dos: el lento trávelin con panorámica a derecha recorre, al pausado y monótono ritmo de la voz del escribiente, un espacio que solo en el plano general final recompondrá el espectador.

Contrastando con estas secuencias, el resto tiene un ritmo más rápido, de manera que la sucesión de escenas incrementan la tensión con no poco contraste:

- En la [48] da comienzo la violación: el forcejeo de la muchacha y la violencia con que Bocas la trata dotan de tensión el hecho, de por sí violento. Una sutil manera que tensar el tiempo de esta acción lesiva es el uso del ralentí en la cámara: alterna movimientos rápidos junto con otros remansados precisamente por el ralentí, con una función dramática, como comentaremos más adelante, cercana al de Peckinpah en su cine.

- En la [48], Milhombres despierta, como si en sueños presintiera lo que él considera una afrenta para sí mismo y no para Socorrito; el forcejeo y la herida de Cibrián tensan y dinamizan la situación.
- En [49] prosigue la violación, alternando de nuevo planos rápidos con planos ralentizados.
- En [50] Milhombres cruza rápido el bosque.
- En [51] prosigue la violación.
- En [52] Milhombres llega en plano general ante la chabola, entra en ella y en plano medio, desde el interior, ataca y mata a Bocas de una puñalada en el vientre.
- En [53] llega Cibrián al tiempo que Milhombres sale de campo y, finalmente, Bocas morirá en brazos de su amigo. Las voces en *off* de los guardias dando el alto encadenan, de manera sonora esta secuencia con la siguiente.

Observamos, pues, cómo en esta macrosecuencia los espacios interiores y exteriores se interrelacionan de manera determinante, como borrando los límites entre unos y otros, atendiendo a que, como pasará después, personajes como los tres protagonistas de la película no tienen cabida en ese mundo, carecen de un interior acogedor –y si lo tienen, como Cibrián, acaban por perderlo.

Por ello, el clímax estalla en las dos macrosecuencias siguientes. La huida de Milhombres, que con la muerte de Bocas ha propiciado la suya, la secuencia [54], –porque será abatido por los guardias civiles y porque sin Bocas su vida carece de sentido– es un instante especialmente brillante y bello del filme: una panorámica sobre el pedregal que parece, por lo oscuro del terreno, granito, desangelado y gris, una imagen al principio vacía de todo ser viviente, solo las voces en *off* que dan el alto. Seguidamente, la panorámica muestra cómo Milhombres se esfuerza por alcanzar la cumbre, resuella, desoye el alto y los disparos llueven a su alrededor. En un primer plano, Milhombres se yergue, al resultar alcanzado en la espalda y sus labios musitan el nombre de Bocas. A continuación, Cibrián llega en [55] junto a él, como a rastras, y llamándole le coge las ropas. La muerte de Milhombres es una muerte solitaria, pues ninguno de los guardias civiles que lo abaten se ven en ningún momento. Este hecho dota de especial dramatismo a la escena.

Hay en este final un recuerdo ineludible, el final de *Duelo al sol*, el emblemático western de David O. Selznick y King Vidor, donde los personajes interpretados por Jennifer

Jones y Gregory Peck se matan mutuamente y, una vez muertos, sus manos se buscan con ahínco. El sol y el paisaje montañoso, preñado de colores cálidos al que alude el título ha sido sustituido por la mortecina luminosidad de una mañana asturiana, con su aspecto plomizo y sus colores fríos, y la montaña pedregosa. Los disparos no proceden de los amantes, pero los amantes se han matado, de alguna manera, en ese mismo instante: al morir Milhombres evoca a Bocas como se llaman al morir Petra Chavez y Jesse McCandles. No hay manos que se buscan la una a la otra, pero la mano de Cibrián, en un elocuente plano medio ocupado casi en la totalidad por el cuerpo de Milhombres, busca y tienta las ropas de quien ha sido de alguna manera su camarada en un último intento de atesorar algo similar a una amistad definitivamente perdida (vid. figura 16).



Figura 16: *Parranda*

Por último, la secuencia [56] se engarza con la final, como hemos dicho, por la voz en *off* del escribiente. Destaca de esta secuencia [56] el plano medio de Cibrián, completamente perdido, con las botas y las capas de los guardias que se lo llevan detrás: los guardias aparecen cosificados, sin rostro -ya hemos dicho que no se ha visto a ninguno disparar-, frente a la mirada extraviada de Cibrián que mira un lugar en *off*, fuera de campo, donde están tanto el compadre asesinado como todo aquello que ha perdido. Precisamente esto último queda sancionado por esa voz en *off* del escribiente que nos devuelve no al tiempo de los interrogatorios, sino al posterior, cuando la muerte de Cibrián, anunciada en [56] es un hecho que no se nos muestra.

Esta voz final que encadena las dos secuencias últimas cierra el relato en un plano general interior, frente al plano general inicial, exterior, mostrando un juego más cruel

todavía: los tejemanejes de un orden perverso administrado por quienes se saltan las leyes a su conveniencia y con sus informes protegen los abusos de las mal llamadas fuerzas del orden público. Ajenos a todo esto concurren la Rajada y su hijo, comunicándonos con su silencio a los espectadores su desconcierto –nada saben de la verdad de los hechos– y su desolación, la imposibilidad de enderezarse y salir adelante en ese mundo. Las botas que ella le había regalado a Cibrián en [7] y la navaja –que hemos visto que pertenece a Bocas y ha utilizado también Milhombres– son los dos objetos que, con su presencia destacada, remiten al cuerpo inexistente de la única persona que parecía dispuesta a sacarles de la miseria. Pero las palabras del escribiente, al tratarlo como un delincuente suicida, les arrebatan hasta la memoria benévola que ambos pudieran tener de Cibrián

6.5. Las estructuras del *thriller* y del wéstern en *Parranda*.

6.5.1. Las estructuras del *thriller* en *Parranda*

En la novela las palabras del narrador (Castizo) están merodeando constantemente sobre un hecho violento acaecido antes de su incorporación al grupo de parranderos –y por tanto, al relato–, esto es, la pendencia de Bocas en la taberna del Esquilache que ha dejado un muerto y esto constituye, desde las primeras líneas, uno de los motivos del brutal interrogatorio al que es sometido. En su relato van surgiendo otras situaciones, a cual más desastrosa, que lo hacen avanzar en una espiral surrealista donde el azar y la casualidad se aúnan con el destino para precipitar a los tres compadres a la muerte: Bocas apuñalado por Milhombres, este hundido en la laguna al resquebrajarse el hielo y Castizo a manos de los guardias. Sin embargo, ni en la sucesión de los hechos narrados –que huyen el suspense– ni siquiera en la estructura de pregunta no formulada y respuesta, la construcción de la novela es la de un relato policiaco. El muerto en el altercado y el incendio del pazo son dos incidentes más, de cuya gravedad no se percatan, en la novela, Bocas y Milhombres, pero sí Castizo, y de los que se valdrá la autoridad, en su abuso de poder, para utilizar a este último como chivo expiatorio al autoinculparlo de su propia muerte.

Sin embargo, Gonzalo Suárez, como hemos visto al comienzo de este capítulo, se apropia de todo aquello que le interesa desarrollar –espacios, sucesos, temporalidad,

personajes— para construirles un marco expresivo alejado de la dependencia literaria, y para ello se vale tanto de una puesta en escena como de un montaje y desarrollo narrativo que absorbe algunas estructuras de reconocimiento propias de la diversidad temática del *thriller*¹⁵¹ para decantarlas hacia las estructuras del western.

Así, las estructuras cuyas raíces podemos rastrearlas en el *thriller*, podemos sistematizarlas en las siguientes:

En primer lugar, **en cuanto a los personajes**, encontramos que:

- El filme de Gonzalo Suárez, al presentarnos a Cibrián interrogado en [5], destaca su indefensión aún antes de que sepamos qué sucedido. Las secuencias [8] y [9] provocan incertidumbre en el espectador, porque en la primera alguien a quien no conocemos introduce un cuerpo en un carruaje y en la [9] se prosigue el enigmático interrogatorio, creándonos así la sensación de que están vinculadas. Sin embargo, el vínculo es más sutil, pues Cibrián no es interrogado a causa de la desaparición de Cabito, sino por los sucesos que tendrán lugar en [15] y en [39.9], ya que al Cabito no lo buscará nadie —en [35.5] una de las comadres del prostíbulo habla de la carta (falsa, pero eso no lo sabe o no quiere saberlo) que ha dejado justificando su ausencia definitiva—. El vínculo, pues, no es otro que la intervención del escribiente: en [27] los embauca con su aspecto estafalario e incluso idiotizado para que en [28] se deshagan del cadáver y en [57] certifica con parsimoniosa diligencia unos hechos que sabe falsos. De este modo, este personaje, como hemos visto, representa la invulnerabilidad de una clase social más elevada que la de los tres parranderos, que puede cometer cuantos crímenes quiera sin que por ello se le pidan cuentas.

- La articulación que de estos elementos se hace en *Parranda* procede de los modos del *thriller* que hemos comentado en el marco teórico: de esta manera, los personajes y los hechos que protagonizan están imbricados en la manera en la que estos hechos son contados. El personaje del *thriller* va especialmente unido a los cadáveres que surgen a su paso. Nos encontramos, pues, ante unas muertes que se van disseminando a lo largo de la película —el Cabito, el arriero, el mayorazgo, Bocas, Milhombres, Cibrián—, una estructura fragmentada del relato donde desde un presente narrativo se busca el esclarecimiento de unos

¹⁵¹ No olvidemos que tanto en *Ditirambo* como en *Morbo* se ha servido de otras estructuras procedentes del *thriller*. Destaca, en este proceder, la imbricación e hibridación genérica según las conveniencias del relato que se desea contar, y no un determinismo del relato respecto de la estructura narrativa más adecuada para narrarlo.

hechos cuya conexión se va desvelando a medida que el relato cinematográfico avance, un desenlace súbito, violento y, finalmente, un encubrimiento de los hechos relatados por parte de una policía encubridora y por lo tanto corrupta. Es el argumento prototípico del *thriller* desencantado de los años setenta.

Sin embargo, Gonzalo Suárez, si bien se sirve de estas estructuras, puesto que, como hemos visto, las aporta al filme, alejándolo de su homólogo literario, no desarrolla de manera deliberada un *thriller* sobre corrupción policial. De hecho, las motivaciones económicas, que por lo general son el motor de la corruptela en este modelo de *thrillers*, está ausente en el filme y los guardias civiles obran sin motivo alguno: simplemente, cierran el asunto de las dos muertes que les importan –el arriero y el mayorazgo– y el incendio del pazo achacándose todo al único culpable que les queda. Y esto último somos los espectadores los que los deducimos, pues la presencia física de la guardia civil es prácticamente evitada en el filme: solo los vemos en [17] cuando preguntan a Socorrito ya que en el resto de secuencias son meras sombras, apenas unas partes del cuerpo que aprisionan al final, con su presencia, a Cibrián, o las voces que lo interrogan reiteradamente. De esta manera, la ley y el orden, que controla ese microcosmo rural, se convierte en una entidad abstracta, irrepresentable, lo cual refuerza su poder de sometimiento.

Comparten estos personajes, sin embargo, con el *thriller* una característica básica e inherente a aquellos: la huida constante de los espacios por los que transitan.

Recapitulando, nos encontramos ante unos seres desclasados, propios del cine negro, que no hallan en la sociedad que les envuelve y condiciona, corrompida y mendaz, un modo de salir adelante.

En segundo lugar, **en cuanto a los espacios**, observamos:

- Lugares cerrados y sórdidos como tabernas y prostíbulos, donde los personajes se refugian, porque suponen abrigo o momentáneo refugio, y a la vez huyen, porque se producen altercados. Estos espacios son la taberna de Esquilache y el burdel de la Matildona. Que cuanto allí sucede lo haga a la luz del día en el primer caso y en un sitio especialmente encalado que destaca, dentro de su pobreza, por la blancura rural de sus paredes es harto significativo, pues se evita el vínculo de estas secuencias con las propias del *thriller* y nos la aproxima al tratamiento que el western proporciona a esos mismos espacios.

- Lugares solitarios y apartados, como el pazo de Andrade, que tiene su analogía con las numerosas mansiones y casas aisladas que se frecuentan en el *thriller* con distintas funciones dramáticas: el encuentro con el cliente del protagonista, el objetivo de un asalto y un botín –como en cierto modo fue el pazo de *Beatriz*–. En el caso que nos ocupa, deviene un espacio vital, que surge dos significativas ocasiones en el filme. Por lo que respecta a la complejidad de sentido que de este lugar se desprende, nos remitimos a cuanto hemos expresado más arriba en nuestro análisis: ahora bástenos decir solamente que Gonzalo Suárez le resta protagonismo al incendio¹⁵² –fundamental en la novela– para centrarse en el estallido dramático que vendrá después.

- Lugares solitarios y abandonados, como la bodega que asaltan los personajes en [25] y donde se refugiarán en [42]. No se trata de un sitio abandonado, un almacén o cacharrería a los que tanto nos han habituado los *thrillers* de los años setenta, lugares donde lo civilizado parece un estercolero, pero es sin duda un lugar poco cuidado y frecuentado, lleno cajas rotas y trastos, al que solo se volverá cuando se necesite dar salida al vino almacenado.

- Callejuelas estrechas y desiertas por las que las sombras atenazan a los viandantes. Sin embargo, estas calles, por ser rurales, no poseen el sentido dramático de los espacios urbanos y se encaminan más a la construcción espacial, como luego comentamos, que de ellas hace el western.

Todos estos espacios tienen en común, como también hemos observado al hablar de los personajes, que son espacios de paso –sirven para llevar de un lugar a otro– y de fuga, de huida constante, sin horizonte. En el *thriller* es la ciudad y/o sus arrabales la que los aniquila, función esta destinada en el western a la tierra, virgen y salvaje o domeñada por el imparable paso de la civilización.

En tercer lugar, **en cuanto al tiempo**, el filme se desarrolla, como hemos visto, en unos pocos días, como numerosos *thrillers* que ciñen el tiempo del relato al tiempo aproximado en el que se lleva a cabo una investigación o resolución del caso.

¹⁵² Obviamente que no se muestre el incendio se puede interpretar como un ajuste de costes en la producción, pero en cualquier caso, que la macrosecuencia 13 no se cierre con un incendio espectacular lejos de restarle fuerza dramática a la escena la potencia, pues lo dramático se centra en el conflicto de Bocas que lo llevará a la violación final.

Este aspecto temporal, ligado a la investigación, nos lleva a tener en cuenta la articulación narrativa del mismo: son una marca estilística y una característica de su narración los encuestas, interrogatorios, conversaciones entre unos y otros con el privilegio narrativo del investigador/encuestador como conductor y enlace de personajes y espacios y administrador de los tiempos del relato. La estructura temporal, al permitir escalonar y ubicar en un desarrollo temporal los hechos que se nos cuentan, cobra especial sentido, ya sea como mera alternancia de días y noches no necesariamente computados en el relato pero cuyo discurrir percibe el espectador –valgan de meros ejemplos *El sueño eterno* (versión de H. Hawks y/o de M. Winner) o *Con el agua al cuello* de S. Rosenberg–, o como principio estructurador –cuyo ejemplo más emblemático sería *Atraco perfecto*, de S. Kubrick–. En *Parranda* percibimos la sucesión de días y noches y a la vez las secuencias intercaladas de los interrogatorios de Cibrián, nos recuerdan ese aspecto esencial de las estructuras de reconocimiento del *thriller* que es su estructura narrativa.

En cuarto lugar, **en cuanto a las situaciones y temas**, recordemos cómo la investigación constituye una estructura narrativa fundamental al menos en uno de los subgéneros del *thriller*. Sin embargo, esta estructura como tal se rehúye en la película: aunque es importante la intromisión y ruptura del tiempo del relato a través de los interrogatorios, la riqueza de sucesos que nos depara el filme no depende de lo que se pregunta o dice en dichos interrogatorios y en su articulación Gonzalo Suárez se aparta de las estructuras en *flashback* y de otros procedimientos similares. La estructura de *Parranda* sirve para potenciar otros elementos más trascendentales como el ser humano y su entorno, elementos que en otros filmes surgen a lo largo de dicha investigación pero que aquí constituyen desde el principio su esencia.

Constituyen, pues, estos elementos trascendentales del ser humano y su entorno el vínculo entre las estructuras ciertos *thrillers* rurales o westerns rurales –el más reciente y sobresaliente ejemplo es *Comanchería*– y el western como género. Así, el tratamiento del espacio rural, con sus tensiones entre los distintos moradores del territorio, las diferencias sociales y la omnipresencia de la ley, por su aprovechamiento tanto narrativo como dramático, aproxima *Parranda*, como hemos ido enunciado, a las estructuras del *western*.

6.5.2. Las estructuras del wéstern en *Parranda*.

Nos resulta inevitable, si atendemos al primer plano del filme –Socorrito acercándose a un grupo de muchachas que juegan al coro en lo que parecen las afueras de una localidad empobrecida– y el trágico desenlace de Milhombres –abatido por los guardias desde el fuera de campo–, no pensar en *Parranda* como un wéstern.

Recordemos que la apertura del filme, con la presentación del espacio, es uno de los elementos indisociables del wéstern, pues nos sitúa en un tiempo y espacio fundamental para el desarrollo de sus conflictos. Con el plano inicial de *Parranda*, Gonzalo Suárez nos muestra un lugar apartado, lejano cuando no remoto, próximo en el tiempo pero alejado del tiempo del espectador, donde un juego infantil es interrumpido con un robo para a continuación, con los títulos, resituar ese espacio en la zona geográfica más arriba comentada. No es casual que el filme empiece con el robo del muñeco en el juego, mostrando así la vulnerabilidad de ese tiempo, porque ese muñeco será enterrado hacia el final del filme y al resto de sus personajes les será también arrebatada, en el juego ya más serio y feroz de las autoridades, la propia existencia.

Es, pues, el comienzo de la película una declaración de principios –por llamarla de alguna manera– que no defraudará el resto del metraje. Las tensiones de los personajes en el espacio y tiempo que el destino le ha otorgado discurrirán por ese mismo cauce, una narración que si bien nos sitúa un lugar identificable por el espectador –la España empobrecida de principios del siglo XX, con la explotación industrial y la desaparición de los oficios tradicionales por esa misma pobreza–, encontrará en la asunción de las estructuras narrativas del wéstern su fuerza expresiva.

Reconocemos esas estructuras de la manera siguiente.

En primer lugar, **en cuanto a los personajes**, observamos:

- El trío de los parranderos, como lo era en *Beatriz* el grupo de bandoleros, constituye un lugar común de no pocos wésterns. Su indigencia y la venalidad de sus acciones, condicionadas por el alcohol y el placer sexual son atributos reconocibles en numerosos personajes que, como secundarios, pueblan ese universo cinematográfico. Pensemos no ya en los secuaces que acompañan a los antagonistas, como los de *El hombre*

que mató a *Liberty Valance*, sino en ese amplio abanico que pueblan las escenas de *saloon* con o ningún diálogo, cuya presencia contribuye a verosimilizar el ambiente fronterizo de esos filmes. En algunas ocasiones, como en *Río Bravo*, uno de estos personajes, el Dude¹⁵³ interpretado por Dean Martin, tiene un arco que lo ha llevado de su holgada situación de oficial del *sheriff* en un desarrapado víctima de la molicie y el filme trazará, de nuevo, el arco conducente a su salvación. Pero la escena inicial del filme de Hawks, emblemática donde las haya, a quien nos presenta es a este ser humillado que escarba en una escupidera por una moneda que alivie su sed, alguien ubicado, sin duda, en el lugar del antihéroe.

Por otro lado, los compañeros que abandonan a Jason Robards en *La balada de Cable Hogue* y tantos otros secundarios que pueblan las películas de Peckinpah trazan de una manera bastante evidente los trazos de una identidad que encontramos plenamente desarrolladas en Cibrián, Bocas y Milhombres. Unidos los tres por el espíritu hedonista de la parranda, poseen su propia psicología, como hemos analizado más arriba, pero en conjunto forman un grupo de desclasados, desposeídos, que en ningún momento del filme su arco de personaje iniciará el camino hacia la redención, sino todo lo contrario: sin abandonar esa molicie a la que el azar, el destino y/o la situación social le ha abocado, descenderán aún más en su infierno personal que, por otro lado, no es sentido como un infierno, sino como el resultado de haber jugado sus cartas –ni siquiera una consecuencia, pues esto supondría una moraleja y el cine de Gonzalo Suárez huye las moralejas.

- Las prostitutas que pueblan la película si es cierto que remiten a sus homólogas del *thriller*, su tratamiento es más propio del western, ya que el burdel de la Matildona, donde ella misma busca a Milhombres, nos recuerda, en su presentación y desenfado, los que nos ha ido presentando el western –cierto que de distinta manera y según la presión de la censura– hasta desembocar tanto en las figuras como los lupanares, ciertamente empobrecidos, del cine de Peckinaph.

Aunque las comentamos en su conjunto, es obvio que también ellas cuentan con su propia individualidad. Como observamos en [35], son tres las muchachas que aparecen es escena, aparte de la Matildona, y cada una de ellas con un interés personal: la muchacha que besuquea a Bocas no solo finge desearlo, sino que realmente lo desea, como también

¹⁵³ “Dude” puede ser tanto “dandy” como “petimetre”, de manera que desde el comienzo el apelativo marca e indica tanto la condición como la evolución de ese personaje.

desea que la trate como Cibrián a la Rajada; la muchacha que ha estado con el escribiente, desea a Cibrián, compitiendo abiertamente con la Rajada; la tercera, que se ríe de los vicios del escribiente, ríe aquí y allá y se encarga de traer unos callos que terminarán en [36.4] con una arquetípica pelea.

Hay otras prostitutas en la película, las que se ven en los planos generales de [30] y que no permiten la entrada de los tres parranderos porque otros más pudientes y menos buscados por la justicia están dentro. Su perfil y su función de comparsa es la que encontramos, de fondo, en los westerns.

La Rajada merece un párrafo aparte. Con su actitud resignada, no solo asume su condición frágil como compañera de Cibrián, a quien muestra su afecto regalándole las botas que ha podido comprar por vender su cuerpo, sino que tampoco parece hacerse demasiadas ilusiones de sus ilusionadas promesas que, en esa misma secuencia, la [7], recibe. La secuencia final consume tanto su decepción como su imposibilidad de salir de otro modo.

Son, generalmente, como grupo personajes sin protagonismo –salvo en algunas excepciones como en la olvidada *Una bala para el diablo*–, comparsas ineludibles de los personajes rudos y viriles que surcan el western y suponen un contraste con la muchacha del rancho, la damisela o incluso la corista, que teniendo de alguna manera su misma condición goza de un protagonismo especial.

Como figuras individuales es obvio que sí han gozado de protagonismo: baste referirnos a clásicos como *La diligencia*, *El hombre del oeste* o *La balada de Cable Hogue* para comprobar su importancia. Pero en *Parranda* destaca su presencia como grupo y el tratamiento individualizado de la Rajada tampoco busca una especial relevancia, ya que el filme se centra en los tres protagonistas y su vagabundeo.

- El mayorazgo de *Parranda* es un hacendado, y su tratamiento cinematográfico es el que el western, por lo general, le dedica. Grandes propietarios aparecen en *Duelo al sol*, *Hombres violentos* (*The Violent Men*, Rudolph Maté, 1955), *Horizontes de grandeza* – por citar unos ejemplos– y en un buen número de ellos apreciamos cierto desequilibrio que desestabiliza su salud, por lo general, en los filmes mencionados, por la decepción de un hijo/hija o la propia ambición personal. La desviación sexual del personaje de *Parranda* conecta, en parte, con la galería de perturbados que el *thriller* de raigambre gótica nos ha proporcionado –vid. v.gr. *House of the River* de Lang–, pero no es ajena al western: ya

primero Boetticher y luego Peckinpah nos ha mostrado en su galería de secundarios la lujuria enfermiza y violenta que les embarga. El tratamiento de Gonzalo Suárez, que lleva su pulsión sexual más allá de todos ellos, es ciertamente original, lo dota de una mayor complejidad a la vez que enuncia su decadente ruina: no en vano el pazo es pasto de las llamas al final, aunque, a diferencia del western –de nuevo *Hombres violentos* como ejemplo– no vemos cómo esto sucede.

- Los guardias civiles constituyen una representación de las diferentes fuerzas de la ley que vemos en el western. Su función en el filme es, como hemos dicho, represora y su presencia, por estar casi siempre intuida pero no vista en campo, ominosa y casi abstracta, como si representara la irremediable fuerza del destino o las consecuencias ilógicas del azar, pues el azar carece de lógica, como vienen representando –y defendiendo– en sus obras Gonzalo Suárez y Stanislaw Lem, por citar uno de los notables autores cuya influencia es manifiesta.

En segundo lugar, **en cuanto al espacio**, hemos visto en las líneas precedentes cuál es la importancia del exterior y cómo este condiciona los interiores que surgen en el filme. Este uso es uno de los recursos que más ha utilizado el género western para conseguir su dimensión trágica. Su importancia, constatada ya en la literatura del género desde sus más remotos orígenes –*El último mohicano* (1826) de James Fenimore Cooper–, es sin embargo el cine quien en su construcción visual otorga entidad propia. así, los tres compañeros surcan, en su periplo la naturaleza que les envuelve, sin más horizonte que desgranar su tiempo en tabernas, bodegas abandonadas, casas solariegas y burdeles.

Seis de los numerosos exteriores que ya hemos comentado merecen la pena destacarse:

- La vía del tren de [24] nos ofrece, como dijimos, un momento feliz y relajado, donde parece que su andadura por el territorio parece grata y pueden sentirse a salvo, pues ríen de las locuras de otros –Socorrito– sin parar mientes en la propia y no sienten el zarpazo de la tierra.

- El almuerzo en la hierba de [18] donde Milhombres muestra su nihilismo y la brutalidad con la que la industria convierte al hombre en un engranaje sustituible.

- La estructura maderera de [21] donde Bocas y Cibrián reflexionan, hedonista el primero, con sentido práctico –pero con falta de voluntad para llevarlo a cabo– el segundo, mientras Milhombres duerme.

- El entorno del pazo de Andrade, que aísla la hacienda del resto del mundo, pero es incapaz de evitar que su secreto acabe de ser desvelado.

- El arroyo y el lodazal que rodean la casa de Socorrito: si pensamos que el primero le presta a la naturaleza una sensación de placidez, esta se desvanece con la chabola, pues señala la precariedad que sustenta la vida humana. El lodazal, cementerio consolidado de muñecos muertos, no deja lugar a dudas del destino último.

- La montaña por la cual transitan en [22], huyen en [41] y muere Milhombres en [54]. Desprovista de árboles, grisácea y granítica, es una metáfora plástica de la muerte: la refuerzan los planos generales en los que vemos a los personajes malandar por ella, trastabillando, sin lograr mantener del todo el equilibrio cuando corren, el hecho de contar como techo inalcanzable y, finalmente, en la secuencia de los disparos, los planos medios de Milhombres y luego del cuerpo de Milhombres y Cibrián tras él destacan la dura y árida tierra como único fondo.

Incluso cuando en [12], la naturaleza se muestra en su apogeo verde, las colinas y montículos son el paso natural de los hombres –Cibrián va a su trabajo y los arrieros conducen su reata– es también un lugar más que de encuentro, de encontronazo, ya que Bocas y Milhombres se esconden de los arrieros y será la partida en la taberna la que produzca el altercado que hace derivar la juerga en una serie de sucesos encadenados para su perdición.

Es, pues, el espacio de Parranda un espacio netamente *westerniano* en su concepción dramática, por su planificación y su encuadre, y en su importancia en el desarrollo de la historia, pues lo que se nos cuenta como espectadores percibimos que no puede suceder en otro lugar.

En tercer lugar, **en cuanto al tiempo**, ya hemos indicado cuál es la ubicación temporal de la historia, comienzos del siglo XX. Esta temporalidad es indisociable en el filme, como sucede en el western, del espacio geográfico de la acción: si lo que se nos cuenta en, por ejemplo, *Tierras lejanas* (*The Far Country*, A. Mann, 1954), no puede suceder sino en el *far west* –vinculando de manera indisociable tiempo histórico del espacio de la acción,

como señalamos en el marco teórico—, tras contemplar *Parranda* entendemos que lo que se nos cuenta no puede haber sucedido en ningún otro lugar ni en otro tiempo. Es este, sin duda, el sentido profundo que adquiere el tiempo en el wéstern, más allá del desarrollo temporal de la acción.

Este último, por otra parte, tiene especial significancia en el llamado wéstern crepuscular pues al concentrar en unos pocos días las experiencias últimas, y desengañadas, de sus personajes, los vincula con el fin de una época, el ocaso de un mundo. En *Parranda* asistimos también a los últimos estertores, en la muerte de los tres compañeros, de un modo de vida, el de estos tres pobres desclasados, una suerte de pícaros finiseculares cuyo comportamiento amoral atenta contra el *status quo* y por lo tanto no tienen cabida.

En cuarto lugar, **en cuanto a las estructuras, situaciones y conflictos**, no hay en *Parranda*, a diferencia de los wéstern, el motivo de una búsqueda, la consumación de una venganza o el anhelo de hallar un nuevo territorio habitable como motor del relato. La andadura de los personajes carece de rumbo y es elíptica, pues vuelve sobre sus pasos y en su avance final no encuentra nuevos lugares. Así, al carecer de motivación, los protagonistas suponen un arquetipo nihilista del héroe —en este caso antihéroe— del *wéstern crepuscular*.

Por otro lado, como hemos comentado más arriba, el azar se inmiscuye constantemente en la deriva de los personajes hasta convertirlo, casi, en uno más de la historia. Como en el wéstern, donde juega un papel esencial en la construcción, ensamblaje y desarrollo del relato, está presente en los rumbos y direcciones que toman los protagonistas. Es el azar quien hace que le salga un “póker de la muerte” o “mano del muerto”¹⁵⁴ al personaje que sabemos va a morir por ello, el que resuelve que uno de los duelistas dispare más rápido que otro, que en su andadura el *cowboy* encuentre una diligencia asaltada o como viajero resulte otra víctima más de su asalto. La causalidad que concatena estos hechos no viene determinada sino por el propio género, el wéstern, y se desentiende de moralejas. Si a un efecto se produce una determinada consecuencia no es sino por la participación del azar. Por eso los juegos son tan importantes en el wéstern, y no solo los de mesa. A veces se puede controlar el juego, y el tahúr se sale con la victoria —caso de *El destino también juega* (*A Big*

¹⁵⁴ Combinación de ases y ochos con la que según la leyenda Wild Bill Hickok ganó la partida antes de ser asesinado por la espalda. Se sirven de esa referencia tanto Ford en *La diligencia* como en *El hombre que mató a Liberty Valance* como Hathaway en *El póker de la muerte*.

Hand for the Little Lady, Fielder Cook, 1966)–, pero en el fondo si eso sucede es porque el azar, de alguna azarosa manera, lo ha permitido

En *Parranda* todo parece fruto del azar, pues es el azar el que relaciona a Cibrián con sus dos compañeros y es un juego de azar, las cartas de la taberna del Esquilache, la que comienza la ronda de acontecimientos que les precipitará hacia el desenlace. Recordemos que es por azar que encuentran en la bodega al falso profesor, el azar quien hace que esté en el burdel de la Matildona, el azar determina que Milhombres encuentre el perfume en el bargueño. Una vez puesto en marcha, ya solo un desenlace luctuoso puede detener su rumbo.

6.5.3. Conclusiones.

A diferencia del filme anteriormente comentado, *Beatriz*, este sí presenta una articulación más deliberada tanto en la puesta en escena como en la articulación de los espacios del filme. Una mayor compenetración con la historia, una mayor libertad a la hora de construir la historia y rodar, un mayor dominio de los espacios naturales y una menor servidumbre a los gustos del momento –que en *Beatriz* se traducían en la presentación de las escenas de sexo aunque su realizador supiera sacar provecho dramático de la mayoría de ellas– convierten *Parranda* en uno de los filmes más significativos de su director, donde la aparente sencillez de la historia no oculta una compleja articulación narrativa, una sugerente y expresiva puesta en escena que ha aprovechado las estructuras de géneros tan populares como el western para dotarla de un mayor y más hondo impulso dramático.

Por ello y a tenor de cuanto hemos ido comentando, podemos concluir que Gonzalo Suárez, tan habituado a la hibridación de géneros en su producción, ha concebido *Parranda* como un western sin necesidad de ambientar su historia en los territorios y espacios canónicos del género. Tal vez no ha sido una decisión consciente¹⁵⁵, pues la película respeta el periodo temporal de la novela e incluso el espacio –con la salvedad de la

¹⁵⁵ *Parranda* siempre ha sido un filme muy querido por su realizador, sobre todo por el trabajo y la relación con sus intérpretes, por ello siempre ha lamentado la poca repercusión de esta sin duda magnífica película. De hecho, cuando le comentamos nuestra intención de estudiarlo como un western no solo se mostró interesado por esa perspectiva, sino que prácticamente la consideró fundamental. Aducimos esta anécdota como una muestra de que un realizador no es consciente de la influencia cultural que recibe mientras está ejecutando su obra y que solo mucho después, con el paso del tiempo, la revisión y la relectura, las advierte.

ambientación más asturiana– pero, de alguna manera, a la hora de abordar tanto el guion como el rodaje y montaje del filme, el gusto de su director por el género se ha manifestado en los diversos elementos que hemos ido comentando a lo largo de nuestro análisis.

CAPÍTULO 7: EL PERIODO DE INTEGRACIÓN LITERARIA Y CINEMATOGRAFICA.

7.1. La consistencia de la pincelada.

Ha confesado Gonzalo Suárez en numerosas ocasiones, y en no pocas de las conversaciones mantenidas con él, la presión sentida cuando estaba trabajando con adaptaciones literarias, sobre todo del poco margen que le permitían los textos literarios con los que se enfrentaba. Sin duda, es *La Regenta* el motivo fundamental de esta queja, y que tal vez podemos extender a *Los pazos de Ulloa*, pero, como hemos visto en nuestro análisis de *Beatriz y Parranda*, ambos filmes se han abordado desde una postura más abierta y personal, de manera que le han permitido incorporar en ellos su propio universo, más de lo que en un principio podía creerse y todo ello sin vulnerar la identidad de los autores adaptados. Además, el proceso de escritura de los guiones, especialmente del de *Parranda*, y el rodaje de los filmes han sido, en los dos casos, satisfactorios, por lo que en el balance general que hace de su obra ambas películas ocupan un lugar destacado. Por nuestra parte, de la misma manera que consideramos *Tristana* (1971) un filme de Luis Buñuel, aunque parta de una novela de Galdós, nosotros reivindicamos *Beatriz y Parranda* como filmes de Gonzalo Suárez, aunque partan de Valle-Inclán y de Blanco Amor respectivamente.

Sin embargo, en el contexto de los setenta, cuando se realizan esas películas, el nombre de Gonzalo Suárez está ligado al de las adaptaciones literarias, puesto que se ve en estas una continuidad, que nosotros creemos haber desmentido, con *La Regenta*. Clarín y Valle-Inclán son los nombres sonoros sobre los que se apuntalan esos filmes; Blanco Amor, en menor medida, puesto que no es un autor que gozara, en aquel momento –1977– de la misma consideración de “clásico” que los mencionados, que además está vivo cuando se realiza la película, que colabora en el guion y mantiene una larga correspondencia con su realizador más allá del vínculo profesional que los unió. Como hemos dicho, Gonzalo Suárez se siente constreñido por las adaptaciones, pues se ve atado a ese maridaje literatura-cine marcado por la hegemonía de un referente literario de peso del cual el director/adaptador no es más que un mero traductor de palabras a imágenes. No es quizás consciente de lo

innovadoras que han resultado las dos películas que hemos analizado, ya que sigue pesando sobre él la consideración de ser un hábil, cuando no discutido, adaptador cuya voz propia está ocultada por el peso argumental del texto literario. Todo esto constituye un lastre del que desea, a toda costa, liberarse.

Y el motor de esta decisión es el guion que está escribiendo sobre *La colmena* de Camilo José Cela y que va a dirigir para José Luis Dibildos. Fruto de una larga gestación, en la que Gonzalo Suárez lidia con el prestigioso texto de Cela para traducirlo a imágenes, está dispuesto a llevarlo al cine pero siente, por un lado, que el filme lo encasillaría definitivamente en un director de adaptaciones –oficialmente sería la cuarta– y, por otro, que lo que necesita es hacer un cine más personal, imprimir en la pantalla la pincelada con la que metafóricamente se refiere al arte cinematográfico (Cherta y Garrido, 2018), de manera que renuncia definitivamente al proyecto. El guion pasó a manos de Mario Camus, quien acabó dirigiendo la película y aunque el nombre de Gonzalo Suárez no figure en los créditos, el guion final del filme parte del trabajo previo que el cineasta asturiano ya había realizado.

En esta situación, con las naves quemadas, Gonzalo Suárez tiene un proyecto en mente que le absorbe y que acabará fraguando en *Epilogo*. En estos momentos es cuando su viejo amigo Peckinaph, que sigue su personal cruzada con el cine de Hollywood, está empeñado en rodar *The Castaway*, filme basado en la novela homónima de J. Cozzens, e involucra a Gonzalo Suárez en su proyecto, pues aspira hasta rodarlo en España si no cuenta con financiación norteamericana. Cuenta con Gonzalo Suárez hasta el último momento, pero este, como hemos dicho, está apostando por su proyecto más personal hasta el momento, que es *Epilogo*, y no está en condiciones de abordar ese filme. Tras *Clave: Omega (The Osterman Weekend)*, Sam Peckinpah, 1982), su amigo americano fallece sin poder llevar a término su último y más personal proyecto.

Cuando esto se produce, Gonzalo Suárez es dueño ya de un universo cinematográfico personal que los años siguientes contribuirán a afianzar, especialmente tras *Epilogo*. No obstante, antes de realizarlo su director realiza otro filme, *Reina Zanahoria*, una comedia que se rueda en el contexto de la nueva comedia de los ochenta –y con la que poco tiene que ver si la examinamos detenidamente– y es este el filme con que se inicia este nuevo camino que hemos denominado periodo de integración literaria y cinematográfica. Se trata de una película rodada en Madrid, por lo que el cineasta se aleja de los paisajes asturianos que han sido fundamentales en sus anteriores películas para ofrecernos una comedia urbana.

El hecho de ser contemporánea a *Tigres de papel* (Fernando Colomo, 1977) o la olvidada *De fresa, limón y menta* (Miguel Ángel Díez, 1978) –con la participación en el guion de Colomo– la encasillará dentro de la nueva comedia española nacida en el momento de la transición democrática, de la que también formarán parte las de Francesc Bellmunt con *La orgía* (1978) –rodada en catalán y luego doblada al español–, Francisco Betriu con *La novia española* (1977) y que luego, de la mano del cine posterior de Colomo y con la incorporación de Fernando Trueba –*Ópera Prima* (1980)–, Pedro Almodóvar –*Pepi, Luci y Bom y otras chicas del montón* (1980), *Laberinto de pasiones* (1982 – Emilio Fernández Lázaro –*Sus años dorados* (1980)– o José Luis Cuerda –*Pares y nones* (1982)– constituirá lo que se denominará comedia madrileña.

Si bien en este periodo Gonzalo Suárez tramará una relación personal y profesional con los nuevos directores como Almodóvar, en cuyo filme *Qué he hecho yo para merecer esto* (1984) participa como actor, o con Trueba, con quien la sigue manteniendo, ni *Reina Zanahoria* ni su posterior filme *La reina anónima* comparten la estética ni los personajes que protagonizan el renovado cine español de ese momento y ambos están muy alejados del universo de los dos directores citados.

Reina Zanahoria es una comedia disparatada y surrealista, la primera del cine de Gonzalo Suárez. Aunque esa veta cómica, irracional, ya había hecho su aparición tanto en su narrativa como en su cine, hasta el momento no había sido la línea narrativa fundamental del relato. El filme nos cuenta la historia de un grupo de publicistas, capitaneados J.J. (interpretado espléndidamente por Fernando Fernán Gómez) que desean encontrar el macho hispánico ideal para que sea el protagonista de un *spot* publicitario de las zanahorias de importación de la magnate Úrsula Alejandra Nicholson, una rica, extravagante y peculiar mantis religiosa (interpretada de nuevo por Marilina Ross, que había encarnado a Socorrito en el filme anterior de su director). Un incauto y desvalido don nadie, Jacinto 003 (interpretado también excelentemente por José Sacristán) es el elegido, y a partir de ahí las situaciones descabelladas se suceden hasta concluir en un no menos descabellado final, que transcurre en el chalé-mansión de la magnate, donde el personaje de Fernando Fernán Gómez acaba castrado.

Pese a ser esencialmente una comedia urbana, en el filme se suceden las escenas interiores con los exteriores urbanos, como parques o calles, de manera que ese diálogo constante entre el exterior y el interior que hemos visto que tanto uso hace Gonzalo Suárez

en los filmes vuelve a ser uno de sus principios estructurales. A diferencia de la comedia netamente urbana, el filme aprovecha lo descabellado de la trama para mostrarnos la metrópolis como un espacio desquiciado donde el exterior vuelve a ser ese territorio que rodea los espacios interiores donde se maquinan y fraguan los intereses que afectan e involucran a los personajes y su entorno.

El filme, que ha sido casi arrumbado entre la producción de su director y al que no se le suele prestar la atención que merece, es un filme ágil y dinámico y supone una oleada de aire fresco a la comedia española del momento. Gonzalo Suárez da rienda suelta a su imaginación desbordante y consigue un filme notablemente estructurado, aunque por su temática y desarrollo desborda la naturaleza de nuestra investigación. Permanece, sin embargo, un esquema estructural próximo al *thriller*, con persecuciones que recuerdan el *slapstick*, una parodia de investigación, encuesta y búsqueda y el uso recurrente de ciertos espacios, como la mansión-chalé del final que responde al espacio claustrofóbico del gótico, sea *thriller* o mero relato de terror, aunque en este caso funcione como parodia. Ese espacio, suerte de castillo posmoderno por su decoración y la luminosidad de todos sus espacios, cumple las funciones espectaculares del final de no pocos *thrillers*, cuando todos los personajes de la historia se reúnen en él y la trama se resuelve de manera definitiva. Su lugar como espacio simbólico lo anticipa, de nuevo de manera paródica, una retransmisión por radio que oímos nada más acceder los personajes a la mansión: como si de una jugada futbolística se tratara, el locutor anuncia, expectante, la aparición del fantasma del padre de Hamlet¹⁵⁶. Irónica y subrepticamente, esta escena, que transcurre en un segundo plano, nos introduce en el “castillo” donde se producirá el desenlace del filme.

Para terminar con nuestro breve comentario sobre este filme, destacamos solo una importante escena: cuando el publicista plantea a su grupo la necesidad de encontrar un espécimen que responda a los ideales de la magnate de las zanahorias lo hace ante una pantalla cinematográfica en blanco, esperando ser llenada de significado. La escena, de nuevo paródica, nos evoca las conocidas secuencias de *Ciudadano Kane*, aquella en la que el director del periódico exige saber más de Kane, y de *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), cuando el cadáver del maquis aparece bajo la pantalla donde antes se había

156. Como estamos a lo largo de nuestro trabajo, Shakespeare, y *Hamlet* en especial, son dos referentes constantes en la obra de Gonzalo Suárez.

proyectado el *El doctor Frankenstein (Frankenstein)*, James Whale, 1931): como en estos filmes, aquí la pantalla en blanco también busca ser llenada de significado, de manera que en *Reina Zanahoria* nos remite a la reflexión metacinematográfica, metadiscursiva, que ya había surgido en sus primeras películas y que seguirá emergiendo en su cine posterior.

Reina Zanahoria inicia, como hemos dicho, este nuevo periodo cinematográfico de su director, aunque solo ocasionalmente aborde la comedia de manera directa. A fin de cuentas la obra de un autor está condicionada no tanto por los proyectos que quisiera desarrollar sino por aquellos que finalmente han podido plasmarse. La trayectoria de Gonzalo Suárez es, en este sentido, paradigmática, pues son numerosos los proyectos que acaban en los cajones de su escritorio y que, de haberse podido llevar a la pantalla hubieran marcado, quizás, otros rumbos personales. Sin embargo, nos reafirmamos que es este el filme que abre este periodo que hemos denominado de integración literaria y cinematográfica, un periodo que entendemos que abarca todo su cine posterior, hasta la actualidad. Lo abre porque tanto temática como formalmente parece alejarse de las seis películas que la preceden, esto es, los filmes que comprenden los dos periodos anteriores, y, por el tono desmadrado, parece más próxima a su primer periodo. Pero se diferencian de aquellos filmes por una mayor precisión en la puesta en escena, la fotografía más elaborada, el uso de los espacios interiores y exteriores correspondientes al mundo de la alta burguesía –aunque hay un contraste con el pobre cubículo de Jacinto 003– y el tono de *thriller* desenfadado y el mayor dominio del lenguaje cinematográfico, que se traduce en una realización más pausada, menos próxima a los formalismos de la *nouvelle vague* y una mayor elaboración narrativa de la historia, aunque mantenga el surrealismo de la comedia.

En este mismo periodo el director realiza dos cortometrajes de características bien distintas: el primero, *Una leyenda asturiana*, filme de 20 minutos en el que el intérprete, Oscar Ladoire, en su paseo por la geografía asturiana nos aproxima a parte de las tradiciones y mitos de la zona, y el segundo “Miniman y el superlobo”, forma parte de la película colectiva *Cuentos para una escapada* (1981), conformada por ocho cortometrajes, dirigidos cada uno de ellos por Jaime Chavarri, Teo Escamilla, Emiliano de Pedraza, José Luis García Sánchez, Manuel Gutiérrez Aragón, Carles Mira, Miguel Ángel Pacheco y Gonzalo Suárez. El primero enlaza con los filmes previos ya comentados por la presencia de la naturaleza y lo telúrico; el segundo recuerda el personal universo surrealista de sus textos literarios y el de *Reina Zanahoria*, la película que acabamos de comentar. Importa señalarlos, al margen

de su innegable calidad, porque nos confirman la idea, ya expresada, de que su director, dueño de un estilo y una manera de abordar el cine, ha encauzado su rumbo cinematográfico.

Es un periodo este en el que se hermanan cine y literatura como una suerte de *summa artis* (Cherta y Garrido, 2007), como él mismo reflexiona en el texto “El cine como arte” y que tendrán dos características determinantes y fundamentales:

- dominio expresivo del lenguaje cinematográfico
- uso del sustrato literario como base embrionaria de sus filmes

El dominio expresivo del lenguaje cinematográfico se traduce en una cuidada puesta en escena, la elaboración de los diálogos con sentido dramático y narrativo, una notable dirección de actores que se refleja a su vez en interpretaciones consistentes que favorecen el significado del relato, una fotografía supeditada también a la historia y cada vez más eficaz y precisa y una cuidada recreación de ambientes, que se corresponde con la dirección artística y el vestuario como elementos significantes del relato, pues evocan el aquí y el ahora del tiempo de la historia.

La segunda de las características mencionadas, el uso del sustrato literario como base embrionaria de sus filmes, tiene que ver con la doble faceta creativa de su director, el cultivo de la literatura y la realización cinematográfica. Ya hemos visto que toda su obra ha estado de alguna manera vinculada con el hecho literario, y esto no dejará de estar presente en toda su filmografía posterior. Pero, a diferencia de sus primeros filmes, en los que el vínculo venía dado por una especie de continuidad de su universo literario libremente desarrollado, con autonomía en sus filmes, y a diferencia del periodo de las mal llamadas adaptaciones –al menos en lo que a *Beatriz y Parranda* se refiere–, la literatura será ahora el magma del que emergerá su obra, no un condicionante externo –de nuevo *Beatriz y Parranda*– al que se ha de acercar de una manera sumisa –como en *La Regenta* o *Los pazos de Ulloa*–, sino de un diálogo abierto con ella, tal y como manifiesta en el ya mencionado “El cine como arte”.

Esto, ciertamente, no siempre ha sido bien entendido, de ahí que su cine sea considerado como literario, y no de manera elogiosa sino como reproche.

Literatura y cine, como la “literatura y vida” de la que se habla en *Remando al viento* sobre Byron y Shelley, serán aguas en las que andará entreverado el cine de Gonzalo

Suárez. La literatura no solo está en el fondo de estos filmes, que no serán ya ni siquiera adaptaciones tan personales y libres como las que hemos comentado, sino que como tal constituirá materia cinematográfica, como veremos, en no pocos filmes. Así, Gonzalo Suárez no solo no se desprende de la intertextualidad de la literatura, sino que se dejará impregnar por ella, la potencia, y por ello la mayoría de los siguientes filmes mantendrán un sutil diálogo entre cine y literatura.

En el siguiente esquema podemos ver, mínimamente representados, los textos literarios –y no literarios–, de diversa procedencia todos, que de alguna manera interactuarán con sus películas:

<i>Epilogo</i>	- relatos de Gonzalo Suárez de <i>Trece veces trece</i> ; <i>Rocabrundo bate a Ditirambo</i> y <i>Gorila en Hollywood</i>
<i>Remando al viento</i>	- <i>Frankenstein</i> de Mary Shelley; <i>Memoria de los últimos días de Byraon</i> y <i>Shelley</i> de John Trelawny; <i>Cartas</i> de lord Byron; <i>Poemas</i> de Byron, Shelley, etc.
<i>Don Juan en los infiernos</i>	- <i>Don Juan</i> de Molière; poema homónimo de Charles Baudelaire; poema de Paul Verlaine.
<i>El lado oscuro</i>	- actas del interrogatorio a un torturador argentino
<i>El detective y la muerte</i>	- <i>Historia de una madre</i> de Hans Christian Andersen
<i>Mi nombre es Sombra</i>	- <i>El extraño caso del doctor Jackyll y Mr Hyde</i> de R.L. Stevenson y la segunda parte de <i>El asesino triste</i> de Gonzalo Suárez
<i>El portero</i>	- relato homónimo de Manuel Hidalgo.
<i>Oviedo Express</i>	- <i>La Regenta</i> de Clarín y el relato “Angustia” de Stefan Zweig
<i>El sueño de Malinche</i>	- <i>Crónicas</i> de Bernal Díaz del Castillo
<i>Alas de tinieblas</i>	- relato homónimo de Anne Hélène Suárez

Insistimos en que ninguno de estos filmes puede considerarse una adaptación cinematográfica, ni una versión libre de los textos que citamos: encontraremos puntos comunes, personajes, motivos, que tienen un tratamiento específico en los textos literarios que de algún modo inspiran, como idea o imagen, a Gonzalo Suárez, pero nunca una recreación cinematográfica de esos textos ni una supeditación a ellos.

Esto es sin duda significativo en *Epilogo*, verdadero punto de inflexión, partida y consolidación del cine de Gonzalo Suárez. El filme nos relata la historia de amistad entre dos escritores, Ditirambo (interpretado por José Sacristán) y Rocabrundo (Francisco Rabal) y

la mujer, Laína (Charo López), de la que estuvieron enamorados y cuya vida compartió y compartieron. Tanto el inicio del filme como el final constituyen una notable muestra de relato metacinematográfico, pues un plano general de una calle nos muestra el escaparate de una tienda de televisores: a medida que se produce un trávelin de aproximación a los monitores, vemos en ellos cómo una joven -que luego sabremos que es periodista- se acerca a la puerta de la casa donde vive Laína. La cámara parece adentrarse en la televisión y a continuación se nos ofrece el relato, marcado por la narración de Laína, a la que volveremos a lo largo del desarrollo del filme. Igualmente, el final del relato concluye con la periodista yéndose por el pasillo del apartamento de Laína, de nuevo mostrado a través de la televisión.

Pero el sentido metanarrativo del filme no acaba ahí, pues la historia que vincula a Ditirambo, Rocabruno y Laína nos la proporciona esta última, y de manera fragmentaria y no lineal. A su vez, como escritores que son, Ditirambo, y especialmente Rocabruno, nos proporcionan diversos relatos que son narrados por ellos mismos, que incluso, ocasionalmente –como sucede con “Ombrages”–, lo protagonizan. El punto de vista de estos relatos, que constituyen relatos incrustados en una narración mayor, a la manera cervantina del Quijote, es ciertamente complejo, como lo es todo el filme, y sin duda necesitaríamos más espacio del que disponemos en nuestra investigación para abordarlo.

Para nuestro propósito, baste indicar que el detonante de la narración de Laína es la abrupta llegada de Ditirambo al lugar de retiro de Rocabruno, para instarle a que salga del silencio creativo en el que se ha recluso y que vuelva a escribir con él una historia, una última historia. A partir de ese momento, como decimos, el filme nos relata, mediante saltos temporales e intromisiones del diálogo entre Laína y la periodista, la historia de los tres personajes principales –Rocabruno, Ditirambo y Laína– y los relatos, de diversa naturaleza, que ellos, como escritores, escriben. Todos ellos proceden de los libros de Gonzalo Suárez: de *Trece veces trece* la historia del boxeador que pierde el combate contra su propia sombra, titulado “Como ganar un combate inútil”¹⁵⁷, y de *Gorila en Hollywood*, el ya mencionado “Ombrages”, “El extraño caso del joven Hamlet” y “Combate”; de *Rocabruno bate a Ditirambo*, el nombre y la relación/pugna de los dos protagonistas. De esta manera, el filme

¹⁵⁷ Recordemos que se trata de uno de los relatos incluidos en un texto mayor, “Trece casos de cuya existencia física respondo, puesto que, por su brevedad, se pueden medir” que son trece microrrelatos narrados en primera persona y protagonizados por un peculiar investigador sin nombre. El relato al que nos referimos es el décimo de la serie

se construye como un puzzle, en el que los relatos de los escritores resultan cortometrajes aparentemente independientes pero que, en su conjunto, están íntimamente relacionados, bien porque los mismos Rocabruno y Ditirambo los interpretan o porque, temáticamente, se intersecan con el relato que los contiene. Así, cuando en “Ombrages” los personajes del relato son interpretados por Rocabruno, Ditirambo y la muchacha que cuida del misántropo escritor en su retiro silencioso, en un tono interpretativo marcadamente distinto de su rol, resultan un complejo trasunto entre la “realidad” –la historia de los dos escritores– y la ficcionalización de esa “realidad”. El relato del boxeador que pierde un combate con su sombra es narrado por Rocabruno utilizando un flexo para reproducir su propia sombra contra la pared –una escena que recuerda los juegos de títeres del enano de *La loba y la paloma*– y constituye, por su puesta en escena, una espléndida plasmación de la alegoría de la caverna de Platón en la que no hay más imágenes del relato representado que Rocabruno y su sombra. La historia del joven Hamlet y “Combate” son narraciones “externas”, esto es, sin más intervención que la voz en *off* del escritor narrador: si el relato del joven Hamlet es sustancialmente el más largo del filme, la historia del boxeador, llamado Pack Spack, que combate con su oponente –otra suerte de doble– a orillas del mar es una metáfora del proceso creativo. Esa metáfora, además, vertebrada todo el relato, que, como hemos visto, se construye con un complejo juego de voces que funciona como una suerte de prisma que abre el relato de manera constante, al modo de *Las mil y una noches*. De este modo, los vínculos entre la literatura -sus personajes son escritores- y el cine –estamos viendo una película– quedan, por primera vez en su cine, entreverados de una manera casi indisociable. El lector de sus libros puede reconocer los argumentos, los personajes, pero el filme siempre le proporcionará una visión distinta del relato, y por ello, Gonzalo Suárez modifica los finales de esos relatos o incluso alguna de sus secuencias más relevantes, v. gr., la aparición del fantasma del padre en la historia del joven Hamlet: en el texto literario esta se produce a través del televisor, pero en el filme –ya hemos visto una televisión a comienzos del filme, televisión que contiene el relato– lo hará desde la radio¹⁵⁸. Por otro lado, en “Combate” las escenas de la playa, con sus planos generales y primeros planos del personaje, nos recuerdan muchas de las escenas de playa de sus películas precedentes y el nombre del personaje nos remite tanto

158 Recordemos que en *Reina Zanahoria* la aparición del fantasma se anunciaba, jocosamente, en la radio.

al relato literario como al personaje del boxeador en una breve pero importante secuencia de su primer filme, *Ditirambo*.

Podemos concluir, en consecuencia, que el filme no es una adaptación de textos procedentes de su propia literatura, aunque se conserve el argumento de alguno de ellos, sino una sutil e inaudita mezcla de elementos de origen literario y escritura cinematográfica. Los dos protagonistas, Rocabruno y Ditirambo son personajes procedentes de su innovadora novela *Rocabruno bate a Ditirambo* pero no son en absoluto los mismos personajes, sino dos escritores marcados por la actividad creativa que reviven los mejores momentos de su pasado –con la relación triangular de su musa, una espléndida Charo López. En la novela mencionada, Ditirambo es un periodista que sigue la pista del escritor Rocabruno que al final de la misma, al encontrarse frente a frente y desprenderse de su máscara resulta ser el mismo Ditirambo¹⁵⁹. En *Epílogo* cada uno de ellos es también doble del otro, tema este que hemos visto recurrente en toda la obra de su director, que aborda desde distintos registros y que en el filme constituye también la base de la película: la impulsividad y vitalismo de Ditirambo choca con la misantropía y abandono de Rocabruno; la agilidad imaginativa de este con el colapso de Ditirambo; la vitalidad pasada de Rocabruno, que oficia como maestro, con la veneración de Ditirambo, que es una suerte de alumno. Rocabruno, misántropo y escéptico sobre su propia obra, se resiste a la visita de Ditirambo y sus intentos de retomar la escritura que tanto les deparó en el pasado. Así, durante el desarrollo de la historia no solo pasado y presente se mezclan, sino que se insertan, como hemos dicho, los relatos de uno y otro configurando un auténtico calidoscopio narrativo que sorprendió en su momento del estreno. Marca distancia narrativa y añade a ello una nueva perspectiva que todo el filme sea el relato que una madura Charo López le hace a una periodista de la relación que tiempo atrás mantuvieron los dos escritores y ella misma.

Una vez más el espacio, en su dualidad exterior-interior, será fundamental. A ciertos espacios urbanos del pasado de los personajes, el mismo principio del filme o escenas en las que viajan en metro, se añade la casa del retiro de Rocabruno¹⁶⁰, que deviene lugar emblemático, tanto en su interior –salón, vestíbulo, habitaciones... – como en el patio y jardín

159 Con un final similar concluye su novela *Operación Doble Dos*.

160 La casa del filme es la casa que Gonzalo Suárez adquirió en Asturias para realizar el filme y que se convirtió en su vivienda particular. En reiteradas ocasiones ha comentado que para realizar *Epílogo* invirtió cuanto tenía y que solo la aceptación de la película le permitió conservar la casa y seguir haciendo cine.

que lo rodean. La naturaleza se manifiesta de manera más expresiva en los relatos de ambos escritores, constituyéndose de esta manera como una puerta abierta al mundo facilitada por la imaginación y la escritura de los dos protagonistas. La afirmación de Rocabrundo, “Ya lo dijo Chesterton: la literatura es un lujo, la ficción una necesidad: ¡hagamos nuestras necesidades!” es toda una declaración de principios que cobra sentido metadiscursivo, pues de la misma manera que el escritor emborrona palabras en busca de su verdad –el motor de Ditirambo, personaje de la novela–, el cineasta llena de imágenes la pantalla, construyendo, como hemos, dicho un relato caleidoscópico constantemente abierto y no cerrado.

El filme está impregnado de un tono marcadamente crepuscular, a la manera de los grandes westerns del periodo, aspecto este que queda reflejado en el espléndido monólogo/discurso de Rocabrundo, ataviado con una gabardina de detective privado y una pistola, ante una figura hinchable de un muñeco de Michelin, con la gran ciudad extendiéndose más allá de los ventanales, y ante sus dos cómplices, Ditirambo y Laína, esposa de este y amante de aquel:

Esto ha acabado. Hace tiempo que se acabó. Somos los últimos dinosaurios y nos mordemos la cola. Los últimos merluzas, diría yo. Las demás serán congeladas y las habrá a montones en los hipermercados, de todos los colores. Porque la imaginación esta en el poder, eso dicen, y ya se sabe lo que el poder va a hacer con la imaginación: imitarán al arte y el arte imitará al arte porque el arte será el arte de imitar.

Se trata de un discurso pesimista, de claudicación ante un mundo en el que el artista ha perdido su voz auténtica y por ello el personaje se retira de la escena. El muñeco de Michelin, desinflado ante el protagonista, metaforiza su lasitud y derrota.

Epílogo consolida a su director dentro del mundo del séptimo arte, consolidación que vendrá reforzada por el éxito de *Remando al viento*, su siguiente película. Se trata, como hemos dicho, del periodo más extenso de su obra, un periodo marcado por una precisión estilística propia y por su independencia creativa, tanto en el rumbo de su literatura –volverá a ella con cierta regularidad– como en su cine. La realización de *Los pazos de Ulloa* le permite llevar a buen puerto su ambicionado proyecto de *Remando al viento* y marca una relación con el productor Andrés Vicente Gómez, que, pese a las tensiones, desembocará en una serie de filmes excelentes y realizados con total independencia creativa.

El dominio del discurso cinematográfico, el hallazgo de esa voz personal que le caracteriza, hará que en los siguientes filmes la presencia, como sustrato, de las estructuras

del *thriller* y el western, salvo en contadas excepciones que analizaremos en los capítulos siguientes, se diluyen hasta casi desaparecer de su puesta en escena.

Es lo que sucede con *Remando al viento* y *Don Juan en los infiernos*, los grandes filmes, dos obras maestras, que realiza a continuación.

Galardonada con varios Goyas, *Remando al viento* es el filme que afianzará la presencia y el prestigio de su director en nuestro panorama cinematográfico. Rodada en inglés, el filme es una buena muestra de cómo diversos materiales literarios de fondo –las obras de Byron, Shelley, Mary Shelley, su correspondencia o las memorias de quien como Trelawny los trató de cerca– dan pie a un filme que, alejándose tanto de los *biopics* al uso como de las adaptaciones literarias, transita por esa frontera, la literatura y el cine, que tanto inquieta a Gonzalo Suárez. En otro lugar, Cherta y Garrido (2007) nos ocupamos pormenorizadamente del filme, y poco podemos añadir a lo ya expresado entonces. Solo queremos señalar, ya que nuestra investigación se centra en la presencia de las estructuras del *thriller* y del western, que este filme, ambientado a comienzos del siglo XIX, podía haber aprovechado los esquemas del *thriller* para trazar la historia de los personajes, especialmente en todo lo que tiene que ver con la conocida estancia en Villa Diodati y la gestación del Frankenstein. Sin embargo, aunque la voz en *off* inicial plantea el filme como una operación de recuerdo, las estructuras básicas de la investigación y descubrimiento propias del *thriller* son deliberadamente descartadas, así como también es soslayado el aspecto más fantástico y terrorífico del filme. Recordemos, al respecto, la anécdota protagonizada por su productor, Andrés Vicente Gómez, que cuando ve al monstruo en el filme comenta que “no tiene tornillos”, en referencia al clásico de Boris Karloff y James Whale.

Sin embargo, *Remando al viento*, en cierta medida sí se vale de un esquema hábilmente utilizado por el western, como es la amistad, tensionada a veces, traicionada otras, de sus dos protagonistas, en este caso Byron y Shelley, doble cada uno del otro, y que discurren en el filme, con sus encuentros y desencuentros, como camaradas que se ven envueltos en una marcha, un itinerario, una singladura que en su caso es la vida misma, una vida finalmente arrebatada pero que deja la literatura y las palabras de los hombres como único testimonio de su paso. Por su parte, la tóxica relación entre Byron y Polidori, que también se traza sobre la disputa/admiración entre el discípulo y el héroe, a la manera de ciertos westerns –de nuevo *Cazador de forajidos* con la admiración/pugna del joven *sheriff* (Anthony Perkins) respecto del avezado pistolero (Henry Fonda)–, es a su vez trasunto de la

que mantienen Byron y Shelley, lo cual nos remite, de nuevo, al caleidoscopio de las relaciones/tensiones humanas sobre las que se construyen los arquetipos de los personajes y sus transformaciones en el western.

Esta idea de compañerismo, que encontramos especialmente desarrollada en los grandes filmes de Peckinpah, estará presente en otros filmes de Gonzalo Suárez, caso de *Don Juan en los infiernos* –en su peculiar relación de amo y criado– o en *El genio tranquilo*, y también el tema, asimismo recurrente en el western, de la amistad traicionada, reflejo en última instancia del doble, que, como veremos, surge en *El detective y la muerte* y en *Mi nombre es Sombra*.

El éxito de *Remando al viento* le permite abordar otro de sus proyectos más ambiciosos, *Don Juan en los infiernos*. Se trata de un filme, como el anterior, de ambientación histórica, pero un filme que utiliza los materiales literarios no ya como pretexto sino como una suerte de eco intertextual que dispara de manera inusitada las reflexiones del espectador. Más elaborada que su anterior película, *Don Juan en los infiernos*, en cuyo guion colaboró también Azucena Rodríguez¹⁶¹, es una melancólica reflexión sobre el personaje mítico al que se le expurgan todos sus atributos machistas y misóginos para ofrecernos su lado más vulnerable, el más humano, y hacer de él un héroe crepuscular como lo ha sido el escritor Rocabruno en *Epilogo*.

Una nota introductoria nos sitúa en el reinado de Felipe II:

Mientras se extinguen los últimos vestigios del imperio y el rey Felipe II agoniza, a la sombra del esplendor perdido, un hombre, desafiando los designios divinos y la justicia humana, convierte sus pasiones en destino y en ley su voluntad. Su fama es tan grande como su orgullo. Su condena, eterna. Su nombre, una leyenda: DON JUAN.

La elección del periodo es significativa, pues emplaza el mito a finales del XVI, periodo este marcado por el despotismo y la decadencia, en lugar del clásico XVII, donde la decadencia más evidente aparece como oculta por la fiesta y la apariencias, la pompa y la circunstancia¹⁶². Esta decisión sitúa la acción en un ambiente finisecular, de la que se

161 Luego directora de cine, como en *Atlas de geografía humana* (2007) adaptación de la novela homónima de Almudena Grandes.

162 Juan Antonio Maravall en *La cultura del Barroco* define muy bien el periodo de decadencia del reinado de Felipe IV y la importancia del teatro como construcción de un espectáculo de masas, ambiente este en el que se gesta el mito del don Juan. Por eso nos parece relevante este traslado de época, que sitúa *Don Juan en los infiernos* en los orígenes de la crisis económica, el nefasto reinado de Felipe II pese a sus logros militares y su expansión por el Nuevo Mundo, en realidad lograda por su padre Carlos I y V de Alemania.

beneficia la trama ya que esta discurrirá por un mundo crepuscular, que se está desvaneciendo. La decadencia de un imperio frente a la individualidad de un hombre, de ahí, también, la diferencia de este don Juan frente a los otros. El tono del texto quedará refrendado por el de la película, las postrimerías de un mundo donde el individuo acaba perdiendo frente al rumbo desquiciado que el mundo toma. Más pesimista que en textos anteriores es esta presentación del personaje, don Juan, antes de que este haga su aparición, presentación que no podemos menos que relacionar, aunque con distinto tono, con la del intrépido Ditirambo: donde teníamos un personaje perplejo ante un mundo caótico que trata de entender, tenemos ahora un héroe caído, que ha dominado un mundo del que ahora, perdido todo destino, como un *outsider*, se ve expulsado. Por ello, esta cita, y en definitiva el filme que vendrá después, nos retrotraen a un pasado remoto.

Como ha sucedido con otros filmes, *Don Juan en los infiernos* empieza, tras esa nota introductoria con una quiebra de la linealidad narrativa y una sorpresa, con respeto a la leyenda que en la nota se nombra, pues don Juan ya ha muerto, como anuncia su criado Esganarel, ante una enorme concha destruida y con una joven princesa india que ha dado a luz. Tanto la planificación como la escena nocturna crean una sensación de desconcierto y ambigüedad: el resto del filme se desarrollará en ese espacio igualmente mítico de un pasado señalado por la hostilidad de sus habitantes y la figura de don Juan se nos presenta como una suerte de caballero al que el poder, Felipe II, le ha desposeído de sus tierras y que condena a muerte. La figura del proscrito, tan abundante en el wéstern, se nos hace evidente. Y por ello mismo, el final del personaje, mortalmente herido tras haber defendido a la princesa india de los ataques de los malos caballeros, muere con la ironía en los labios –“Te equivocas, Esganarel, tengo fe en que la muerte sea mujer”– y se desvanece en la barca de Caronte que cruza la laguna Estigia, una de las imágenes, y finales, más hermosas de nuestro cine.

Aunque se ha dicho que la obra teatral *Don Juan o el festín de piedra* (1682)¹⁶³ de Molière es el punto de partida de la película, ello no es enteramente cierto. Son diversos los autores que, a lo largo de los siglos, se han ocupado de la controvertida figura del seductor. Y en todas sus aproximaciones el personaje ha pasado del “burlador” que representaba la primera de las obras fundaciones del mito, *El burlador de Sevilla o*

163 Fecha de publicación de la obra, censurada. La versión íntegra se representará por vez primera en 1884.

convidado de Piedra (1630), hoy día atribuida a Tirso de Molina¹⁶⁴, a la del seductor angustiado de Kierkegaard.

Molière nos presenta un personaje desenfadado, al que no juzga, y que se comporta con las mujeres no de la manera rastrera que el arquetipo del barroco español sino como un igual: ninguna de las damas de la obra es “burlada” y abandonada por él, sino seducida en la medida que también don Juan ha sido seducido. Y este comportamiento es el del personaje de la película de Gonzalo Suárez, brillantemente interpretado por Fernando Guillén en lo que fue sin duda el mejor papel de su carrera. Es cierto que al final de la obra de Molière don Juan es condenado al infierno, pero no por ser un mujeriego, sino por haberse convertido en un hipócrita, en un tartufo, un hipócrita ante la sociedad para mantener su estatus social.

Obviamente, entre el don Juan barroco y la obra de Gonzalo Suárez han sucedido numerosas versiones del mito, de las que destacan, por su originalidad y naturaleza, el *Don Giovanni* (1787) de Mozart y Lorenzo da Ponte –muy admirada por el realizador y cuyo espíritu confiesa que le inspiró el filme–, el *Don Juan* (1958) de Henry de Montherlant o la novela *Don Juan* (1963) de Torrente Ballester, pero también personajes donjuanescos como Don Félix de Montemar de *El estudiante de Salamanca* (1842), que acepta descender a los infiernos de la mano de una extraña dama blanca –trasunto tanto de doña Elvira como de la misma muerte o el diablo– o el marqués de Bradomín, protagonista de las cuatro *Sonatas* (1902-1904) de Valle-Inclán, personajes y textos todos que no deberíamos desatender a la hora de abordar la complejidad de esta película. Sí hacemos notar que la conocida interpretación de José Zorrilla, *Don Juan Tenorio* (1844) no resulta de interés para Gonzalo Suárez y nada hay de ella en su filme.

De Molière proceden los nombres de ciertos personajes como Esganarel, el criado muy bien interpretado por Mario Pardo, doña Elvira, de nuevo una excelente Charo López, situaciones como la de Esganarel y don Juan disfrazados de mujer para escabullirse de sus perseguidores, parte del elogio del tabaco que realiza el criado, ciertas réplicas

164 La autoría de Tirso de Molina actualmente está cuestionada y, como esta cuestión no está todavía resuelta en las ediciones modernas de la obra se le sigue atribuyendo al mercedario. Aunque se baraja como autor a Andrés de Claramonte, la pobreza lírica de su verso, aunque dramáticamente muy eficaz, parece, de momento, desmentirlo. Claramonte sí es el autor de *Tan largo me lo fiais*, obra poco conocida que presenta a don Juan Tenorio y que por estar editada en 1617 sería, técnicamente, la originaria del mito.

sardónicas –entre ellas la alusión al dinero que don Juan le debe, memorable frase con la que termina la obra del comediógrafo francés y que en el filme el personaje dice haber olvidado pedirle cuando muere don Juan–, el talante mujeriego pero no acosador del seductor y también en parte la sensualidad de las relaciones sexuales, todas ellas consentidas, que Gonzalo Suárez desarrolla de manera emotiva, ahondando en la puesta en escena ya ensayada en las escenas de alcoba del lord Byron de *Remando al viento*. Pero esta procedencia, como hemos afirmado, no vincula su filme con el texto dramático, sino que se vale de ciertos pasajes, a modo de cita intertextual, para derivar por rumbos muy distintos, para conseguir, no dudamos en afirmarlo, una nueva interpretación de Don Juan más moderna y novedosa, donde ninguna escena remite a ninguna otra conocida: la emotiva oración de doña Elvira rogando a Dios que proteja a su esposo; la irónica conversación entre el fraile y don Juan, excelente recreación barroca con las dilogías y doble sentidos tan del gusto de su autor; el encuentro entre don Juan y su padre (Héctor Alterio); las mismas escenas de cama con sus amantes; la muerte de Felipe II...

Por ello el mismo título del filme, tomado de un poema que Charles Baudelaire incluyó en *Las flores del mal* (1857), es harto expresivo: lejos de tratarse del infierno al que le condenan todos los autores precedentes, el infierno de don Juan es el siglo XVI, el reinado de Felipe II, de infausto recuerdo para la España de la época. Del poema de Baudelaire surge la escena final, don Juan en la barca de Caronte y surcando la laguna Estigia, pero ahí acaba toda la referencia, pues la excelente escena final no nos muestra un castigo ni una pena, ni siquiera una rebeldía, como en *El estudiante de Salamanca*, sino un cruzar al otro lado no muy distinto de este. El diálogo no puede ser más explícito:

Don Juan: *¿Cómo es la otra orilla, barquero?*

Barquero: *Como esta, señor.*

El traslado del XVII al XVI como época de la acción tal vez pase desapercibido al espectador, pero no es algo azaroso. Este mero hecho clausura el Renacimiento para abrirse a la oscuridad del Barroco, de modo que la cita inicial del filme se vuelve no solo cita política sino subversiva, pues se condena todo un periodo marcado por el absolutismo monárquico, la crisis económica brutal que somete al país y presenta el lado más oscuro y terrible de un monarca de por sí oscuro y terrible. De alguna manera, el cruel retrato que se hace del monarca nos parece evocado por el poema “La muerte de Felipe II”, poema duro

con lo que este rey representa y que, como en el filme, agoniza en El Escorial, que Paul Verlaine incorpora en su libro *Poemas saturnianos* (1866):

Un estertor final se levantó del pecho
Del enfermo real, con algunos espasmos
Como viento duro que atraviesa una ruina.

El filme cuenta con imágenes prodigiosas, como la enorme caracola que subida en una extraña carreta transporta un no menos extraño buhonero (Manuel de Blas) con su sombra. El diseño de la carreta procede del libro *Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal* de Ignacio Gómez de Liaño sobre autor barroco Athanasius Kircher, modelo de sabio y científico universal que entre otros inventos diseñó linternas mágicas, y que Siruela editó de manera impecable en 1985. La caracola, ofrecida por el buhonero al monarca, le permitirá oír qué se dice en los más remotos confines del imperio, pero el único nombre que Felipe II oye es del de “Don Juan”, por lo que, siguiendo el consejo de sus inquisidores, manda destruirlo. Cuando don Juan la encuentra destrozada y al buhonero y su sombra agonizantes, acoge y protege a la princesa india (Ana Álvarez), que se encuentra embarazada, del brutal acoso de unos caballeros, entre los cuales se encuentra el marido cuya esposa protagoniza la primera escena de cama del filme. Todas estas escenas, enigmáticas y mágicas, le otorgan al filme una densidad sin parangón en los filmes históricos, conectando con esa vertiente del fantástico que Gonzalo Suárez ha abordado de manera tan personal.

Los exteriores, con su naturaleza salvaje, vuelven a ser los protagonistas del relato y es allí, en plena naturaleza, se produce el combate/duelo final de don Juan quien pese a vencer resulta mortalmente herido. Como una suerte de Shane que en *Raíces profundas* se aleja cruzando el cementerio, don Juan recalca en la barca que le llevará a esa otra orilla que es la muerte.

Es este un periodo sin duda fecundo en su producción, pues se suceden una serie de filmes y una serie de libros que, vistos con la distancia del tiempo, configuran una obra atractiva y compleja, pues el autor se vale de diversos formatos tanto para lo literario como cinematográfico. En lo literario tenemos peculiares libros de relatos –*El asesino triste*¹⁶⁵, *El cementerio azul*–, novela –*Ciudadano Sade, Yo, ellas y el otro, El síndrome de albatros, Con*

165 Peculiar porque la primera parte es una serie de relatos independientes mientras que la segunda es una novela corta. Ambas están unidas por la omnipresencia de un narrador/autor identificado como Gonzalo Suárez pero que deviene personaje metaliterario.

el cielo auestas–, memorias *–El hombre que soñaba demasiado*–, reedición de textos periodísticos con una mirada desde el presente *–La suela de mis zapatos*–, artículos periodísticos –de diversa naturaleza pero sobre todo personales crónicas en torno a los mundiales de fútbol de 2006, 2010 y 2018 publicados en *El País* y no recogidos todavía en libro, así como otros artículos diversos igualmente publicados en dicho periódico¹⁶⁶–, libros misceláneos de cine y literatura *–Dos pasos en el tiempo*–, libreto de ópera *–La noche y la palabra*, no publicado–, libro de aforismos extraídos de su obra *–El secreto del cristal...*¹⁶⁷–, memorias y novela *–La musa intrusa*–, microrrelatos en su web –en la primera década del siglo, web actualmente clausurada y los relatos sin publicar. Y en lo cinematográfico tendremos filmes para la gran pantalla *–La reina anónima, El detective y la muerte, Mi nombre es Sombra, El portero, Oviedo Express*–, telefilmes *–La mujer fría, El lado oscuro*–, diseño de espacios escénicos *–La hora del lobo*, programa de televisión de Jesús Quintero–, medimetrajes digitales no destinados a la exhibición en cine o televisión *–El genio tranquilo*– y filmes “dibujados” como *El sueño de Malinche, Alas de tiniebla*, concepto este sobre el que volveremos al final de este capítulo.

Si bien la distancia temporal nos permite ver en este periodo una continuidad en su obra, tanto literaria como cinematográfica, debemos ser conscientes que los filmes que conseguirá realizar como los libros que publicará no obedecen a ningún plan predeterminado –nada en su manera de enfocar la concepción de una película o un relato es predeterminado–, ya que son numerosos los proyectos que se quedarán en el cajón y otros, como su novela *Ciudadano Sade*, es el resultado de no poder realizar una película sobre dicho personaje.

Así, en este periodo Gonzalo Suárez de los dos telefilmes, el primero, *La mujer fría*, es un episodio de la serie *La mujer de tu vida*, producida por Fernando Trueba. Se trata de una comedia, y junto con la ya mencionada *Reina Zanahoria, La reina anónima y Oviedo Express*, constituyen una personal y nada convencional interpretación del género. La serie de Fernando Trueba consta de diversos capítulos independientes, cada uno rodado y escrito por un director relevante de los años 90 del pasado siglo, y sobre el tema de las relaciones sentimentales/sexuales. El telefilme de Gonzalo Suárez incorpora su peculiar sentido del

¹⁶⁶ En las secciones “Patadas a la luna” de 2008 o “Entre fantasmas” de 2009 a 2012, con el pretexto del fútbol, sus artículos versaban sobre temas diversos y abundaban en incisivos comentarios sobre la actualidad política.
¹⁶⁷ Libro cuyo contenido no recopila Gonzalo Suárez pero que sí ilustra con dibujos propios.

humor y construye un filme interesante, una reflexión irónica sobre las relaciones humanas que reinterpreta las que ya había abordado en *Epílogo*, filme donde el triángulo entre Rocabruno, Ditirambo y Láina es también abordado desde una sarcástica e hiriente comicidad.

El segundo de los telefilmes, *El lado oscuro*, no está vinculado a ninguna serie y, por su contenido es, sin duda, un filme único. Una vez más su director se basará en la estructura de un *thriller* para mostrarnos el relato de un interrogatorio, el de un investigador (Héctor Alterio) que interroga a uno de los torturadores argentinos (Hugo Gorban) del régimen dictatorial, ya extinto en el 91, de Videla. El filme posee un ambiente claustrofóbico, pues todo él transcurre en interiores¹⁶⁸, un ambiente cerrado, tenso y opresivo, que está reforzado por la planificación, pues, salvo al comienzo y al final en donde diversos planos generales nos muestran el espacio de los corredores y la sala del interrogatorio de manera más “abierto”, la parte dialogada del filme está basada en la alternancia de plano-contraplano, fuertes planos picados y la alternancia entre el interrogatorio y la grabación en un magnetófono de las impresiones del interrogador, en primeros planos largos y angulaciones torcidas. A esta sencilla pero eficaz realización se añade el hecho de que Gonzalo Suárez no realizó ningún guion literario para el filme, sino que se sirvió de las actas del interrogatorio real de un investigador del Informe Sábado que él, simplemente, puso en escena. Así, si por un lado el filme se estructura como un *thriller*, pues consiste en una larga y fragmentada secuencia de interrogatorio, como tantas otras que estructuran convencionalmente los *thrillers*, por otro, las expectativas que estas secuencias despiertan en el espectador son quebradas ya que en *El lado oscuro* no se busca averiguar nada: tan solo, como indica el título, indagar en la sórdida conciencia del torturador confeso.

Vemos cómo, en este momento de su actividad cinematográfica, Gonzalo Suárez es capaz de utilizar estructuras narrativas canónicas para construir un texto propio que adquiere su pleno sentido en el hecho de reinterpretar esas estructuras sin traicionarlas ni traicionar tampoco la intención que la ha llevado a realizar ese filme, *El lado oscuro*, de esa manera concreta.

¹⁶⁸ El interrogatorio se lleva a cabo en un escenario teatral impecablemente articulado por el director artístico Wolfgang Burmann y con una densa y tenebrosa fotografía de Carlos Suárez.

Menos áspera en cuanto a su contenido, *La reina anónima* se nos presenta como una comedia ciertamente desconcertante, la más extraña y extravagante de toda su filmografía. De nuevo todo el filme transcurre en el espacio cerrado de varios pisos de un mismo inmueble donde personajes no menos desconcertantes e inverosímiles entran y salen como de un vodevil surrealista. A diferencia de *El lado oscuro*, en *La reina anónima* la claustrofobia tiene otro sentido, pues no se trata aquí de indagar en la naturaleza del mal que anima al corazón humano, sino de diseccionar la vida cotidiana de una mujer (Carmen Maura) que de repente, por la aparición de otra mujer (Marisa Paredes) verá modificado su entorno. El filme presenta cierta continuidad con *La mujer fría* –el protagonista de aquella, El Gran Wyoming– repite aquí en un rol secundario pero que representa al mismo personaje-tipo, y también, por la presencia de la actriz protagonista, a una versión más surrealista todavía de *Qué he hecho yo para merecer esto* de Pedro Almodóvar: los ambientes interiores son muy sofisticados –recuerdan en cierto modo los de *El extraño caso del doctor Fausto*– y los personajes parecen surgir de *Alicia en el país de las maravillas* y *Alicia a través del espejo*, ambos de Lewis Carroll, aunque todo se desarrolla en interiores ultramodernos y de manera kafkiana. Esta opresión de los espacios interiores puede recordarnos, por momentos, los *thrillers* de espacios cerrados, aunque la deriva del filme, que hemos señalado como desconcertante, se mueve en el *nonsense*. El filme, que no fue muy bien recibido y que aún hoy suscita opiniones encontradas y que merece una especial atención, se nos presenta como un difícil equilibrio entre el mundo de la palabra que los diálogos elaborados evocan, las situaciones teatrales y la visualización de las mismas.

Las estructuras del *thriller* vuelven a emerger en la construcción narrativa de *Mi nombre es Sombra*. El filme, de compleja armadura intertextual, es aparentemente, una revisión del mito del doble, a través de la tensión entre los arquetipos del doctor Jeekyll y Mister Hyde, pero lejos de ser una nueva versión del relato stevensoniano, se nos presentan dos tiempos distintos, un presente, en el que tras una discusión entre una pareja de enamorados en una noche torrencialmente lluviosa se encuentran con El Otro, y un pasado - el grueso de la narración- en el que asistimos a la dualidad entre el doctor Octavio Beiral (François-Eric Gendron) y El Otro (Jean-Claude Adelin) en una progresiva transformación de la identidad.

Señalamos que la novela corta propia de la que parte Gonzalo Suárez es la segunda parte de *El asesino triste*, libro a su vez complejo que juega con el propio asesinato

del autor Gonzalo Suárez para dejar, a continuación, que un narrador en tercera persona se refiera de manera metaliteraria al proceso de escritura del propio libro y se vaya entrometiendo en algunos de los relatos. De las dos partes que constituyen el libro, la primera la forman una serie de relatos que van desde lo muy breves a los moderadamente extensos y la segunda está formada por la novela corta a la que aludimos. Pero esta segunda parte carece de título y está, a su vez, formada por tres secciones, donde la primera y tercera, las únicas numeradas, son las más breves –dos páginas cada una– y la segunda, la más extensa, es el núcleo de la novela, pero las tres secciones constituyen, en sí, la novela corta. Las tres partes son: “1. Interludio”; “La verdadera historia de H. y J. (o tras la trama de un tapiz)”; “2. Adagio”. La novela corta alude, como vemos en su subtítulo, a otro de los prestigiosos escritores finiseculares, Henry James, autor de la novela corta *La figura del tapiz*: es un relato sobre la intención oculta que mueve a un escritor a escribir, idea que en el texto de Gonzalo Suárez resulta crucial. Los personajes del relato son, como podemos observar, los homónimos del relato de Stevenson, que Gonzalo Suárez modifica en su guion de *Mi nombre es Sombra* y, por supuesto, en la película, de manera que al usar una vez más el nombre de Octavio Beiral que tanto ha aparecido en su obra y denominar al doble como “El Otro” implementa su filme con connotaciones simbólicas.

En *Mi nombre es Sombra* el *thriller* está presente de dos maneras, la primera, a través de la estructura del filme, de nuevo en *flashback*, ya que el encuentro en la costa asturiana con El Otro se resolverá al final del filme, con la victoria, como un ente telúrico surgido de ese mar embravecido, del Otro. La segunda se refiere a la transformación del doctor en su doble y la seducción, por parte de este último, de la esposa del primero. Las acciones de este pasado repercuten en las escenas iniciales y finales del filme, esto es, el presente, en la misma medida que en los *thrillers* clásicos el presente se ve marcado, condicionado, por el relato en *flashback* que se ha presentado. El conflicto con el doble ocupa la parte más extensa del relato y es la más innovadora con respecto a otros filmes que han abordado el tema. Este conflicto se desarrollará en los espacios cerrados y claustrofóbicos, en buena medida procedentes de lo que hemos denominado *thriller* gótico, de manera que en el constante enfrentamiento entre el doctor Beiral y su doble reescriben el enfrentamiento entre el protagonista y el antagonista tanto del *thriller* como del western. En el filme abundan las escenas en las que ambos personajes dialogan ante el espejo, territorio este frágil y por su naturaleza quebradizo, donde se dirime la disolución/apropiación de la identidad, pero también la transformación traumática de esta. A diferencia de los filmes clásicos en los que

el mismo actor interpretaba a los dos personajes en liza, Gonzalo Suárez opta por dos actores diferentes, pero de gran parecido, lo cual otorga a la puesta en escena un halo de siniestralidad inusitado. Se añade a esto que, en las escenas del espejo realmente el espejo no existe, pues está un actor confrontado con otro del otro lado del marco, algo que adquiere especial sentido metacinematográfico en la puesta en escena. La usurpación/transformación final de la identidad se produce en el filme mediante la escritura: está el doctor Beiral escribiendo su diario, donde da cuenta de sus experimentos y de su historia, cuando esta cambia, para indicarnos cómo El Otro está tomando posesión de su cuerpo.

Esta metamorfosis a través de la escritura plantea muchas lecturas del filme, ya que dicha transformación está en la novela corta incluida de la que parte la película pero de la que tampoco es una adaptación. Contamos, como es obvio, con las referencias al texto canónico de *El extraordinario caso del doctor Jeckyll y Mister Hyde* de R L Stevenson, donde la estructura de *thriller* policíaco es la base del relato, y de filmes clásicos como *El hombre y el monstruo (Dr Jeckyll and Mr Hyde)*, Rouben Mamoulian, 1931) que, rompiendo esta estructura narrativa¹⁶⁹, constituyen el comienzo de la larga tradición cinematográfica que aborda la novela y el mito. Todo ello se desarrolla de manera harto compleja en el filme de Gonzalo Suárez, pues el elemento erótico, que introducía Mamoulian en su filme, apenas aludido en el texto de Stevenson, es aquí fundamental: la relación triangular entre Beiral, El Otro y Florence (Amparo Larrañaga) aunque recuerda la de *Epílogo* difiere de ella pues explora el lado oscuro del personaje Beiral/El Otro. La ambientación, de nuevo con omnipresencia de la naturaleza, en una casa aislada de la costa, se aleja de los relatos convencionales que sitúan la acción en la gran ciudad, y es uno de los pilares fundamentales del relato.

En contraste con los interiores, el espacio exterior supondrá, en este filme, el triunfo de las fuerzas desatadas de la naturaleza, de manera que El Otro aparece identificado con su magnificencia y telurismo. Como en el western, supone el lado feraz del espacio, el predominio de las fuerzas naturales y salvajes que se oponen al espacio interior, que, en este

169 En realidad es el primer filme mudo, *El hombre y la bestia (Dr Jeckyll and Mr Hyde)*, John S Robertson, 1920) la que quebranta la estructura de *thriller* del relato de Stevenson, que es una investigación que solo al final adquiere tintes fantásticos. Otros filmes memorables, por diversas razones, que siguen esta línea narrativa impuesta por el filme mudo son *El testamento del doctor Cordelier (Le testament du Docteur Cordelier)*, Jean Renoir, 1950) o la curiosa *Dr Jeckyll y su hermana Hyde (Dr Jeckyll & Sister Hyde)*, Roy Ward Baker, 1971)

caso, está desposeído de los atributos tranquilizadores del hogar, pues es, como hemos dicho, donde se origina el conflicto. Si en el western el exterior se entromete en el interior para desestabilizarlo, en *Mi nombre es Sombra* el exterior es convocado desde el interior, y es su fuerza destructiva la que lo desestructura, lo resquebraja, para dejar instaurado en el filme la preeminencia del exterior donde El Otro es su extensión telúrica.

La misma complejidad metanarrativa de *Mi nombre es Sombra* la encontramos en *Oviedo Express*, filme que se presenta como inspirado por el relato “Angustia” de Stefan Zweig. Este relato, sobre el tema del adulterio, ya gozó de al menos dos adaptaciones previas, la muda *Angst* (Hans Steinhoff, 1928) y la más conocida *Yo no creo en el amor* (*La paura*, Roberto Rosellini, 1954). Pero una vez más, el filme de Gonzalo Suárez utiliza la anécdota del relato de Zweig –una mujer infiel a su marido es extorsionada por una extraña mujer que al final resulta hacerlo a instancias del marido que, conocedor de su infidelidad, se sirve de esta estratagema para conservar su amor– como base para un filme mucho más complejo que ni termina igual ni es ese motivo el argumento central de su relato. El tema del adulterio enlaza, como es evidente, con *La Regenta* de Clarín, y este motivo es el aprovechado por el realizador para, de alguna manera, resarcirse de su adaptación del texto en 1974. Así, en *Oviedo Express* Emma (Bárbara Goenaga), una joven estudiosa de la novela de Clarín, felizmente casada con el alcalde de Oviedo, se siente atraída por el actor Benjamín Olmo que interpretará al magistral Fermín de Pas (un excelente Carmelo Gómez) en una versión teatral moderna y surrealista de la novela del ilustre ovetense. Este punto de partida se complica porque la actriz, Mariola Mayo (Aitana Sánchez Gijón) que interpreta a Ana Ozores mantiene un affaire con Benjamín Olmo y es la exesposa del actor que interpreta a Álvaro Mesía (Jorge Sanz), y, además, tanto la madre de Emma, Mina (Maribel Verdú), como la amante del alcalde (Najwa Nimri) entrarán en escena, componiendo un sardónico vodevil cómico donde todas las pasiones desatadas acaban entrecruzadas.

El filme se articula no solo sobre las referencias metatextuales con la obra de Clarín y Stefan Zweig, sino también con las versiones cinematográficas. Que Carmelo Gómez y Aitana Sánchez Gijón, que han sido las estrellas de la versión televisiva Méndez Leite de *La Regenta* incorporen en *Oviedo Express* una parodia de sus respectivos roles es un deliberado juego metacinematográfico por parte del director. Juego este que no concluye ahí, puesto que el personaje de Benjamín Olmo se pasa todo el filme vestido de sacerdote y fumando puros, en una interpretación paródica de su propio papel y del de Keith Baxter en

la versión de *La Regenta* de Gonzalo Suárez: hay un significativo momento, en ambos filmes, en los que el personaje avanza a cámara lenta, con su capa ondeando al viento, hacia la cámara, en una escena que significa cómo su personalidad se cierne sobre la ciudad y sus habitantes. A su vez, la interpretación de Carmelo Gómez emula a la figura de Orson Welles en su manera de fumar y de moverse con la capa, aunque constantemente está citando a Marlon Brando en *Julio César* (*Julius Caesar*, Joseph L Mankiewicz, 1953). Este personaje, además, aparece muerto, al final del filme, en una piscina, boca abajo, una alusión implícita a *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950). Y no es esta la única alusión al cine de Wilder, pues, como le señalamos a Gonzalo Suárez (Cherta y Garrido, 2018), la escena en la que Mariola Mayo escribe su nombre en el espejo del camerino recuerda la escena de *Fedora* (Billy Wilder, 1978) en la que la protagonista busca reafirmar su identidad escribiendo una y otra vez su nombre.

Si bien los filmes sobre “Angustia” no están aludidos en *Oviedo Express*, todo él está vertebrado por la presencia de un enigmático personaje, medio duende shakespeariano medio maestro de ceremonias, que se nos presenta como la voz en *off* y que va articulando el relato interviniendo en momentos relevantes, resumiendo o condensando, de manera irónica, la acción, al compás de una melodía, verdadero *leitmotiv* de la película que introduce una nota melancólica en medio de la deliberada farsa en la que se mueve la película. El recuerdo de *La Ronda* (*La Ronde*, Max Ophüls, 1950)¹⁷⁰ se nos hace patente, tanto por la presencia de esta figura como por su indumentaria que, aunque algo raída, evoca ese relato finisecular sobre las intermitencias del amor y los deseos humanos.

Así, desvinculando su nombre del canon oficial de “clásicos adaptables” Gonzalo Suárez ha ido dotando de firmeza su escritura, resaltando, como confiesa que aspira hacer en el cine –vid Cherta y Garrido (2018)–, la pincelada sobre la figura, destacando la construcción del filme por encima de su contenido. No significa esto, como estamos viendo, un desinterés por la trama o la lógica narrativa de sus filmes, sino todo lo contrario: esa trama, que en su primer periodo parecía –solo parecía– más descuidada, que se recupera en el segundo –porque los sucesos resultan a priori, pero solo a priori, más legibles por el espectador–, subrayada por el tercer periodo por apoyarse y reinterpretar argumentos

¹⁷⁰ La obra es una adaptación de Arthur Schnitzler, autor que comparte universo narrativo con buena parte de la producción literaria de Stefan Zweig, más allá del alemán en el que escribieron sus obras.

conocidos o reconocibles por el espectador, se integra ahora con la forma del relato, lo cual implica recuperar tanto el sentido metadiscursivo del filme como la presencia de un meganarrador externo que suture el texto. Es en este sentido que interpretamos “la consistencia de la pincelada” con que da forma el pintor a las imágenes de un cuadro y que, análogamente, le sirven a Gonzalo Suárez para mostrar los resquicios de la propia narración cinematográfica.

En este sentido, el recurso a las estructuras narrativas del *thriller* y del *western*, más diluidas en este periodo -con la salvedad de *El detective y la muerte* y *El portero*, filmes de los que nos ocuparemos en adelante- que ha ido apareciendo en el interior del relato, en el trasfondo de su estructura, devienen una suerte de pincelada sobre el cañamazo del filme, destinado a dotarlo de profundidad y, por eso mismo, destacando, en primer término, la dimensión del lienzo, la imagen narrativa del filme.

7.2. Visualizar la palabra, verbalizar la imagen

En este fértil periodo de la obra de Gonzalo Suárez, que ha transitado, como acabamos de ver, por la incorporación de lo literario en lo cinematográfico, desposeyéndolo de su sentido privativo para asumir la naturaleza intrínsecamente cinematográfica de la película, es interesante comprobar cómo ese mismo proceso se vuelca en la escritura literaria, que también en este periodo alcanza su esplendor máximo.

Dejando de lado su notable obra literaria, en lo que al hecho de lo cinematográfico se refiere, nos hemos encontrado, por una parte, con esa serie de filmes comentados donde se ha maridado el cine con la literatura y, por otra, con una serie de textos vinculados directamente con lo cinematográfico que parecen situarse en una encrucijada de medios de expresión, un territorio lábil y resbaladizo donde la palabra remite a la imagen como referente. Se trata de cinco tipos de textos que, por su relevancia, comentamos, brevemente, a continuación.

El primer tipo lo constituye la publicación de algunos de los guiones de su realizador, como *Remando al viento* o *Mi nombre es Sombra*, pues permite cotejar el planteamiento de la obra desde la escritura con su resultado final, los filmes. Son un valioso documento para aproximarse al papel que el realizador confiere al rodaje, de manera que el

guion no supone un documento rígido sobre el que trabajar sino más bien un punto de partida. Así, ambos guiones presentan notables diferencias con las películas finales, nos permiten aproximarnos al filme desde su gestación literaria –Gonzalo Suárez siempre ha mantenido, cuando se le plantea la cuestión de cine vs literatura, que todas las películas se escriben, y “a eso se le llama guion”– y constituyen una excelente muestra de la *escritura cinematográfica*, iniciada con la redacción del guion, continuada durante la filmación y concluida en la sala del montaje y en la posproducción¹⁷¹.

El segundo tipo es la publicación de guiones no rodados, como *Doble dos*, al cual ya nos hemos referido en algunas páginas previas. Acercarnos a un ambicionado proyecto que no ha logrado ver su plasmación en imágenes no solo es interesante desde el punto de vista del investigador, sino también como mero lector, pues nos permite, de una parte, comprobar en qué medida se han traducido a imágenes las palabras de la novela de la que proceden; de otra, construir en nuestra imaginación un filme particular, *personalizado*, todo lo cual no es sino un procedimiento que enriquece la lectura al requerir una *imaginada puesta en escena del texto*. Esto presenta cierta similitud con las obras teatrales, que, concebidas para llegar a las tablas, no obstante son también leídas una y otra vez, una suerte de lectura de la que no parece gozar el guion cinematográfico. Frente a la obra de teatro, el guion propone una nueva dimensión a las acotaciones, puesto que por prescindibles que resulten algunas por no condicionar la puesta en escena de su director, dependiendo de su naturaleza, sí constituyen una parte fundamental e indisoluble del guion. Pensemos, v.gr., en el valor intrínsecamente literario –pero también como texto que busca ser imagen– de *El embrujo de Shangai* de Víctor Erice, que nos presenta la abortada película sobre la novela homónima de Juan Marsé.

Doble dos ha sido, hasta la fecha, el único de los guiones no realizados de Gonzalo Suárez publicado. Otros permanecen inéditos –*El candidato*, sobre el relato homónimo contenido en *El asesino triste*–, *El hombre enfundado* o *El manuscrito de Sichuan*, que ha acabado integrando, como novela corta, su último libro, *El cementerio azul*. Son, todos ellos, proyectos que desafortunadamente y por diversas razones no han podido realizarse y es ese el motivo por el cual no los ha publicado, ya que Gonzalo Suárez entiende

171 El cotejo de las escenas suprimidas, aunque rodadas, de *Remando al viento* nos fue determinante para entender el cuidadoso proceso de gestación del filme (vid. Cherta y Garrido, 2007)

que el objetivo del guion es su plasmación en la pantalla. Si *Doble dos* es la excepción se debe, en parte, a que se trata de un trabajo conjunto con Sam Peckinpah. De hecho, Gonzalo Suárez ha finalizado una nueva versión que sí será filmada, aunque no con él como director. Si hemos mencionado esos proyectos es porque alguno, como *El candidato*, aparece en algunas bases de datos¹⁷², y otros, en diversas ocasiones, su director ha aludido a ellos: *El hombre enfundado* se quedó en las puertas por litigios con el productor y *El manuscrito de Sichuan*, proyecto caro a su director y del cual más ha hablado en los medios –una sugerente interpretación personal del prólogo de Cervantes a su obra última, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617)– era un filme para televisión española que resultó abortado tras la victoria electoral de Mariano Rajoy y el cambio de dirección del ente público.

El tercer tipo de texto que en este periodo publica es el guion *Don Juan en los infiernos*, pero no se trata de un guion al uso, sino de un cuidado libro que presenta una serie de escenas, correspondientes a la película, con una breve descripción y los diálogos de los personajes. Una selección de fotografías, dispuestas al final del libro, después de la última escena, y reproducidas en blanco y negro, con un pie de foto que reproduce parte del diálogo al que corresponde la escena, lo completan. La presentación de Gonzalo Suárez es bastante elocuente (Suárez, 1991: 7):

Instrucciones para su uso

Este libro no es un libro. Es una película. Esta película no es una película. Es un guion. Este guion no es un guion. Es un juego. El juego consiste en imaginar la película. La película existe. El que la vio, puede recordarla. Y su memoria, sin duda, la modificará. El que no la vio, puede inventarla.

[...]

La redacción es deliberadamente escueta, pero minuciosa. Consigna las imágenes para que el lector las recree a su manera. Su talento está en juego. Su mirada y su memoria, también. El resultado es imprevisible.

Lejos de tomarse como *boutade*, el texto y su propuesta es ciertamente sugerente, pues hace al lector partícipe de la construcción de un filme para el que se le facilitan únicamente una serie de piezas que solo el orden de las páginas ordena y que depende, para todo, de su imaginación.

Constituye este breve y casi único experimento una feliz manera de maridar literatura y cine, alejándose de la pedantería o los prejuicios que por lo general embargan

172 En imdb.com aparece como filme realizado en el 2002, aunque no consta ningún reparto ni demasiados detalles técnicos.

más al crítico poco audaz que al espectador/lector, que sí quiere entrar en el imaginativo juego que el autor propone. Desgraciadamente, el hecho de que su publicación corriera a cargo de una entidad bancaria, dentro de su partida cultural, limitó la difusión del libro, que pasó, como suelen muchas iniciativas innovadoras, sin pena ni gloria.

En este peculiar maridaje, sin embargo, perseveraría Gonzalo Suárez cuando se embarca en otro proyecto más ambicioso, con una mayor difusión, pero igualmente soslayado, que constituye el cuarto tipo de textos que ven la luz en este momento creativo. Nos estamos refiriendo a la publicación por Ocho y Medio de *Dos pasos en el tiempo*, libro en el que se combinan las nuevas tecnologías audiovisuales con el formato del libro, ofreciendo así una combinación que bien merece ser considerada.

El libro está formado por la edición en DVD de *Aoom* y la de un nuevo mediometraje, *El genio tranquilo*, que su director ha rodado en soporte digital y no destinado a la exhibición cinematográfica, complementado por una serie de textos. Estos, amén de presentaciones varias y extractos de crónicas de la época en que *Aoom* se presentó en San Sebastián, son: una pormenorizada e inteligente entrevista a Gonzalo Suárez realizada por Casimiro Torreiro y Paula Ponga, la “Versión del proyecto francés de *Aoom*” –texto escrito originalmente en francés en 1967 que luego sirvió de base para su película de 1970– y “La piedra que vino del mar”, el texto que sirve de base para la realización de *El genio tranquilo* y un pequeño apartado, “El genio tranquilo” que reproduce en la parte izquierda de la página fotogramas del filme y en la derecha comentarios del director.

Esta extraordinaria combinación de texto y filme resulta una valiosa reflexión sobre el tiempo –“El Tiempo es un Genio Tranquilo que transforma el paisaje en mirada y la mirada en viento” se dice en el libro (Suárez, 2006: 103)–, de manera que los dos filmes, separados por el paso del tiempo, quedan trabados en una conjunción temporal de momentos distintos en un mismo espacio. El “tiempo”, que es para su realizador, como nos confesó – (Cherta y Garrido: 2018)– la esencia del cine, muestra la transformación de los personajes – unos han desaparecido, otros compadecen con sus huellas– en un paisaje que es, en esencia, el mismo.

Por ello, parafraseando el conocido ensayo de Yourcenar sobre la erosión del tiempo sobre las estatuas¹⁷³, el tiempo en *El genio tranquilo* se nos presenta como un gran escultor que esculpe imágenes en lugar de piedras y, conjurado con el azar, las trae y las lleva. Así, la piedra que semeja un rostro humano merced del desgaste de las constantes olas, que había surgido en *El extraño caso del doctor Fausto* y adquirido protagonismo en *Aoom*, que es devuelta al mar por Peckinaph según nos cuenta en *Dos pasos en el tiempo*, reaparece en *El genio tranquilo* con otra forma y otros gestos, uniendo, merced de la casualidad, estos dos tiempos distantes y su imaginario.

El filme *El genio tranquilo* se abre con el narrador/autor modelo Gonzalo Suárez abriendo en su casa asturiana una caja y, con ella, el relato, para luego proseguir con la búsqueda por parte de un joven, que ha hecho una cámara oscura con una caja de zapatos, y de un anciano las imágenes del pasado en algunos de los emblemáticos lugares donde se rodó *Aoom* y así como en otros de la geografía asturiana –al modo de *Una leyenda asturiana*–: se realiza así tanto un viaje de aprendizaje como un viaje legendario donde la naturaleza es el protagonista. Se nos reproducen imágenes de la anterior película de Gonzalo Suárez y a la vez que se nos presenta esta estructura narrativa del viaje y la búsqueda, con ecos de western. El filme es también un excursus lírico que se recrea en esa suerte de *anima mundi* de la naturaleza a la vez que emergen recuerdos del pasado de su director, como pinceladas sueltas que nos desvían el curso del relato.

A este esquema, deliberadamente básico, de la búsqueda que enlaza con el western, pero también con lo maravilloso, se suma la relación entre el joven y el anciano, remedo, una vez más, de las relaciones que mantienen estos personajes con gran diferencia de edad en el mencionado género. De hecho, la escena final de despedida de ambos, aparte de una referencia metacinematográfica por el diálogo a *Remando al viento* –“Y Pepín comprendió que nunca volverían a navegar juntos”–, obedece al adiós definitivo, marcado por la melancolía, que abunda en el western.

Al presentar Gonzalo Suárez el filme en el conjunto del libro que comentamos plantea la posibilidad, gracias a los nuevos dispositivos de reproducción doméstica¹⁷⁴, de

¹⁷³ “El tiempo, gran escultor” recogido en *El tiempo, gran escultor* (Yourcenar, Margaret, 1983).

¹⁷⁴ Cuando se editó *Dos pasos en el tiempo* tanto el DVD como el blu-ray estaban en alza, algo que actualmente, con la proliferación de las plataformas digitales tipo Filmin, Netflix, HBO, Prime..., pese a la “comodidad” que garantizan al suscriptor, y sus ilimitadas posibilidades de lectura, parece desplazado. Frente a las

acceder a las películas como si de libros se tratara, sumergirnos en su lectura cuando apetezca y aplazarla como se aplaza la de un libro doblando una esquina de la página para poder retomarla más tarde.

Finalmente, el quinto tipo de textos que publica en este periodo, publicación muy reciente, es *El sueño de Malinche*¹⁷⁵, que constituye uno de sus últimos experimentos cinematográficos. El libro está vinculado al filme, que Gonzalo Suárez construye sobre los excelentes y expresivos dibujos del alicantino Pablo Auladell realizados *exprofeso*. Como el mismo director señala, no se trata de una película de animación, sino de una película *dibujada*, y así aparece designada en los créditos. Sobre las imágenes que reproducen diversas escenas de la historia de Malinche, Moctezuma y Hernán Cortés, la cámara realiza expresivos movimientos –trávelin, panorámicas, *zooms*– en tanto que surgen las voces de los personajes –interpretados por Carmelo Gómez como Moctezuma, Pablo Guerrero como Bernal Díaz del Castillo, Marian Álvarez como Malinche y Santiago Meléndez como Cortés. Tanto la música como el sonido ambiente dotan de cuerpo una singular película que se ha exhibido solamente en algún festival¹⁷⁶ y que permanecerá en los fondos del Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía.

Como en *el genio tranquilo*, es la voz de Gonzalo Suárez¹⁷⁷ como narrador de que da pie al relato, voz que enseguida se desdobra en una narradora (Ana Álvarez) que se irá alternando con la del cronista Bernal Diez del Castillo, cuyos textos son parte del sustrato histórico y literario del filme. Tenso y lírico a la vez, *El sueño de Malinche* reproduce, básicamente, el conflicto entre los conquistadores y el derrotado caudillo azteca, valiéndose para ello de la evocación plástica de los dibujos de Auladell, la expresividad de la voz de los intérpretes y el texto, de gran evocación poética. Este enfrentamiento entre dos civilizaciones con una mujer, la Malinche, de por medio, no puede dejar de recordarnos cómo en el western –y sobre todo en el pre-western– se han reproducido estas situaciones dramáticas: el

bibliotecas personales de libros y filmes, el lector-consumidor se enfrenta a las bibliotecas virtuales o repositorios administradas no ya por su libre albedrío sino por las empresas que las oferten.

¹⁷⁵ Pensamos que *El sueño de Malinche* es la respuesta a *La noche y la palabra*, la ópera cuyo libreto escribió Gonzalo Suárez y puso en escena Andrés Lima, puesto que el autor no estuvo demasiado satisfecho con el enfoque dramático que este último le había dado a su texto.

¹⁷⁶ El filme se estrenó en febrero de 2019 en el Museo del Prado y luego se ha exhibido en el Festival de Huesca en junio de 2020, donde Gonzalo Suárez recibió el Premio Luis Buñuel.

¹⁷⁷ Esta estrategia del narrador/autor modelo se ha convertido en una constante literaria: está en *El hombre que soñaba demasiado*, en *La suela de mis zapatos* y en *La musa intrusa*.

enfrentamiento entre Moctezuma y Cortés, la mediación de Malinche, enamorada y esclava de Cortés, la voz sancionadora del cronista veraz que es Bernal Díaz, evocan y remiten, en su estructura argumental, a este universo. No se trata de una dependencia a la manera de *Beatriz* o *Parranda*, sino más sutil, integrada en el discurrir de la narración y apenas emergente, pero que subyace, por llamarlo así, en su estructura interna.

El filme tiene su correspondencia en el libro homónimo, libro que no se corresponde a un cómic convencional –sus páginas no están divididas en las clásicas viñetas–, sino que sigue la línea vanguardista del cómic contemporáneo y la del mismo Pablo Auladell en particular, autor, entre otros, del singular y excelente *El Paraíso Perdido* (2015). En el texto, sobre las ilustraciones sin margen, la voz correspondiente a los narradores Gonzalo Suárez y Ana Álvarez dan pie a la voz correspondiente a Bernal Díaz, destacada sobre la ilustración con tipografía distinta, y página tras página el relato se despliega seleccionando de las ilustraciones del filme la más expresiva dramáticamente hablando según le hilo narrativo.

La propuesta es singular e interesante, y sin duda innovadora, aunque cuenta con un gran inconveniente del que no son responsables ni el director ni el dibujante: la calidad de la edición. Es esta oscura y sin matices, algo que no poseen las ilustraciones de Auladell ni tampoco el filme de Gonzalo Suárez, que dota de luz a las sombras.

Esta línea de trabajo es la que continúa Gonzalo Suárez con su último filme hasta el momento, *Alas de tiniebla*, de nuevo con dibujos de Pablo Auladell. Se trata de un cortometraje, unos diez minutos, exhibido en festivales cinematográficos, que adapta una historia, de título homónimo, de su hija Anne Hélène Suárez sobre una leyenda china acerca de la creación del mundo. El filme no ha tenido, de momento, correspondencia, como *El sueño de Malinche*, con ningún libro.

CAPÍTULO 8: EL DETECTIVE Y LA MUERTE Y LA DEVASTACIÓN DEL ESPACIO

8.1. Unas notas de introducción

Gonzalo Suárez realiza *El detective y la muerte* tras su magna película *Don Juan en los infiernos* e inmediatamente después de *La reina anónima*, es decir, en un momento que podemos considerar álgido en su carrera cinematográfica. Ciertamente que el último de los filmes citados tuvo poca repercusión y que, como hemos dicho en el capítulo precedente, constituye una película extraña incluso en el propio universo de su director.

Frente a este último filme, construido exclusivamente sobre espacios cerrados, aunque muy iluminados, en *El detective y la muerte*, el exterior es determinante, sin que por ello dejen de ser significativos los interiores: estos están fotografiados en tonos fríos y constituyen una suerte de prolongación de los exteriores nocturnos, igualmente fríos, y que adquieren una presión capital en el desarrollo de la historia. Este filme es, además, un proyecto muy personal de su director y es el guion que, según nos confesó, más le costó escribir, del que más versiones realizó antes de emprender el rodaje. También es el segundo de este periodo en cuya gestación ha contado con una colaboradora, Azucena Rodríguez, con quien ya había trabajado en *Don Juan en los Infiernos*. En los créditos de *El detective y la muerte*, el argumento y el guion aparecen atribuidos al director con una mención a su colaboradora, aunque en el crédito final el filme aparezca como “escrito y dirigido por Gonzalo Suárez”. Esto no hace sino señalar su autoría y paternidad del filme, por más que se haya reseñado a la colaboradora: no olvidemos, tal y como hemos ido señalando, que la obra de Gonzalo Suárez está determinada por su impronta personal, incluso en los filmes más alejados de su universo –caso de *La Regenta*–, y que esta autoría es especialmente significativa en el periodo estético en el que nos encontramos con *El detective y la muerte*.

Este, el rodaje, fue también una experiencia insólita, de la envergadura de la emprendida con *Remando al viento*, pues a las habituales localizaciones de las playas asturianas, el resto del filme fue rodado exclusivamente en Varsovia y en temperaturas bastante bajas, como se puede comprobar en las escenas de exteriores donde el vaho que exhalan los intérpretes presenta un importante aditamento al dramatismo y la tensión de la

historia. El rodaje comenzó, además, con un hecho luctuoso: el fallecimiento, el primer día de rodaje, de uno de los especialistas polacos.

Junto con *Ditirambo vela por nosotros* y *Ditirambo*, el presente filme nace, ya desde el guion, vinculado con el *thriller* negro, aunque las intenciones y los resultados, mediado el tiempo entre ellos, son, obviamente, distintos. Por más que la ironía y el *nonsense* a los que su escritura nos tiene habituados siguen presentes, en *El detective y la muerte*, tanto en los diálogos como en las situaciones, se abordan desde unas estructuras narrativas más fieles al género del *noir* y sin que por ello resulte un filme negro al uso.

Las estructuras del *thriller*, que en sus anteriores filmes ha ido utilizando de manera libre, en *El detective y la muerte* serán más premeditadas, con una voluntad, presente el argumento y en el desarrollo del filme, de circunscribirse a ellas para después, a medida que transcurre la trama, introducir su peculiar concepción del género y del cine en general, lo cual hace de la película un filme audaz y de madurez.

El mismo título del filme –*El detective*– no rehúye la identificación genérica y aunque la segunda parte de este título –*y la muerte*– parezca remitir, para quien lo conozca, al argumento de “Historia de una madre” de Hans Christian Andersen, a ningún espectador se le oculta que es la muerte uno de los temas y tópicos centrales de cualquier *thriller* o filme de cine negro. Ha sido el mismo Gonzalo Suárez quien ha vinculado el cuento de Andersen a su película. Años atrás –sin especificar cuánto– intentó una adaptación del cuento que acabó convirtiéndose en una versión teatral y que acabó por desechar. Solo cuando concibe *El detective y la muerte* trata, según el director cuenta, de adscribir la historia de la madre a un entorno más actual y trasladar su peripecia al mundo contemporáneo. La elección de la ciudad devastada por la guerra tiene su correlato, también como el propio Gonzalo Suárez cuenta, en el Sarajevo de los años noventa sacudido por la guerra serbia de los balcanes, de manera que ese escenario traumatizado por el conflicto bélico deviene el espacio ideal para visualizar la cruel historia de Andersen desde una perspectiva actualizada.

Sin embargo, no hay ninguna alusión en los créditos al relato de Andersen y, si atendemos al análisis del filme que a continuación realizamos, nos vamos a encontrar, sin dejar de lado la trama, con numerosos aspectos que nada tienen que ver con el cuento mencionado sino que, como defendemos, la trama de la madre viene a incorporarse para enriquecer dramáticamente la inicial trama de *thriller* con que se inicia el filme.

Anticipemos, no obstante, que este enriquecimiento dramático es mutuo, pues también la historia de la madre de Andersen –María en la película–experimenta una sutil transformación.

A diferencia de los filmes que hemos analizado en los capítulos 5 y 6 –*Beatriz y Parranda*–, donde el referente literario precede al filme, en *El detective y la muerte* el texto de Andersen aparece como sustrato, de manera que en ningún modo el filme, aunque pervivan aspectos de su trama en personajes y situaciones, constituye una adaptación. Como hemos señalado en el capítulo anterior, la práctica cinematográfica de Gonzalo Suárez ha ido adquiriendo naturaleza propia a partir de materiales literarios que va haciendo cada vez más propios, aunque su origen sea una obra ajena. Y, sin embargo, desde que su realizador asoció el filme al cuento de Andersen, los especialistas han establecido ese vínculo, amparados por las declaraciones de su director, bien limitando su influencia, caso de Alonso (2004a: 138), bien dándola por sentado, caso de Hernández Ruiz (1994), que proporciona una lectura dependiente de él sin profundizar en la utilización dramática que de ciertas apropiaciones hace Gonzalo Suárez.

Precisamente, porque el texto de Andersen queda más en un segundo plano, un sustrato que, como otros que utilizará el filme, es determinante en la deriva argumental del mismo, pero que en modo alguno lo condiciona, a diferencia de nuestro proceder en los capítulos 5 y 6, donde empezábamos con un desglose narrativo de los textos para proseguir con el desglose argumental de los filmes, en este capítulo, y también en el siguiente, procederemos de manera inversa: reseñaremos el argumento del filme para después señalar el esquema argumental del cuento de Andersen y de otra fuente, Bioy Casares, que a nuestro entender, el filme de Gonzalo Suárez sugiere, de manera que podamos comprobar que estamos hablando más de intertextualidad que de adaptación más o menos liberada de su referente literario.

8.2. El argumento de El detective y la muerte.

La historia que se nos cuenta en la película podemos describirla de la siguiente manera:

Sobre un plano general de una playa feraz y agreste se inscribe el título de la película. Tras un fundido a negro, un hombre vestido de negro, el Hombre Oscuro (Carmelo Gómez) aparece en un acantilado, mirando la playa. En ella se baña desnudo el Detective, a quien llama Cornelio (Javier Bardem), a quien ha ido a buscar el Hombre Oscuro de parte de la Gran Mierda para que lo lleve a verle. El Detective accede de mala gana y, mientras se viste, el Hombre Oscuro canturrea el aria “Non più andrai” de *Las bodas de Fígaro*, de Mozart entre las rocas. Se percata entonces de que el Detective ha huido y corre, pistola en mano, hacia su coche, donde encuentra esperándole. Sonríe y ambos suben.

Sobre el coche alejándose, se imprime y una voz en *off* lee una cita: “La muerte nunca devuelve lo que coge. Solo, a veces, cambia una vida por otra. Kung Tsai-Lu”. A continuación, aparecen los créditos de los principales intérpretes, el título de la película, el resto del reparto y el apartado artístico. Las imágenes se encadenan sobre residuos flotando en el agua, se vuelve de noche y aparece la Casa Azul, protegida por grupos de vigilantes armados, donde transcurrirá buena parte de la película al tiempo que finalizan los créditos.

En dicha casa, GM (Héctor Alterio) se despide de sus colaboradores en los negocios porque asegura que pronto va a morir. Tras la calurosa despedida, es subido por sus dos guardaespaldas a las dependencias superiores de la casa, un palacio neoclásico. En su alcoba, Laura (Mapi Galán), su joven amante, bebe y mantiene con GM una conversación sobre su identidad. Por ser su cumpleaños, GM la lleva a una sala semioscura y llena de estatuas donde le ofrece como regalo unas imágenes, parecidas a hologramas, de ellos mismos, imágenes que se forman semitransparentes sobre el fondo de la sala y que Laura toma como fantasmas. Al desvanecerse su imagen, surge la de la Duquesa (Charo López), madre de Laura y a quien esta odia, por lo que le pide a GM su muerte. Este le dice que el Hombre Oscuro ha ido a buscar al Detective, quien le llevará a la Duquesa y después ambos morirán.

Al día siguiente, un avión aterriza en el aeropuerto, donde las cámaras de seguridad nos muestran al Hombre Oscuro y al Detective, y toman un coche siendo aún de día. Mientras se dirigen, ya de noche, a la Casa Azul, en medio de una ciudad en estado de sitio, el Hombre Oscuro pregunta por qué el Detective no huyó con ella -se entiende que con la Duquesa-, llegan al puesto de guardia, que sortean tras decir la contraseña, y desciende. Ya en la casa, Laura, que está contemplando un cuadro de la Duquesa se encara con el Detective, pero entra GM, que la hace salir y se entrevista con el Detective. GM, que ha sido amante de la Duquesa, le pide que traiga a la Casa Azul, ya que está en la ciudad, porque es el cumpleaños de su hija Laura y esta quiere verla. El Hombre Oscuro le acompañará.

Mientras el Hombre Oscuro acompaña al Detective en el coche canturrea “Non più andrai” y recuerda el pasado juntos, cuando este era boxeador, en concreto cómo una vez que estuvo el Detective borracho en las fiestas del cabaret de su hermano, el Hombre Oscuro trató de ayudarlo y este, con un gancho, le cortó la respiración durante quince minutos, y que solo la recuperó cuando GM se la devolvió en la Casa Azul. El Detective le ofrece dinero a cambio de que lo deje marchar.

Dejan el coche en un lugar en ruinas, como si hubiera sufrido un bombardeo, y suben al piso, desvencijado y derruido, del Detective, donde están todavía sus útiles de boxeo. Este le dice que el dinero está escondido tras la cisterna del wáter y el Hombre Oscuro le dice que lo coja él. El Detective se encarama a la cisterna, sube al piso de arriba y derrumba el techo, lo que hace que el Hombre Oscuro, pistola en mano, corra por las escaleras hasta el piso de arriba, derribe su puerta y empiece a buscarlo. Pero en él se encuentra con María (María de Medeiros), una joven madre, miope, extranjera, tartamuda y de aspecto frágil y deficiente¹⁷⁸. Como su hijo no deja de llorar, el Hombre Oscuro, que está nervioso porque se le ha escapado el Detective, lo ahoga. Terriblemente agitada por esto, la madre le implora que le devuelva la respiración a su hijo, a lo que el Hombre Oscuro le responde, irónico, que solo la Gran Mierda, que vive en la Casa Azul, puede devolvérsela y que vaya a por el Detective, que ha subido al tejado, ya que él sabe cómo llevarla a la Casa Azul. María sube por la buhardilla al tejado y le cuenta al Detective lo que le ha pasado, pero él le responde que su hijo ha muerto y que no la va a llevar a ninguna

178 Son todos rasgos definitorios del carácter y con una importancia vital en el desarrollo de la trama.

parte. No obstante, María le dice cómo bajar del tejado y ambos logran alcanzar la calle mientras el Hombre Oscuro da un rodeo para alcanzarlos.

Ya en la calle, el Detective se marcha dejando a María. Esta trata de seguirle, pero se encuentra con tres skin heads que se burlan de ella y la humillan haciendo que lama, chupe y succione un bate como si de un falo se tratara. La llegada del Hombre Oscuro, que les dispara al bidón de gasolina cuando están a punto de quemar a la muchacha, hace que los tres huyan. Como el Detective no está con María, el Hombre Oscuro sigue su marcha. María prosigue su búsqueda y se encuentra con un mendigo que le dice por dónde ha ido el detective -a la estación de autobuses- a cambio de que María le entregue sus gafas. Tras entregárselas, María llega a la estación y encuentra dentro de uno de ellos al Detective y sube y se sienta a su lado. Es en este momento en el que le dice que ha ejercido la prostitución y que no conoce al padre de su hijo.

De repente, en un cabaret, Ofelia (Paulina Gálvez) interpreta una sugerente y erótica canción, "Dónde va el amor", sirviéndose de una pistola, con la que apunta Luis (Francis Lorenzo), el propietario del local y al que dispara: una flor, una rosa roja, sale por el cañón de la pistola. Cuando se sienta en su mesa, le entrega a Luis la pistola y entendemos que entre ambos existe una relación. La fiesta en el cabaret continúa con el número del "baile del tiburón", al final del cual Luis es requerido y vemos cómo saluda y abraza al Detective, que resulta ser su hermano. Pide a su secretaria, Rosa (Myriam de Maeztu) que lo lleve a su despacho y vuelve con Ofelia, a quien manifiesta su preocupación.

Entretanto, en la cocina, mientras cenan, el hombre tiburón y María conversan y aquel le propone que trabaje en su número.

En su despacho, el Detective y Luis hablan: este le entrega una carta que ha recibido y que intuye que es de una mujer, al tiempo que le recuerda lo mal que se encuentra su padre hospitalizado, enfermo terminal de quien se ocupa. El detective advierte que su hermano va armado y este saca la falsa pistola que deposita en la mesa. Rosa interrumpe la conversación al hacer entrar a María, vestida con uno de los trajes de baile del local. Sigue otra interrupción, la de Ofelia que les señala, a través de los monitores, la presencia del Hombre Oscuro en la sala de fiestas. El Detective pide que lo entretengan y pregunta al hermano por el hospital donde está su padre. María quiere ir con él, pero el Detective no lo permite.

En la sala de fiestas, Ofelia trata de entretener al Hombre Oscuro, que no se deja engatusar y se muestra hostil. Luis interviene en la conversación y tras las contundentes palabras del Hombre Oscuro y la anuencia de Ofelia le dice dónde ha ido el Detective.

Entretanto, en el despacho, Rosa habla con María. Rosa, airada, comenta que antes el número de Ofelia, cantando como Marlene, lo hacía ella, y estaba con Luis, el propietario. Le da la pistola a María, que al 384ógela se dispara y muestra la flor. Entra un enano pidiendo la pistola para el número de Ofelia, María se la esconde y Rosa dice que no está. En su resquemor, Rosa le muestra a María los monitores con los clientes y le dice que su hijo sería como ellos y que para ello mejor no haber nacido. Pero la muchacha, amedrentada, sigue manifestando el deseo de que su hijo viva y se va del despacho llevándose con ella la falsa pistola con la rosa roja en el cañón.

En el hospital, el Detective contempla la agonía y sufrimiento de su padre, quien no le reconoce. Trata de facilitarle una muerte sin sufrimiento, presionando los tubos de oxígeno para que se asfixie, pero no puede y se va tras exigirles a las enfermeras, que antes le han dicho que su padre no sufre, que lo cuiden, porque sí está sufriendo.

Fuera del hospital le está esperando el Hombre Oscuro; dentro, en el hall, María. Cuando salen y descubren al sicario, ambos vuelven al hospital y huyen, perseguidos por aquel. Logran esquivarlo refugiándose en el depósito de cadáveres. Allí María saca la pistola, que se le dispara y muestra la flor; el detective se la coge y guarda en el abrigo. Tras dar momentáneo esquinazo a su perseguidor, cogen un coche y huyen por las calles en donde se produce y reprime una manifestación, con vehículos ardiendo y carros de combate por todas partes: el coche en el que viajan es golpeado, les rompen un cristal, pero logran salir del centro del conflicto. Sin embargo, el Hombre Oscuro va tras ellos y, cuando esquivando un acorazado en llamas, se les pincha la rueda y cala el coche, este se presenta de nuevo ante ellos. Se burla al verlos juntos y le comunica al Detective que ha habido un cambio de planes: la Duquesa quiere ir a la Casa Azul porque es el cumpleaños de Laura, por lo que deben recogerla y presentarse allí.

Montados los tres en el coche, el Hombre Oscuro vuelve a tararear "Non più andrai" y aparcan en una zona con soportales. Se acercan al Puente Blanco, donde han quedado con la Duquesa y allí el Detective, de un gancho al estómago, deja fuera de combate al Hombre Oscuro. Él y María cogen el coche y huyen.

Entretanto, en la Casa Azul, GM despierta en su alcoba llamando a Laura. La encuentra en la sala de las estatuas jugando con su imagen holográfica.

Los antidisturbios y la turbamulta prosigue en la calle. El Detective y María dejan el coche cuando un extraño llanto de bebé y la ambigua imagen de una mujer de espaldas huyendo con un carrito llama la atención de María. Sin embargo, sigue al Detective que llama a la puerta de una casa ruinosas tras cuyos cristales está la Duquesa.

En la casa de la Duquesa, pobre y desvencijada, donde ella bebe constantemente, entran el Detective y la muchacha. En la radio un locutor, en polaco, transmite una información que no entendemos en tanto el Detective intenta convencer a la Duquesa de que no vaya a la Casa Azul pues quieren matarla. Ella le pide a María que cuide de su perro y lleva al Detective a su habitación, donde a través del diálogo sabemos cómo antaño el Detective cobró una cuantiosa suma de dinero por eliminar a la Duquesa pero no solo no la mató sino que tuvieron una intensa relación que todavía les mantiene unidos. Mientras en la radio suena "I've Been in Love Before", cantada por Marlene Dietrich, el Detective y la Duquesa tienen una intensa escena sexual tras la que terminan en la cama, justo cuando concluye la canción.

María aguarda en le desvencijado hall con el perro en brazos. En su habitación, el Detective y la Duquesa terminan de vestirse sin dejar de hablar de GM. Él insiste en que GM quiere matarla, pero ella insiste en que no; se acerca a la nevera de donde saca una botella de champán, sirve dos copas, echa en una el contenido de una botella -ante los ojos miopes pero atónitos de María- y con ella en la mano vuelve a su habitación. Tras brindar y beber, rompen las copas y ella asegura que ambos, Cornelio y ella, no tendrán ningún futuro juntos. Este, que se encuentra mareado, saca la falsa pistola para intimidar a la Duquesa, que le confiesa haberle suministrado un somnífero. El Detective se desploma adormecido y la Duquesa se va de la casa tras pedirle a María que lo cuide.

Esta, que ha advertido cuál es el contenido del frasco, trata con todas sus fuerzas de despertar al Detective, le da a beber whisky y este toma la botella en un denodado esfuerzo por mantenerse espabilado.

En el Puente Blanco, la Duquesa habla con GM a través de un *walkie talkie* o teléfono inalámbrico mientras Laura, en la alcoba, le está practicando una felación a GM. La Duquesa quiere hablar con Laura y le dice que el Duque no era más que un padre de alquiler, que su verdadero padre es el que está con ella. Furiosa por esta revelación, Laura le espeta que le arrancarán los ojos y cesa la comunicación. Mientras se produce este último diálogo vuelve a sonar "I've Been in Love Before" que proseguirá en las siguientes escenas. El Hombre Oscuro se presenta en el Puente Blanco y mata a la Duquesa.

Entretanto, en la escalera de la casa de la Duquesa, el Detective y María recobran sus fuerzas mientras mantienen un emotivo diálogo, tras el cual se levantan para reanudar su marcha y la canción de Marlene Dietrich concluye. Cogen un coche y llegan al Puente Blanco, donde descubren el cuerpo de la Duquesa y el Detective grita de dolor y rabia.

En la Casa Azul, el Hombre Oscuro deposita, ante GM, un tarro con los ojos de la Duquesa. Cuando pregunta por el Detective y el Hombre Oscuro dice que ha volado, GM le ordena que si viene que lo dejen entrar, pero no salir. Cuando se presenta Laura, le dice que su madre ha muerto. Al recibir la noticia, Laura sale corriendo de la sala y se encuentra con su imagen holográfica a la que llama asesina antes de desvanecerse esta.

En esto, el Detective y María atraviesan el puesto de guardia con la contraseña anteriormente mencionada por el Hombre Oscuro. Descienden ante la Casa Azul y el Hombre Oscuro ordena que lo dejen pasar. El Detective llega a la sala de las estatuas donde, furioso, trata en vano de golpear -boxeando- la imagen holográfica de GM. Este se presenta en tanto sus sicarios reducen al Detective y se burla de él. Cuando el Hombre Oscuro pregunta si lo mata, María interviene diciendo "no" y entonces GM se percató de su presencia. Le cuenta su historia y le pide que le devuelva la respiración de su hijo y deje marchar al detective. GM le reprocha al Hombre Oscuro lo que ha hecho y le dice a María que no tiene el poder de devolver la vida. Pero como María insiste, GM le dice que le hablará de su asunto a la muerte, a quien pronto verá. María pide verla también y GM dice que no hace nada a cambio y pide una vida por otra, por lo que María ofrece la suya si alguien va a cuidar de su hijo.

Aparece en esto Laura, a quien María toma por la muerte, pero ella, displicente, la desprecia y se encara con el Detective. Para que vea a su madre antes de morir convoca su imagen holográfica, quien saluda a Cornelio. María y este se sorprenden, pero el Detective le comenta, irónico, a GM si es este su nuevo negocio. María, confusa, pregunta si la imagen de la Duquesa es la muerte y, tras la negativa de GM y mientras la imagen de la Duquesa se desvanece pregunta, angustiada, dónde está la muerte. Comprendiendo que todo es una macabra burla, saca la pistola (ver cuándo la ha vuelto a coger) y apunta a Laura y exige que suelten al Detective. Este termina de soltarse, coge la pistola y utiliza a Laura de rehén para salir de la Casa Azul pese a las súplicas de GM que no comprende que el Detective haya venido a su casa porque María se lo ha perdido. Cuando María, el Detective y Laura salen de la

sala, GM le pide al Hombre Oscuro que los siga y mate al Detective en cuanto su hija/amante esté a salvo.

En su huida son seguidos por el Hombre Oscuro. En el coche, Laura muestra su naturaleza perversa: por un lado le pide al Detective que le diga que su verdadero padre no ha muerto pero por otro quiere que le asegure que este es GM, que siempre lo intuyó y que goza sabiéndolo. El Detective, hastiado, solo quiere que se calle. Pero de pronto, un volantazo para esquivar un tanque en llamas hace detener el vehículo. El Detective baja del vehículo, al tiempo que Laura. El Hombre Oscuro se ha detenido y les apunta. Laura logra escapar del Detective y se refugia donde está su oponente. El Hombre Oscuro increpa a Cornelio, que parece que va a disparar, pero cae abatido por el disparo del Hombre Oscuro. Mientras cae, su falsa pistola se le dispara y brota la rosa roja. El Hombre Oscuro ríe estrepitosamente y hace subir a Laura a su coche sin atender a las súplicas de esta: que remate al Detective y que la lleve lejos de la Casa Azul.

El Detective y María suben al coche y se alejan.

Ya de día, el Detective deja a María en la zona derruida por las bombas donde está su casa y se aleja, mortalmente herido, en su coche. Por su lado, María entra en su casa y en el vestíbulo un vecino, para quien parece trabajar, le devuelve las gafas que dice haberle dado un mendigo y se queja de dónde ha estado, pues el niño no ha dejado de llorar toda la noche. María se pone las gafas, oye el llanto del bebé y sube corriendo las escaleras.

Hemos realizado esta descripción tan pormenorizada del argumento porque esto nos permitirá corroborar, al compararlo con el contenido del relato de Andersen y los otros referentes, en qué medida prima la originalidad de Gonzalo Suárez en su tratamiento, a la vez que nos posibilita trazar la estructura que le atribuimos al filme para nuestro posterior análisis.

Como podemos apreciar, no hay duda de que nos encontramos ante un *thriller*, un *thriller* que se nos aparece como el más genuino de toda la filmografía de su director. Hay que destacar no pocos aspectos un tanto insólitos y surrealistas de la trama –cuya exposición del argumento no da cuenta, pero cuyo sentido intentaremos desentrañar en nuestro análisis–, así como su ironía trágica, más que humor negro o sarcasmo, que dotan al filme de una complejidad semántica por lo general ausente en el género. Por ello, y antes de dejar sentadas cuáles son las implicaciones de los referentes literarios en la construcción del filme que nos ocupa, creemos conveniente establecer la estructura narrativa.

8.3. La estructura de El detective y la muerte

Como hemos hecho en *Beatriz y Parranda*, establecemos una serie de macrosecuencias narrativas, unidas por un espacio, una circunstancia dramática o una acción que, a su vez, están conformadas por diversas secuencias que, gozando de cierta independencia dramática, aportan al conjunto un sentido más completo. Esta estructura, como en los casos anteriores, es meramente operativa para nuestro posterior análisis.

Así, la estructura del filme se nos presenta de la siguiente manera:

1. El encargo. Día	[0]- Créditos productora. [1]- En la playa. Playa y título. [1.1]- Playa y título [1.2]- El encuentro con el detective. [2]- Marcha. Cita y créditos generales y, de nuevo, título.
2. En la Casa Azul I Noche	[3]- Despedida de la GM de los ejecutivos. [4]- En la habitación de Laura. [5]- La sala de las apariciones: el regalo.
3. La llegada del detective. Día.	[6]- La llegada del detective.
4. En la Casa Azul II. Noche	[7]- Ante la Casa Azul. [8]- El Detective y Laura. [9]- La misión de GM.
5. La misión y cambio de planes.	[10]- En el coche: el pasado del Detective y su propuesta.
6. La morada del Detective.	[11]- Ante las ruinas: posible aceptación propuesta. [12]- En la morada del detective. [13]- El encuentro con la Madre, María.
7. La búsqueda de María I	[14]- En el tejado: el Detective y la Madre. [15]- Huida y persecución. [16]- El Detective abandona a la Madre.
8. La búsqueda de María II	[17]- Encuentro con los <i>skin heads</i> . [18]- Encuentro con el mendigo. [19]- Reencuentro con el Detective.
9. En el cabaré.	[20]- En el cabaré. [20.1]- La canción de Ofelia. [20.2]- Ofelia y el dueño [20.2]- El baile del tiburón [21]- El detective y el hermano [21.1]- Encuentro con el hermano [21.2]- El consejo de Ofelia. [22]- María y el hombre tiburón. [23]- En el despacho I. [23.1]- El padre y la carta [23.2]- La información de Ofelia. [24]- El Hombre Oscuro y Ofelia [25.1]- El Hombre Oscuro y Ofelia [25.2]- El Hombre Oscuro, Ofelia y el hermano [25]- En el despacho II. [25.1]- El resquemor de la secretaria [25.2]- La pulsión de María.
10. En el hospital	[26]- Encuentro con el padre.
11. La persecución.	[27]- La persecución del Hombre Oscuro. [27.1]- La espera del Hombre Oscuro [27.2]- La espera de María. [27.3]- La persecución por el hospital. [27.4]- En el depósito de cadáveres [27.5]- Huida en coche.
12. Reencuentro con el Hombre Oscuro: cambio de planes.	[28]- El reencuentro. [29]- El viaje de los tres: el cambio de planes. [30]- En el Puente Blanco.
13. En la Casa Azul III.	[31]- La GM y Laura [31.1]- La GM despierta. [31.2]- Laura y su holograma.

14. Al encuentro con la Duquesa	[32]- Hacia la morada de la Duquesa.
15. En la morada de la Duquesa	[33]- Con la Duquesa: primer tiempo [34]- La espera de María [35]- Con la Duquesa: segundo tiempo. [36]- María despierta al detective.
16. En el Puente Blanco.	[37]- La Duquesa en el Puente Blanco [37.1]- La Duquesa y la conversación con la GM. [37.1.1] – La Duquesa y la GM. [37.1.2] -La Duquesa y Laura. [37.2]- La duquesa y el Hombre Oscuro
17. Tras la Duquesa	[38]- En la escalera: el detective y María. [39]- El detective y María en la calle. [40]- El detective y María en el Puente Blanco
18. En la Casa Azul IV.	[41]- La entrega del Hombre Oscuro. [41.1]- La entrega del Hombre Oscuro [41.2]- La reacción de Laura [42]- Laura y su holograma
19. La llegada del Detective y María.	[43]- En el puesto de guardia de la Casa Azul.
20. En la Casa Azul V.	[44]- El encuentro en la Casa Azul [44.1]- En la sala de las apariciones: el detective golpea y el holograma de la GM. [44.2]-Ante la GM [44.3]-La irrupción de María [44.4]-El regreso de Laura [44.5]-El holograma de la duquesa [44.6]-La intervención de María
21. La huida de la Casa Azul.	[45- La huida [46]- La intervención de Laura en el coche. [47]- Persecución del Hombre Oscuro.
22. El enfrentamiento	[48]- El enfrentamiento. [48.1]- El disparo. [48.2]- La propuesta de Laura.
23. La consumación y el regreso. Día	[49]- La marcha del Detective y María. [50]- La despedida del Detective. [51]- El regreso a casa de María.

Observamos cómo el filme se articula en 23 macrosecuencias que contienen las 51 secuencias en las que se desarrolla el filme, un número similar al de los otros dos filmes de los que nos hemos ocupado. Observamos también como estas macrosecuencias no están en modo alguno condicionadas o marcadas por la dicotomía entre espacio interior y espacio exterior, que sin embargo si tiene un papel decisivo en la construcción del filme. Esto obedece al sentir general que expresa el filme, y que comentaremos en el apartado correspondiente, de que hay una constante solución de continuidad entre el paso del exterior al interior, constituyendo este último en una suerte de prolongación del caos existente afuera, como ya hemos enunciado más arriba.

El único fundido en negro del filme se nos da en [1.1], tras la aparición del título del filme, que se inscribe sobre la imagen de playa, como si de un tiempo mítico se tratara.

Seguidamente, en [2] tenemos los únicos fundidos encadenados del filme, que enlazan la carretera que cruza el vehículo que lleva a los dos personajes, Cornelio y el Hombre Oscuro, con las turbias imágenes del agua y, en seguida, con las nocturnas de la Casa Azul. El resto del filme tiene el salto directo como principio básico de montaje, si bien el encadenado sonoro entre diversas secuencias sí hace su aparición. Este recurso compositivo hace que tomemos el filme como un continuo narrativo destinado, como comprobaremos, a abolir la diferencia entre espacios interiores y exteriores. Nuestro posterior análisis del filme tendrá en cuenta esta estructura.

Precisamente es este fluir del relato hace que estemos en desacuerdo con la estructuración clásica que le atribuye Novás (2004) al filme. Es cierto que podemos encontrar en *El detective y la muerte* un planteamiento, un desarrollo o nudo y una conclusión o desenlace, pero esta estructura entendemos que no es exclusiva del relato clásico, como sugiere Novás, sino de buena parte de los filmes contemporáneos, ya opten por una factura más vanguardista –pensemos en los modelos de la *nouvelle vague*– o más clasicista en la distribución de su trama: a su manera, tienen su planteamiento, nudo y desenlace filmes emblemáticos como *Ciudadano Kane*, *Atraco perfecto* a *Al final de la escapada*.

Por otro lado, Novás atribuye el clasicismo de su estructura de *El detective y la muerte* a los tres actos teatrales con que generalmente se abordan las estructuras cinematográficas, lo cual presupone que todo primer acto de una obra es necesariamente el planteamiento, el segundo acto el nudo y el tercero el desenlace, lo cual no es en modo alguno cierto: si pensamos en el teatro clásico español, pocas veces la primera jornada responde exclusivamente al planteamiento y si tenemos en cuenta el teatro shakespeariano o el de Racine, nos encontramos con que la distribución dramática en cinco actos da al traste, de entrada, con estos planteamientos a priori, por no hablar de las obras clásicas distribuidas en cuatro actos.

La estructura tripartita que propone es la siguiente:

- a) Presentación de los hechos y planteamiento de dilemas. Búsqueda de Cornelio por el Hombre Oscuro. Encuentro con María por azar. El Hombre Oscuro quita la respiración al hijo de María. Primera transición. Promesa del Hombre Oscuro: G.M. devolverá la respiración a su hijo. María y Cornelio inician su relación.
- b) Parte central con su consiguiente desarrollo de acciones. Itinerario de María por un universo poblado de personajes que desconoce, en busca de la Casa Azul. Caos. Muerte de la Duquesa. Segunda transición.

c) Parte final o desenlace. Intento de venganza por parte de Cornelio. Llegada a la Casa Azul. Crueldad y descubrimiento del engaño. Secuestro de Laura. Huida. Vuelta al hogar y marcha del detective mortalmente herido. (Navás, 2004: 128)

Esta estructura parte del prejuicio de que María, trasunto de la madre del cuento de Andersen, es uno de los personajes desencadenantes de la acción cuando en el filme se incorpora a la historia del detective para torcerla y alterarla. De hecho, su incorporación a la trama se produce cuando esta ya está lo suficientemente avanzada –en la secuencia [13]– y de manera inesperada, azarosa, sí, pues introduce, como ya hemos visto que sucede en el universo de Gonzalo Suárez, el azar como elemento clave en la dinámica del relato. Esta irrupción tardía de un personaje fundamental para el relato, cuando este parece ya encauzado, no es obstáculo para que la consideremos igualmente protagonista del filme. Recordemos, sin ir más lejos, cómo en *39 escalones* (*The 39 Steps*, Alfred Hitchcock, 1935) o *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, Alfred Hitchcock, 1959), donde las coprotagonistas hacen su aparición cuando la trama, el problema, el conflicto en que se ve envuelto el protagonista, ya ha comenzado y su línea narrativa está plenamente abierta y en desarrollo. La diferencia que marca el filme de Gonzalo Suárez frente al resto es que María no es quien abre la subtrama sentimental sobre la que se sustenta el relato clásico, sino que portadora de un nuevo conflicto que tuerce sus rumbos. Es cierto, como veremos, que su presencia plasma algunas de las ideas evocadas en las secuencias previas a su aparición, y también es cierto que en su emotiva relación con el Detective se pudiera sugerir una subtrama sentimental, constantemente desmentida por la actitud del intérprete y las acciones del relato, pero la irrupción azarosa de esta joven y abnegada madre servirá para enriquecer no sólo metafóricamente el filme sino para aportar el *fatum* que irá tomando forma a medida que avanza la acción.

Desgranado, pues, el argumento del filme creemos conveniente ahora ocuparnos de la presencia de los sustratos literarios, no solo la presencia de esquemas argumentales tomados de otros textos, caso del citado cuento de Andersen, sino también la de las influencias que podemos rastrear de otras obras y que repercuten en la propia dinámica del filme.

8.4. Los sustratos literarios de *El detective y la muerte*.

Hemos comentado que ha sido el mismo Gonzalo Suárez quien ha señalado el vínculo de su filme con el cuento “Historia de una madre” de Hans Christian Andersen, el conocido escritor danés habitualmente vinculado con los cuentos infantiles o cuentos de hadas.

El escritor danés es dueño de una prodigiosa imaginación, de una prosa impregnada de imágenes y diálogos vivaces que dificulta notablemente su traslado a otros medios expresivos, pues ni siquiera las ilustraciones con las que las más de las veces se quiere acompañar sus textos, cuando no sustituirlos, no dan cuenta de toda la connotación que su palabra sugiere. “Historia de una madre” no es ajena a estas características, sino que constituye una excelente muestra de la verdadera naturaleza de su producción, más ajena de lo que se supone al idílico mundo infantil con el que, con todas las salvedades pertinentes, es más fácil conectar el universo de los hermanos Grimm. Menos conocido que “La sirenita”, “La reina de las nieves”, “Las zapatillas rojas”, “El firme soldadito de plomo” o “La cerillera”, el cuento nos muestra un mundo ciertamente cruel y desesperanzado con un final que entronca con el último de los cuentos mencionados, pero con una carga trágica mucho más acentuada.

El desglose argumental del relato es el siguiente. Señalemos que el relato no está dividido en capítulos, secuencias o partes, de manera que nuestra división en secuencias es meramente operativa:

(1)	- Una madre está en su casa con un niño muy enfermo.
(2)	- Un hombre entra en la estancia y, mientras el niño duerme, la madre le pregunta si conservará con vida a su hijo. El hombre, que es la Muerte, hace un gesto.
(3)	- La madre se duerme y al despertar ni la Muerte ni el niño están en la habitación.
(4)	- La madre sale a buscar al hijo y se encuentra, en la noche y en la nieve, con una mujer vestida de negro; esta le dice que es la Noche y le dice que la Muerte ha estado en su casa y si le canta todas las canciones que le cantó al niño le dirá por dónde se ha ido con el niño.
(5)	- La mujer se las canta y la Noche le dice por dónde seguir.
(6)	- Ante una encrucijada, en el bosque, la mujer se encuentra con un espino; este le dirá por dónde ha ido la Muerte con su hijo si le hace entrar en calor frotándose contra su pecho.
(7)	- La madre se frota las ramas, que la hacen sangrar, pero al espino le brotan hojas verdes y le indica el camino que seguir.
(8)	- La madre llega a un Lago donde no hay barca y que ella no puede vadear porque está líquido pero tampoco cruzar a pie porque no está lo suficientemente helado.
(9)	- La madre intenta beberse el lago y este le propone un acuerdo: le gustan las perlas y las más claras que ha visto son sus ojos, de manera que si llora hasta que sean suyas la llevará donde mora la Muerte: un invernadero donde cuida flores y árboles que son vidas humanas
(10)	- La madre llora, sus ojos se funden en el agua, se convierten en perlas y el Lago la transporta ante una extraña y larga construcción que “no se sabía si era una montaña con bosques y cavernas o una edificación”

(11)	- La vieja sepulturera que cuida la entrada le dice que la Muerte no ha llegado todavía y que cada planta que palpita es un corazón y que como los corazones de los niños también laten, quizá ella puede reconocer el de su hijo, pero para decirle qué tiene que hacer le pide que le cambie sus cabellos blancos por los negros de ella.
(12)	- La madre se los da y ambas entran en el invernadero.
(13)	- Una vez en él, la madre descubre el corazón de su hijo y la vieja le dice que cuando la Muerte llegue la amenace con arrancar otras flores si no le devuelve a su hijo.
(14)	- La Muerte llega, sorprendida de que la madre se le haya adelantado, pero no le devuelve a su hijo porque dice que todo se hace según la voluntad del Señor.
(15)	- La madre amenaza con arrancar otras dos flores y la Muerte le dice que entonces privará a otra madre de su hijo, con lo que la madre deja las flores.
(16)	- La Muerte le devuelve sus ojos y le dice que mire en lo profundo de un pozo que tiene al lado: verá el futuro de las dos vidas de esas flores.
(17)	- La madre mira y observa que una está llena de dicha y en la otra desdicha y fatalidad.
(18)	- La madre le pregunta a la Muerte cuál de las flores tendría una vida de dicha y cuál de fatalidad.
(19)	- La Muerte no puede responderle, pero le dice que una de ellas era la de su hijo.
(20)	- Compungida, la madre le pregunta cuál es la flor de su hijo y pide al Señor que lo libere de toda desdicha y que lo lleve al reino del Señor.
(21)	- La Muerte dice no comprenderla, pues antes pedía por su hijo y ahora pide que se lo lleve “a la tierra que nadie conoce”.
(22)	- La madre suplica al Señor que nada se haga según su voluntad.
(23)	- La Muerte se va con el niño “a la tierra que nadie conoce”.

El marcado carácter alegórico del relato no oculta la crueldad del universo representado, como cruel es la supeditación de la muerte a los designios divinos que, lejos de ofrecer el confort de la salvación deja patente, en el relato, la arbitrariedad de sus decisiones. El ser humano sigue abocado a la desazón y al desconcierto, pues no conoce el sentido de los designios divinos y su vida se desenvuelve entre la duda y la niebla. A fin de cuentas, la abnegada madre del relato en su encuentro final con la muerte se encuentra con el obstáculo definitivo e insalvable, como la muerte misma, alguien que no actúa por voluntad propia sino por designio divino. El sometimiento definitivo de la madre, tras las traumáticas peripecias por las que ha discurrido, convierte sus acciones, su abnegación, su trayecto, en algo completamente inútil. La escritura concisa de Andersen no deja lugar a interpretaciones, moralistas como el aprendizaje de la resignación o el sometimiento a la voluntad de Dios, interpretaciones que sin duda se han hecho y que requieren una intervención en el texto, ya desde la traducción o desde la adaptación. Las 23 escenas en las que lo hemos dividido seccionan el argumento de las pocas páginas que ocupa el texto precisamente para dar cuenta de cómo cada una de esas escenas se proyecta en la siguiente y su autor no es prolijo en describir todo el periplo de la madre, ni siguiera el “invernadero” de la muerte, sino que se vale de un lenguaje metafórico y no pocas veces impresionista para destacar la acción y el diálogo por encima de la interpretación de los sucesos que les hace

vivir a sus personajes. Y es por ello que el final súbito rehúye cualquier interpretación moralista.

Ahora bien, ¿en qué medida el relato es absorbido por el filme de Gonzalo Suárez y se imbrica con la trama del filme? Lejos de considerarlo una trama secundaria, hemos visto que la irrupción de la madre –María en el filme– se produce cuando el relato el conflicto ya está presentado, concretamente en las secuencias [1.2], [5] y [9], que quedan estrechamente ligadas en esta última, la [9], y que refuerzan una constante ya presente en la [1.2]: el pasado de los personajes que afectará, de manera trágica, sobre los rumbos de un presente que no logra encauzarse. Es en [13] cuando irrumpe María, en medio de la acción, y cuando esta acción parece estancada –pues el Detective se ha deshecho del Hombre Oscuro y lo vemos decidido a no cumplir la misión de GM, lo que equivale a abortar la historia, el relato, apenas este ha echado a andar. Es cierto que el personaje de María parte del cuento de Andersen y se incorpora, con la muerte del niño y la búsqueda de la madre, a la trama, pero lo hace de manera sutil: tan casual es su irrupción como “casual”, por brutal que sea, la asfixia del bebé por parte del Hombre Oscuro en un macabro juego que en nuestro análisis abordaremos. Sin embargo, en el filme quedan fuera de la historia de Andersen el encuentro real con la muerte –aunque subyacen diversos encuentros metafóricos con ella de los que también daremos cuenta en nuestro ulterior análisis– y la renuncia definitiva a recuperar su hijo por parte de la madre. Como podemos observar, frente al final pesimista de Andersen, el filme de Gonzalo Suárez se abre con una esperanza, la respiración recuperada, sobre la que también volveremos más adelante.

De todo el periplo de su búsqueda, el filme reinterpreta la entrega de los ojos en la entrega de las gafas en [20] y la secuencia [25.2] en la que Rosa increpa a María y que es trasunto de la escena (17) del cuento, en la que la muerte le muestra a la madre cómo puede llegar a ser la vida de su hijo.

Por lo demás, *El detective y la muerte* se aleja de la atmósfera fantástica e irreal del cuento de Andersen, aunque subyazca una sensación de extraña realidad en el espectador promovida no solo por la ciudad en estado de sitio donde transcurre la acción sino por la misma atmósfera del relato: unas imágenes artificiosas parecen cobrar vida y, en el estado de suspensión de la credulidad en el que constantemente se ve sumido el espectador, parece que sí es posible que GM tenga poder para devolver la respiración al niño muerto:

recordemos que en [10], el Hombre Oscuro recuerda cómo tiempo atrás, cuando el Detective/boxeador se la había quitado, GM se la devolvió en la Casa Azul.

La presencia fantasmal de las imágenes ingeniadas por la Gran Mierda nos lleva a otro de los referentes literarios del filme al que, curiosamente, no se le ha prestado atención. Se trata de la novela *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares.

Novela breve y singular, como toda la literatura de su autor, *La invención de Morel* parte de un narrador en primera persona que, náufrago en una isla misteriosa, convive constantemente con unos personajes con quienes no puede comunicarse, que parecen ignorarle y que repiten una y otra vez las mismas acciones. A medida que avanza el relato, el lector, tan desconcertado como el personaje-narrador, descubre que esos personajes no son sino las imágenes que un tal Morel ha logrado capturar tiempo atrás y que gracias a su ingenio mecánico reproducen una y otra vez su feliz estancia en la isla para alcanzar de este modo la inmortalidad. Finalmente, el narrador, terriblemente enamorado de una de esas apariciones, logra filmarse y, tras morir, integrarse en ese universo fantasmagórico en el que, a ojos que cualquier observador externo, parecerá que la mujer y él constituyen una pareja de eternos enamorados.

La idea central de la novela, la del tiempo repetido hasta constituir un remedo de la eternidad, y hasta cierto punto un siniestro infierno, tuvo su influjo en el guion de Alain Robbe-Grillet para *El año pasado en Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961)¹⁷⁹. Por otro lado, la novela de Bioy Casares tuvo dos adaptaciones cinematográficas posteriores, el telefilme francés *L'invention de Morel* (Claude-Jean Bonnadot, 1969) y la película italiana *La invención de Morel* (*L'invenzione di Morel*, Emido Greco, 1974), ambas interesantes.

Por otro lado, no debemos olvidar que la presencia de imágenes como aspiración/representación/sustitución de la eternidad las encontramos ya en el final de *El castillo de los Cárpatos* (1892) de Julio Verne. En esta novela, concebida como una novela gótica en la que en un castillo abandonado se oyen extraños ruidos y aparecen unas no menos inquietantes imágenes, la explicación final de la presencia del fantasma es al mismo tiempo científica y terriblemente moderna, pues los sonidos que se oyen proceden de las grabaciones

¹⁷⁹ Marienbad es un lugar estival al que alude el protagonista de la novela de Bioy Casares en sus primeras páginas.

operísticas y las imágenes a las filmaciones tridimensionales que el científico ha realizado de su amante difunta, una notable cantante de ópera. De esta manera, la voz y el cuerpo de la muerta quedan relegadas a una siniestra inmortalidad que la ciencia puede proporcionar a los hombres. El vínculo, ya señalado por otros con el texto de Bioy Caseres, se nos aparece aquí relacionado también con *El detective y la muerte*, aunque insistimos en el uso diferente de esta común idea intertextual por parte de Gonzalo Suárez.

Volviendo a *El detective y la muerte*, todas las secuencias de en las que surgen las imágenes holográficas –[5], [31.2], [42], [44.1] y [44.5]– están marcadas por esta suerte de sustitución de la realidad por una falsa inmortalidad, artificiosa de la novela del autor argentino. Recordemos que en [5], al presentarle a Laura su regalo, dice GM:

Imagínate qué sería un mundo así. Imágenes por las que no pasa el tiempo, sólo la luz. Un mundo sin dolor, hecho a nuestra imagen y semejanza. Todo tuyo; eres la primera que tiene un juguete así.

Y recordemos también el diálogo que mantiene con el Detective en [44.5], cuando Laura ha convocado la imagen de la Duquesa muerta para que este la vea antes de morir:

GM: Podéis seguir enamorados hasta que se enciendan las luces.
DETECTIVE: ¿Y a esto lo llamas inmortalidad?
GM: Simple artificio. Lamentablemente, podéis amaros, pero sin follar.

El recuerdo de la novela de Bioy Casares nos parece pertinente, pero bien podemos afirmar que de la misma manera que *El detective y la muerte* no constituye, pues, una adaptación de la “Historia de la madre”, está aún más lejos de serla de *La invención de Morel*, pues, como veremos, la función de las imágenes/fantasmas/hologramas del filme adquieren otros valores expresivos. Se trata, simplemente, de materiales literarios que reelaborará su director en beneficio de su propia y original obra y cuya conexión o presencia es interpretación nuestra.

Finalmente, citemos que el encuentro con la muerte, recurrente en no pocos textos de carácter tradicional, cuentan con notables elaboraciones cultas en textos como *El amigo de la muerte*¹⁸⁰ (1882) de Pedro Antonio de Alarcón y *Macario* (1950) de Bruno

180 Novela corta escrita en 1852 pero publicada en el volumen *Narraciones inverosímiles* (1882) y que actualmente cuenta también con ediciones independientes.

Tarven. Esta última novela corta fue llevada al cine en su homónima *Macario* (Roberto Gavaldón, 1960) con un final que cinematográficamente recordaba *Las tres luces* (*Der müde Tod*, Fritz Lang, 1921)¹⁸¹ y temáticamente el mundo de Andersen, un universo que, curiosamente, no aparece aludido ni en los textos que hemos citado.

Vistas, pues, estas consideraciones, y si bien encontraremos ciertas concomitancias y rupturas con el texto de Andersen, sin duda deliberadas, *El detective y la muerte*, se nos presenta como un filme alejado del universo de las adaptaciones y en el que es el de su realizador Gonzalo Suárez el que entra en juego.

8.5. La construcción de la película: análisis de *El detective y la muerte*.

El detective y la muerte se desarrolla mediante la dialéctica entre dos dimensiones, la simbólica y la real. Frente a *Beatriz y Parranda*, los dos filmes que hemos analizado más pormenorizadamente, tiene una mayor complejidad, propia de las películas que constituyen este periodo álgido de su obra. Por ello en este apartado trataremos de desentrañar cómo esta dialéctica estructura el filme a través de un uso sistémico de las estructuras narrativas del *thriller*.

8.5.1. Los inicios del filme y el tiempo mítico.

Es precisamente con esta estrategia entre lo simbólico y lo real que se abre la película con un plano general de playa que parece situarnos en un lugar atemporal o intemporal sobre el que se inscribe el título del filme para, a continuación, producirse un fundido a negro. Cuando la siguiente secuencia se abre, en [1.2], de nuevo nos encontramos en un espacio similar, pues sigue siendo una playa, pero desde un lugar más elevado y con una inquietante presencia. En [1.2] da comienzo, propiamente, el relato: la inquietante presencia, a quien identificaremos después como el Hombre Oscuro, está de espaldas al espectador, apenas una sombra y mirando la playa al fondo en una *mise en abîme* que

181 Alonso (2004, a) cita el filme de Lang vinculado con *El detective y la muerte*. Si bien no habla de influencias, que obviamente no vemos, no hay más relación con el filme de Gonzalo Suárez que la alusión a la muerte pues su representación en la pantalla difiere notablemente.

presagia cuánto va a acontecer. Formalmente el plano recuerda a uno de los planos finales de *Remando al viento*, aquel en el que la criatura convocada por la memoria de Mary comparece para despedirse definitivamente de ella (vid. figuras 17 y 18).



En ambos casos la imagen parece situarnos en un lugar fuera del tiempo, en *Remando al viento* incluso del espacio. Ese paso, a través de un fundido a negro, de playa vista desde la perspectiva humana, a un plano general picado con la ominosa presencia que parece cernirse, desde las alturas, sobre la playa, supone el paso de la irrealidad inicial de [1.1] a un mundo más real que se nos introduce en [1.2], aunque por unos instantes, antes de acceder a la playa y al encuentro del Hombre Oscuro con el Detective, el plano general picado establece un puente entre esos dos mundos, de manera que esa presencia, que parece como traída de otro lugar, alterará, a su manera, el rumbo de las cosas en el plano humano, tal y como veremos que sucede en el desarrollo de la historia.

Por eso el sentido de este plano es en *El detective y la muerte* distinto al que adquiriría en *Remando al viento* –(Cherta y Garrido, 2007)–: en los planos siguientes se le otorga rostro a este personaje y su gesto despreocupado arrojando un caramelo que el aire se lleva y la retórica pregunta de “¿Un caramelo?”, unido a su negro traje y su abrigo que ondea al viento, como una capa, hace que podamos asociarlo metafóricamente a *la muerte* del título, idea está que se corrobora cuando después aparece Cornelio, a quien identificaremos con *el Detective*. Por otro lado, no es fácil evocar la presencia física de la muerte junto al mar en *El séptimo sello*, así como asociar la presencia del “hombre de los caramelos” con el peligro, la depravación y la muerte en el entorno de nuestro folklore. Pero como siempre, el arte de Gonzalo Suárez es esquivo y enseguida esta abstracción simbólica es reconocida por la realidad de la narración: el Hombre Oscuro es un enviado de GM a quien tiene que llevar

al detective para cumplir la misión que le tiene reservada. Un comienzo, cómo podemos observar, propio del cine negro. El simbolismo con que empezaba el filme se ve reconducido ahora al esquema de un relato policíaco. Y, sin embargo, en esa aclaración del Hombre Oscuro, la Gran Mierda, como enseguida veremos, puede ser también una alegoría de la muerte, llámesele la Gran Mierda, la Gran Muerte, etc. No olvidemos que, como espectadores, desconocemos la identidad del emisario y que sólo después sabremos que ese personaje ataviado de negro es el Hombre Oscuro, un nombre simbólico que borra toda posible identidad para devolverle a su aspecto físico y real la identidad simbólica de portador de muerte, papel que en definitiva desempeña en el desenlace del filme y aun antes, cuando en [13] le arrebató la respiración al bebé.

Así, comprobamos como la dimensión real del filme la marcan las imágenes, su plasticidad, y la simbólica viene trazada por los diálogos, esto es, la palabra, que vuelca todo su poder connotativo sobre las mismas imágenes que con su realidad nos han asaltado: el Hombre Oscuro es un mero sicario, pero el Hombre Oscuro es más que un mero sicario, pues es quien lleva la muerte, su ejecutor. En este sentido, sí hay un sutil vínculo entre el relato de Andersen y la película, ya desde su inicio, que ha pasado desapercibido: si en el cuento la muerte es emisario del Señor y nada hace sin su voluntad, en *El detective y la muerte*, el Hombre Oscuro es emisario de GM, alguien realmente poderoso que, por fuerza, identificaremos, si seguimos esa interpretación, como una cruel deformación del Señor. No obstante, no nos anticipemos, pues, como hemos visto en el resumen argumental y en su estructura, GM va a morir, lo que equivale a sumergirnos en el paradójico mundo de las palabras, habitual en el cineasta, pues la muerte “va a morir” y la muerte tiene sobre ella más altas instancias que en el filme no se atribuyen a divinidad alguna, todo lo más a la Muerte, con mayúsculas, idea que concentra el vivir trágico nietzscheano.

Este simbolismo que se despliega con la palabra se concreta en la cita que se inscribe y lee en el filme. “La muerte nunca devuelve lo que coge. Solo, a veces, cambia una vida por otra.” y que nada tiene que ver con el mundo de Andersen, pues no hay allí intercambio de vidas, sino con el del mundo tradicional chino y el autor, Kung Tsai-Lu de quién procede la cita. Sí se plantea ese posible intercambio en *Las tres luces* y el filme *Macario*, a través de las alegorías visuales de esos filmes que muestran la muerte de manera antropomórfica sin desposeerla de sus atributos sobrenaturales. En cambio, en *El detective y la muerte*, ese intercambio de una vida por otra es el que pende en el filme cuando se

produzca la aparición de María, pues la secuencia [13] en la que se le arrebató la respiración a su hijo enlaza con la cita que hemos leído y oído, y es ese intercambio el que en [51] cierra definitivamente el filme.

Recordemos que es la palabra, con su poder evocador y connotativo, la que transforma en el cuento de Andersen el mundo evocado en el mundo "real" de su narración. En *El detective y la muerte* la palabra desestabiliza nuestra concepción real del mundo representado y nos insta a la inseguridad, pues nos hace dudar de lo real. El requerimiento del Hombre Oscuro es llevar a Cornelio por encargo de la Gran Mierda a la Casa Azul, con lo que estos nombres, la Gran Mierda y la Casa Azul, nos reconducen, en esta escena que parece desarrollarse de un modo "realista", de nuevo hacia un simbolismo impregnado de oscuros presagios.

Con esta macrosecuencia el filme nos ha dejado claro que estamos en un espacio mítico desde el que el Hombre Oscuro extrae al Detective: no olvidemos que en la más larga escena, [1.2], este emerge desnudo de entre las olas, como un ser convocado para inmiscuirse entre los hombres y llevar a cabo su misión. Por otro lado, la lectura "realista" de la escena parece que se nos impone cuando el Hombre Oscuro está esperando que Cornelio se vista y ve que este ha desaparecido: coge su pistola y corre desesperado por la playa.

Es una escena que, de nuevo, nos recuerda las estructuras del *thriller*, cuando el protagonista se ve requerido para llevar a cabo una misión y momentáneamente la rehúye, pero también a Ulises escondiéndose de los héroes que han venido a reclutarlo para la guerra de Troya. Por ello será solo una falsa percepción, un juego, pues el Detective espera al Hombre Oscuro en su coche y este, en [2] se adentra en una carretera sin fin sobre la que se inscribe y lee la cita cuyo sentido pende sobre todo el relato posterior.

Hay otro aspecto relevante que irrumpe, de manera extradiegética, en esta escena [1.2]: se trata del aria "Non più andrai" de *Las bodas de Fígaro* que tendrá una importancia decisiva en cuatro momentos posteriores del filme; cuando en [10] y [29] la tararea en el coche el Hombre Oscuro, por lo tanto desde la diégesis del relato, y cuando en el final de [44.6] y en [45] vuelve a aparecer de manera extradiegética, puntuando, remarcando la acción y estableciendo una relación circular en esta escena [1.2]. El aria se encuentra al final del acto primero de la ópera y se la que canta Fígaro a Cherubino, un joven paje al servicio del Conde de Almaviva, un "mariposón" (*farfallone*) que va detrás de todas

las mujeres del palacio, creando numerosas situaciones embarazosas por las que lo mandan a la milicia. Así, en el aria Fígaro se burla de Cherubino como en [10] y en [29] el Hombre Oscuro se burlará del Detective.

Recordemos las palabras que oímos del aria:

No irás más, mariposón amoroso
día y noche rondando alrededor
de las bellas, turbádoles el reposo,
Narcisito, pequeño Adonis del amor.
No tendrás ya estos bellos penachos,
ese sombrero ligero y galante,
esa cabellera, ese aire brillante,
ese sonrosado color femenino.
Entre guerreros ¡voto a Baco!
Grandes mostachos, ajustada casaca,
el fusil a la espalda, el sable al flanco,
cuello erguido, gesto franco,
un gran casco, un gran turbante,
mucho honor, poco dinero,
Y en vez del fandango
una marcha por el fango,
por montañas, por valles,
con las nieves y los grandes calores
al concierto de trombones,
de bombardas, de cañones,
que las balas en todos los tonos
al oído hacen silbar.
Cherubino a la victoria,
a la gloria militar.

Con la irrupción del aria mientras el Hombre Oscuro espera que el Detective se vista, irrumpe también la ironía: la letra introduce elementos de la personalidad de Cornelio que solo a medida que avance la película corroboraremos, pero la hace desde la ironía, pues lejos de ser un *farafallone*, Cornelio es un personaje marcado por el tormentoso pasado: el haber sido boxeador, sicario de la Gran Mierda y el haberse enamorado de la Duquesa a quien su jefe había ordenado matar y no hace. Este pasado, que iremos conociendo como espectadores a medida que el filme avanza, es el que surgirá, con todas sus consecuencias, al requerimiento de la Gran Mierda y que le conducirá a la muerte. Así, el aria extradiegética funciona como una especie de prolepsis narrativa y como elemento de extrañamiento, pues es un tema burlesco y festivo, que parece que puntúa el comportamiento del Hombre Oscuro –busca pistola en mano al Detective que parece habersele esfumado– cuando en realidad nos habla de Cornelio pero, y esto es importante, desde el punto de vista del Hombre Oscuro: este, a lo largo de todo el filme, mantendrá una distancia con respecto al Detective, a quien

mira con ironía, burla y desprecio, como alguien que fue como él, quizá incluso más, pero que ha dejado de ser.

Hemos comentado más arriba cómo el tiempo mítico parece introducirse en el filme mediante la escritura del título, la irrupción del hombre oscuro y la aparición de la cita, “La muerte nunca devuelve lo que coge. Solo, a veces, cambia una vida por otra. Kung Tsai-Lu.”, esta última marcada cinematográficamente por el gran plano general de la carretera por la que cruza el automóvil. La cita y su autor nos llevan a ese mundo exótico y oriental, legendario, donde la realidad queda suspendida frente a lo prodigioso. Pues bien, dos nuevos elementos subrayan, a nuestro juicio, esta idea: por un lado, los compases musicales de *The Lark Ascending*¹⁸² de Vaughan Williams —compositor que ya había utilizado en *Remando al viento*—, con su sutil melodía, parecen sumergirnos en un mundo mágico que sutura los fundidos encadenados que se suceden a continuación y que muestras cómo una suerte de algas o suciedad son llevadas por las aguas a modo de grotescos nenúfares —de nuevo alusión al mundo oriental—; por otro lado, la cámara, que en suave panorámica sigue, en sentido inverso, el movimiento de esos “nenúfares” para, finalmente, convertirse en panorámica ascendente que muestra, a las orillas de un lago la Casa Azul rodeada de tropas vigilantes, con una torre vigía y un reflector que rastrea los alrededores. Hay en estos planos un sutil fundido a negro que pasa de los “nenúfares” al lago junto a la casa, casi como si de un encadenado se tratara, puesto que transforma el mundo idílico evocado por la composición con una terrible representación de la violencia humana. No en vano esto “nenúfares” son sucios, desechos de un mundo en guerra.

8.5.2. La misión y la búsqueda: el territorio devastado

Prácticamente todo el filme transcurre en una noche y muy pocas son las secuencias ambientadas durante el día. Solo [1], [2], [6], [50] y [51] transcurren en esta franja temporal. Tanto [1] y [2] como [50] y [51] son sucesivas, mientras que [6] constituye una secuencia de tránsito, pues nos muestra la llegada del Detective a la ciudad en permanente estado de sitio donde transcurrirá la acción. Es sin embargo relevante el proceso que se inicia tanto en [2] como en [6]: en [2] el día se está oscureciendo, muestra un cielo tachonado de

182. Título que podemos traducir como “La alondra ascendente” y que más adelante en el filme acompañará a María en secuencias trascendentes.

nubes y un horizonte indudablemente siniestro hacia el que metafóricamente se dirige el vehículo que llevará al Hombre Oscuro y al Detective, para dar paso a la secuencia [3] ya de noche. De la misma manera, es de día cuando en [6] el avión que los lleva toma tierra para enseguida mostrarnos cómo en [7] vuelve a enseñorearse la noche.

Esta se convierte, de nuevo, en un tiempo mítico durante el cual se ha de llevar a cabo la misión encomendada al detective. La noche, como tiempo de la narración, cuenta con ilustres precedentes en el cine negro –*Noche en la ciudad* (*Night and the City*, Jules Dassin, 1950)– y la literatura –*El plazo expira al amanecer* (1944) de Cornell Woolrich/William Irish–, es el tiempo del que se vale el *thriller* para condensar temporalmente la tragedia y, a la vez, metáfora de la fragilidad y de lo efímera de la existencia humana.

Narrativamente, pues, la macrosecuencia 1 no ha abierto una expectativa que se corrobora en las tres macrosencuencias siguientes: en 2 se nos presenta la identidad de quien promueve la búsqueda y la naturaleza de la misma, en 3 se nos da la llegada del Detective y en 4 se le verbaliza al Detective en qué consiste esta. Todo esto, como vemos, responde a una estructura narrativa propia del *thriller* que, en *El detective y la muerte*, resulta sumamente compleja y, hasta cierto punto, muy extraña al espectador.

Esta extrañeza está ya presente en la conexión que se establece entre [2] y [3]: como dijimos, parte de un fundido encadenado que nos lleva de la carretera, tal vez al anochecer, sobre la que se ciernen oscuras nubes, a una mansión que en plena noche está rodeada de tropas armadas, un baluarte sitiado que aparece con una panorámica que ha empezado en las aguas sucias y acaba situando el espacio más recurrente del filme, la Casa Azul. Un salto directo nos lleva al interior y, siguiendo la sintaxis propia de Gonzalo Suárez, la despedida de G.M. de sus socios se hace comenzando la escena con un primer plano del personaje. Seguidamente, unos planos generales cortos –o planos de conjunto– de los hombres de negocios sentados a la mesa y que ríen ante los jocosos comentarios de su jefe, reconducen la escena: se trata, como hemos dicho, de una retirada de un “mafioso” que deja sus negocios a manos de sus “socios”. Tanto la planificación de la escena como el monólogo del personaje recuerdan estos momentos clásicos del cine de gánsteres y del cine negro, pero son una vez más las palabras –“Voy a enfrentarme con el único gobierno al que no podré engañar ni corromper. [...] Todos llevamos muertos muchos años antes de nacer y no lo recordamos; confío en que allá arriba tampoco recuerden nada de lo que hice aquí abajo” –

que refuerza la puesta en escena por la iluminación, oscura, y la luz azulada de los reflectores exteriores, que se filtra a través de la ventana, todo lo cual otorga a toda esa sala de reuniones de una sensación espectral.

Tras esta despedida, [4] nos muestra la relación que mantiene con Laura, mucho más joven que él, y en la que, de alguna manera, por la ambigüedad del diálogo y los recurrentes juegos de palabras en los que las identidades “tú” y “yo” se intercambian como en un juego de pin pon¹⁸³ – “Yo soy la única persona que soy yo”, dice G. M. – parece que se nos sugiere lo que en [37.1.2] revelará la Duquesa, que G M es el padre de su amante. La Duquesa, personaje fundamental del relato, hace entrada a través del diálogo y muestra la amargura que embarga a Laura, pues odia a su madre porque intuye que no puede ser como ella ni siquiera a los ojos de su amante, aunque teme que con el paso del tiempo se convierta en lo que ella, la Duquesa, representa ahora para G M, es decir, el rechazo y el desprecio. En la escena flota, por decirlo así, una presencia que nunca surgirá en el filme; se trata del Duque, supuesto padre de Laura, con quien vivió tiempo atrás, con quien aprendió a odiar a su madre y de quien G M es su siniestro sustituto. El odio de Laura hacia su madre procede tanto por imaginarse que acabará siendo como ella: bebe lo mismo que ella, como le dice G M y luego comprobaremos en la macrosecuencia 15, como del hecho de haberlo aprendido del Duque, el padre ausente, que puede motivar que la sustituya como amante de G M: si bien esta última información nos la facilita el diálogo, las motivaciones que mueven el comportamiento de Laura quedan elididos, para que sea el espectador quien los descubra a partir de sus palabras, palabras, por otro lado, que con sus juegos lingüísticos no solo enmascaran la realidad sino que aspiran a transformarla en otra. La justificación de Laura para que la Duquesa muera es que sabe demasiado de los negocios de G M, por lo que el matricidio propuesto deviene un ajuste de cuentas preventivo, un nuevo juego de enmascaramiento a través de las palabras de sus auténticos sentimientos. Y una vez más, de este diálogo se desprende el casi omnipotente poder de G M como si de un siniestro dios se tratara, o la misma Muerte, pues es él quien decide a quién ha de llegarle.

La escena, correspondiente a la escena clásica del mafioso con su amante, va adquiriendo, por la acumulación de contenidos semánticos que se va produciendo una mayor

183 Recordemos cómo en *El extraño caso del doctor Fausto* durante una partida de pin pon literal no solo se producía la seducción de Mefistófeles sino su encarnación en Octavio Beiral.

dimensión, pues se va a poner en juego una de las tensiones dramáticas del relato: la relación entre Laura, G M y la Duquesa y el pasado entre esta y G M. Nos encontramos así ante unos hechos sucedidos con anterioridad al relato del filme, lo que equivale a “un relato antes del relato”, por lo que la historia que se desarrolla ante nuestros ojos de manera lineal está surcada siempre por la presencia de un pasado que hace del presente una continuación lógica de aquel, el cierre y clausura de una historia que ha empezado antes del filme, tal vez en ese tiempo mítico que parece abrirse con la primera secuencia.

Esta secuencia [4], además, nos conduce a la siguiente, [5], vector fundamental de la narración y espacio recurrente en el filme, pues será en este lugar, la sala de las estatuas, que hemos denominado “la sala de las apariciones” en nuestra estructura, donde todos los conflictos metafóricos y metafísicos del filme adquieren corporeidad y se resuelven, finalmente, en la larga secuencia [44]. Es esta secuencia [5] el punto de unión con la dimensión simbólica del relato, una secuencia que participa, en su puesta en escena, de todos los elementos góticos a los que hemos aludido en nuestro marco teórico y concita, a la vez, la irrupción de lo fantástico. Aquí Laura recibe el juguete que G M ha inventado/ideado/ingeniado para ella: la irrupción de las imágenes traídas y llevadas por la imaginación¹⁸⁴, la voluntad y el deseo, imágenes de se forman como una proyección cinematográfica sin fondo, tridimensionales y como una especie de holograma o convocados fantasmas.

Estas imágenes son, en primer lugar, la de Laura y G M que se contemplan desde la distancia y, después, la de la Duquesa, convocada por el inconsciente de Laura. Con el surgir de las imágenes, son significativas las palabras de G M:

Llegará un tiempo en que seremos todos sombras. [...] Reflejos que no necesitan espejos. [...] Imagínate lo que sería un mundo así. Imágenes por las que no pase el tiempo. Solo la luz. Un mundo sin dolor, hecho a nuestra imagen y semejanza. [...] Algún día podremos darles calor, son sensibles a nuestros deseos. [...] Se han ido. Pero volverán cuando tú lo desees. Y cuando yo haya muerto, nuestras imágenes seguirán juntas allí.

Las palabras que hemos reproducido no son un monólogo, sino un extracto del diálogo en tanto Laura se acerca a las imágenes, trata de tocarlas y su mano traspasa, como si de un fantasma se tratara, la mano de su sosias. Son palabras que, como vemos, devuelven

184 Es inevitable la relación con *Remando al viento*, donde la fuerza de la imaginación de Mary ha llevado al mundo real a su Criatura.

la dimensión simbólica con que el relato se había iniciado y que extrañan al espectador porque introducen lo fantástico en medio de un relato marcado como *thriller*: no es esto, sin embargo, óbice para su adscripción genérica, pues ya vimos cómo buena parte del relato gótico incorporaba lo fantástico en su estructura narrativa. De todos modos, *El detective y la muerte* no discurrirá por esas vías, ya que hasta el universo fantástico sugerido por el extraño juguete de imágenes que G M le regala a su joven amante queda exclusivamente relegado a ese lugar, a ese espacio, la sala de las estatuas mostrada en planos generales que solo se vuelven planos medios o primeros planos largos cuando los dos personajes observan sus propias imágenes en contraplano general y como contraste.

Las palabras del diálogo reproducidas nos evocan la ya mencionada novela de Bioy Casares, pero, como observamos, no se trata de una trasposición de ese texto –novela de aventuras y ciencia-ficción– sino de un referente intertextual: allí donde la inmortalidad alcanzada en las imágenes constituye la explicación final al enigma que surca *La invención de Morel*, en *El detective y la muerte*, no solo es el punto de partida, sino el motor existencial de G M, el todopoderoso personaje que asume su condición mortal y quiere preservarse en ese extraño regalo otorgado a su amante. Volvemos, como hemos dicho, a la dimensión simbólica del texto que no hará sino acentuarse en el desarrollo del filme.

Es en esta escena que surge, por primera vez, la imagen de la Duquesa. Aparece, como también hemos dicho, convocada por el inconsciente de Laura, pero ya había sido evocada en el diálogo que ella y su viejo amante mantienen en [4], de ahí que podamos hablar de la materialización de un fantasma que rige el destino de la muchacha, idea esta no ajena al mundo del relato gótico. Pero esta escena va más allá, pues sin desprenderse del simbolismo, nos devuelve a la realidad material de los hechos de la película y constituye la explicación que hilvana todas las secuencias previas: Laura exige la muerte de la Duquesa, pues no soporta verla y G M dice que el Hombre Oscuro –y esta es la primera vez que se le nombra– ha ido a por el Detective, que les traerá a la Duquesa y después ambos morirán. En esta explicación/justificación que reconduce la historia por los parámetros del *thriller* observamos cómo G M se ha anticipado a los deseos de su joven amante al plantear la misión.

Las dos macrosecuencias siguientes, 3 y 4 refuerzan esta estructura del *thriller*. La secuencia [6] nos presenta su llegada a la extraña ciudad: el breve diálogo que mantienen el Hombre Oscuro y el detective vincula a este con la Duquesa, pues se cree que está con ella y se pregunta por qué no se fue con ella: se trata de una pregunta todavía sin respuesta

que solo el filme, posteriormente, nos resolverá. Además, es en [6] cuando pasamos del aeropuerto al coche circulando por la ciudad y se nos muestran las ruedas quemadas de los vehículos y la tensión violenta en la que está envuelta la ciudad donde se desarrollará el resto de la historia. Las tres secuencias –[7], [8] y [9]– que componen la macrosecuencia 4 con la entrevista del Detective con G M y la naturaleza de su misión que se le encarga al Detective no solo cierran los prolegómenos del relato, sino que lo ciñen a las estructuras propias del *thriller*. Es relevante que este momento conste de las tres secuencias mencionadas: por otro lado, la secuencia [7] establece el vínculo entre el espacio exterior y el interior: el Hombre Oscuro y el Detective llegan ante el puesto de guardia y tras decir la contraseña pueden acceder a la Casa Azul. Esta secuencia, que es una prolongación semántica de [6], pues continúa mostrando la noche interminable en la que se desarrollará el relato y el espacio devastado de una ciudad en permanente estado de sitio. De este modo, la Casa Azul no solo aparece como una fortaleza sumamente protegida, sino como un lugar remoto al que solo mediante una consigna se pueden franquear los obstáculos que impiden su acceso. Los guardias recuerdan a los gorilas que en los *thrillers* protegen al jefe todopoderoso; si en el filme son más bien soldados armados es porque nos remiten a ese mundo indeterminado donde se dirimen por las armas las tensiones sociales, un espacio violento y casi atemporal, que el reflector que barre el entorno desde lo alto de una garita, mostrando las aguas sucias en cuya orilla se erige la mansión, refuerza. Y si la consigna que permite el paso nos recuerda el rito que en los *thrillers* permite franquear la puerta del garito, la naturaleza de esta nos vuelve a recordar el universo irracional en el que se desenvuelve el filme:

Me cagüen Satanás, se me ha olvidado la consigna.

Las dos siguientes secuencias se desarrollarán ya en el interior de la Casa Azul marcando dos momentos distintos y, a su vez, singulares. Aunque ambas transcurren en un espacio más iluminado que la sala de las apariciones, nos encontramos con un ambiente frío y preservado del caos y la violencia exterior y al tiempo señorial, que se opone, por contraste, al habitáculo destartado del Detective –[12]– y a la precaria vivienda de la Duquesa –toda la macrosecuencia 15–. Es este, además, el lugar desde donde se ejerce la violencia, pues ya se nos ha presentado G M como un ser todopoderoso que tiene los gobiernos en sus manos y la naturaleza de la misión que encomendará es extender la muerte. La secuencia [8], en la que el Detective se encuentra con Laura nos recuerda las escenas iniciales de *El sueño eterno* (*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946), cuando Marlowe acude a la entrevista del general Sternwood y a quien primero ve es a Carmen, la hija díscola de este y que se le insinúa

sexualmente. No deja de ser significativo que sea Carmen Sternwood uno de los detonantes no ya de la historia sino quien ha matado a Regan, el guardaespaldas desaparecido cuya búsqueda encargará el general a Marlowe: de la misma manera, en *El detective y la muerte* es Laura la inductora de la muerte de la Duquesa. La tensión sexual de Laura –como en el filme de Hawks– impregna esta escena, pues los personajes se reprochan los vínculos que se han establecido: el Detective con la Duquesa y Laura con G M. La secuencia, además, tendrá su correlato con la escena [44.5] en la que la misma Laura, como una furia desatada, se regodee en el dolor que le provoca al Detective la visión de la Duquesa muerta antes de ordenar su muerte.

La secuencia [9] destaca sobre las otras porque supone, por fin, el encuentro entre el Detective y G M. Se verbaliza el encargo, pero la escena connota otros muchos significados, pues no se trata de una misión al uso, sino de una imposición velada –todo el diálogo es de una sutileza encomiable– en la que ambos personajes aparecen como contrincantes. Afirma el Detective que no ha acudido porque le haya obligado o llamado G M sino por voluntad propia y la Duquesa vuelve a ser el personaje ausente sobre el cual gira toda la conversación. La escena, además, cuenta con la ominosa presencia de la sombra de G M que a modo de un *nosferatu*¹⁸⁵ se impone en toda la secuencia: entre otros momentos relevantes, destacamos cuando se acerca a la puerta para ver si Laura escucha tras ella –y es el Hombre Oscuro quien lo hace– y su sombra le precede al abrir. Ambos, G M y el Detective aparecen como dos seres agotados, como al final de sus vidas: “Hemos jodido con la misma mujer y eso une”, le dirá G M. Y aunque no le reproche el *affaire* con la Duquesa, sí le echa en cara que no cumpliera con la misión que le encargara. El Detective le asegura que la Duquesa no hablará y que le ha dicho que G M “es la muerte y la muerte va a morir”, con lo cual, como va sucediendo en el filme, la palabra nos devuelve a la dimensión simbólica del relato. Planea sobre toda la escena –rodada en planos medios y primeros planos, con leves panorámicas que siguen los movimientos de los actores en el espacio frío y aséptico de una sala donde solo hay una mesa en el centro– el pasado que corroe a los personajes, de manera que solo a través de las alusiones del diálogo nos cercioramos de la relación que hubo entre la Duquesa y G M y la que se produjo entre aquella y el Detective, aunque sigue faltándonos

185 Alusión al conocido uso de las sombras del filme *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, F. W. Murnau, 1922), filme que deliberadamente cita en *Remando al viento*.

información respecto de esta última. Ella, la Duquesa, es el personaje ausente sobre quien recaen estas dos secuencias, [8] y [9], pues la primera de ellas, [8], empieza, como es usual en la puesta en escena de Gonzalo Suárez, con un primer plano del cuadro de la Duquesa que enseguida pasa a plano medio con Laura contemplándolo. Queda claro, no obstante, el encargo del Detective: que busque a la Duquesa, pues se encuentra a la ciudad, y la traiga a la Casa Azul, pues es el cumpleaños de Laura y ella quiere ver a su madre. Aunque el Detective ignora las verdaderas intenciones de GM, y que el espectador sí las conoce, tanto por la interpretación del actor como por la situación bien podemos sospechar que la intuye.

En las dos macrosecuencias siguientes, la 6 y la 7, se inicia la búsqueda del Detective, la peripecia que justifica el filme, consecuentemente con las estructuras clásicas del *thriller*. Sin embargo, aquí estas experimentan más un cierto cambio que una transgresión, pues no se abandona el marco genérico en el que sigue desarrollándose el filme. Así, la secuencia [10] es decisiva en muchos aspectos: no solo concreta cuanto intuimos/sabemos del pasado del Detective, sino que se nos habla de su pasado de boxeador, del vínculo afectivo que le une con la Duquesa y también del pasado del Hombre Oscuro. Es este quien recuerda cómo tiempo atrás recogió al Detective, entonces boxeador, borracho de una de las fiestas del hermano de este y a cambio recibió un golpe que le quitó la respiración durante quince minutos. Fue entonces cuando fue llevado a la Casa Azul y GM se la devolvió. La relevancia de esta información estriba no solo en todo lo que al Detective concierne, sino en la idea de “quitar” y “devolver” la respiración. El mismo diálogo, y el gesto adusto del Hombre Oscuro, siempre irónico y hasta cierto punto sádico, nos habla de una broma, broma que adquirirá en seguida, con la escena con la madre, matices desmesuradamente dramáticos. Pero, sin embargo, esta idea de la “respiración” y la potestad de devolverla no tardará en entrar en juego y convertirse en uno de los principios estructurales y definitivos del relato, pues introduce un nuevo e insospechado rumbo en él. No solo la dimensión simbólica a la que nos referimos vuelve a aparecer, sino la posibilidad de lo fantástico, los poderes sobrenaturales de los que parece gozar GM pese a que, como hemos dicho, el diálogo aclara que se trata de una broma. Pero las bromas son constantes, constantes los juegos de palabras como constante es el juego con las identidades:

HOMBRE OSCURO: Yo si fuera tú me libraría de mí.
DETECTIVE: Cuánto darías tú si fueras yo para libramme de ti
[...]
DETECTIVE: Si yo fuera tú iríamos donde yo te diga.
HOMBRE OSCURO: Eso estamos haciendo.

En esta secuencia, además, se aborta, por decirlo de alguna manera, la misión del Detective. Este le ofrece al Hombre Oscuro mucho dinero para que le deje marchar y se olvide tanto de él como de la Duquesa. Esta propuesta enlaza con lo que evoca el Hombre Oscuro pues, como él mismo dice, en aquel entonces él era un Hombre Oscuro y el Detective gozaba del favor de GM mientras que “ahora las cosas han cambiado y yo sigo siendo un Hombre Oscuro”, todo lo cual incide en la idea de encontrarnos no ya con un hombre oscuro en sentido literal, sino ante un arquetipo, un ser despersonalizado, sin nombre propio que funciona como emisario y portador de la muerte. No es por ello casual que el Hombre Oscuro tararee los primeros versos del aria “Non più andrai”, convirtiendo a Cornelio/el Detective tanto en el objeto de sus burlas como en el muñeco destinado a desaparecer por haber rondado a la mujer inadecuada.

Por ello, la secuencia [11] es, esencialmente, una continuación de la anterior: si aquella transcurría en el interior del vehículo, ahora, en un gran plano general nos presenta el exterior de la morada del Detective, un lugar en ruinas, bombardeado, como una extensión paisajística –a la manera del romanticismo– del malestar interior que habita el personaje. Y esta misma devastación es la que se nos muestra en [12] cuando ambos acceden a la casa, destartada y casi sin paredes donde algunas fotos, un espejo sucio y un saco de boxeo recuerdan el anterior oficio de Cornelio.

El deterioro de su vivienda informa del estado anímico del protagonista. Es esta la escena en la que más contrapuestos se ven los personajes del Hombre Oscuro y el Detective: frente a la sorna y la jovialidad del primero, la resignación y el abandono anímico del segundo. El Hombre Oscuro quiere comprobar si allí está en efecto el dinero que el Detective le ofrece a cambio de que se desentienda de él e inicie una nueva vida. La mirada escrutadora del Hombre Oscuro es una mirada analítica que juzga a su contrario porque se percata del significado profundo del deterioro que le rodea. Que el dinero se encuentre en la cisterna del váter –un váter antiguo, con la cisterna en alto que parece sustentarse en el vacío, pues la pared sobre la que se sujeta ha desaparecido y se ve el vacío exterior y el fondo de cascotes desmoronados donde se encuentra la vivienda– nos remite una vez más a un tópico del *thriller* y del cine negro sobre el cual el propio Detective ironiza: es tan obvio que nadie buscaría allí. No olvidemos, tampoco, que en el urinario, esta vez público, tiene lugar una importante escena de *Ditirambo*. El plano general de ese espacio tan reducido, y que

enseguida se nos desmorona, vuelve a reunir lo simbólico y lo real: la Gran Mierda produce dinero y el escondite del mismo es el de la mierda misma.

En realidad, todo ha sido un subterfugio porque el Detective lo aprovecha para esquivar al Hombre Oscuro: al tiempo que se sube para escarbar en la cisterna, se encarama al piso de arriba –ya hemos dicho que es un lugar ruinoso–, provoca el derrumbe y hace que el Hombre Oscuro tenga que perseguirlo desde la escalera. Cabe destacar el uso continuado de encuadres torcidos, a la manera de los filmes de Orson Welles y de *El tercer hombre*¹⁸⁶ (*The Third Man*, Carol Reed, 1949), en los planos-contraplanos que muestran la tensa mirada del Hombre Oscuro vigilando a su oponente.

Es de destacar el plano general, tomado desde la escalera, que muestra el ascenso precipitado del Hombre Oscuro. El ascenso no se nos muestra de manera muy diferente al de numerosos *thrillers*: el personaje corre, la cámara lo sigue en panorámica y muestra el espacio reducido de la escalera por el que asciende como una estructura laberíntica que nos remite, como hemos comentado en nuestro marco teórico, con un aspecto clave del *thriller*. La novedad es que el plano es un plano cenital –enseguida el Hombre Oscuro invadirá la morada de la madre–, casi un plano de transición, que así sería visto por el espectador si el plano final de la película no nos devolviera a ese mismo espacio, ese mismo escenario, la escalera, pero como plano nadir. Precisamente en la relación antinómica entre ambos planos es donde podemos situar uno de los puntos más interesantes y sutiles del filme: el agresivo ascenso del Hombre Oscuro, que concluye derribando la puerta –otro plano general torcido– supone la irrupción subitánea de la muerte mientras que el de María en [52] está marcado por la esperanza, de nuevo una intersección entre la dimensión simbólica y la real sobre la que se sustenta la película. No obstante, volveremos sobre este asunto cuando analicemos el desenlace del filme.

Cuando, prosiguiendo con esta persecución, el Hombre Oscuro penetra en el piso de arriba, aparece María, –secuencia [13]– lo que supone un aparente cambio de rumbo en la trama. La secuencia, una de las más dramáticas del filme, se articula sobre el difícil equilibrio entre el drama, la crueldad y el esperpento, entendido esto en el sentido trágico

186 Se trata de un filme muy apreciado por Gonzalo Suárez y, como veremos más adelante, hay algunas referencias a él en la composición de las imágenes.

valleinclanesco del término, y que no es el que generalmente se usa¹⁸⁷. En el Valle-Inclán lo esperpéntico, continuidad estilística del mundo de sus “comedias bárbaras” y de su “tragicomedia de aldea” –*Divinas palabras* (1920)–, es una conjunción de lo trágico con lo cómico, y la carcajada que produce esta extraña mezcla es, como él mismo dice, la de “la calavera”. Si recordamos la escena XI de *Luces Bohemia* (1924) de Valle-Inclán, uno de los momentos más terribles y patéticos de la obra, allí una madre sujeta, como una Piedad, a un niño al que la represión policial ha matado y grita desgarrada “Qué tan fría boca de nardo” mientras el resto del pueblo –y no todo, pues Valle se inclina del lado de los oprimidos– discute grotescamente sus miserias, entenderemos que es ese el punto álgido de su estética: proponer una situación aparentemente cómica –las peleas entre quienes han oído el toque de queda y quienes no, entre quienes exigen que las autoridades paguen los desperfectos y quienes les reprochan que no han echado el cierre por el negocio– para súbitamente asaltarnos con lo trágico. No es, pues, de extrañar que esta expresión patética la reencontremos en la escena de las escaleras de Odessa de *El acorazo Potemkin* (*Bronenosets Potemkin*, Sergei M. Eisenstein, 1925) cuando una mujer con su niño muerto en brazos es también abatida por la policía zarista.

La irrupción de la madre, cuyo nombre desconocemos todavía, imprimirá un giro dramático a cuanto viene sucediendo pues se convertirá, en cierta medida, en el motor de la acción del Detective. Hemos dicho más arriba que es esta una secuencia en la que la misión de este parece abortada: el Detective se escabulle del Hombre Oscuro y se oculta en el tejado, sobre la casa de la madre, donde aquel no puede acceder. Cuando el Hombre Oscuro le pregunta si está allí y el Detective responde “No” y que “Espero el amanecer” entendemos que no piensa cumplir la misión encomendada. Solo la presencia de la madre hará que la acción se retome y el Detective entre de nuevo en acción, aunque esta no se corresponda con el encargo de G M, de manera que la madre se incorpora a ella dotándola de una nueva dimensión trágica.

187 En relación a lo que hemos comentado en el capítulo 4, concretamente el epígrafe 4.1.3.2., respecto de *Al diablo, con amor*, maticemos que por lo general el término se utiliza como sinónimo de “estrabótico” -sentido lato del término-, “grotesco”, cuando no de algo absurdo y tratado con humor negro, idea generalmente adscribible más a la astracanada que al sentido valleinclanesco del “género” que al autor gallego insiste en inventar. Para Valle-Inclán lo esperpéntico aúna lo trágico con lo cómico, y la risa que se desprende de esa conjunción suele ser una risa descarnada, la de “la calavera”, como él mismo dice en la escena XII de *Luces de bohemia*.

La secuencia es importante porque, como hemos comentado, porque aún lo trágico con lo cómico: a la premura del Hombre Oscuro y las respuestas del Detective unimos el lloriqueo del bebé y la molestia que le produce en el primero, pues no puede hablar. Su reacción, violenta y desmesurada, desencadena la tragedia: asfixia al niño y ante la reacción de la desconsolada madre bromea cínicamente, diciéndole que solo le ha quitado la respiración, pero que la Gran Mierda puede devolvérsela en la Casa Azul. La secuencia tiene, como vemos, relación con la conversación mantenida en [10]. El Hombre Oscuro habla con tono reposado, como si le estuviera hablando a una idiota; la madre, una muchacha frágil, miope y tartamuda, que no parece controlar el idioma, se nos presenta en toda su ingenuidad como el ser más vulnerable de la película, pero que no acepta rendirse ante la evidencia y luchar con tesón para recuperar “la respiración” de su hijo. Es por ello que acepta que el Hombre Oscuro la aúpe para que, a través de las vigas del artesonado del techo, pueda acceder al tejado y haga que el Detective baje, pues es quien sabe cómo ir a la Casa Azul.

Cabe destacar en esta secuencia que en ningún momento hemos visto al bebé, ya que se encuentra en el interior de un carrito. La muerte, pues, se produce en off, a diferencia de los dos ejemplos aducidos: en *Luces de bohemia* se sostiene un cadáver que ha muerto antes, y en *El acorazado Potemkin* sí se ha visto abatir al bebé que luego la madre toma en brazos; más adelante, como se recordará, otro carrito de bebé se precipita escaleras abajo durante la carga represiva.

8.5.3. La odisea de María

A partir de la macrosecuencia 7, María, la madre, será el vector de la acción del resto del filme y aunque solo en contadas escenas veremos al Detective en escena sin ella, como en [23.1] o [26], ella sigue rondando cerca: en la escena del cabaret está bien en la cocina, [22], bien en el propio despacho del hermano –a partir de [23.2]–, y en cuanto a las escenas del hospital donde pasará sus últimos días el padre del Detective, María lo aguarda en su hall –secuencia [27.2].

Ambos, María y el Detective, se relacionan en esta secuencia [14]; refugiados en el tejado, la madre dice por primera vez su nombre, al que agrega un “como todas”, despersonalizándose por tener un nombre tan común: esto, sin embargo, la convierte en un

arquetipo, como el Detective, pues María es el nombre que por lo común lo es también por antonomasia el de cualquier madre¹⁸⁸. En el tejado trata de convencerla el Detective de que su hijo ha muerto y de que el Hombre Oscuro la ha engañado. Sin embargo, el tesón de María le impide creérselo, necesita aferrarse a esa mentira y por ello ella, a su vez, tratará de aquí en adelante que el Detective la lleve a la Casa Azul con el único objetivo de recuperar la respiración de su hijo. Por ello se plantea contratarle, contrato que este rehúsa pero hecho sobre el que constantemente, en un juego irónico, se volverá a lo largo del filme. El Detective y María quedan, a partir de este momento, indefectiblemente unidos y su rumbo y destino, aunque con diferentes horizontes, correrán parejos.

El plano de medio que encuadra a los personajes no solo les acerca en su adversidad, sino que refuerza el protagonismo compartido del relato que desde este mismo momento ostentan; un plano medio cuya composición se repetirá en diversos momentos que, de manera gradual, los aproxima, hasta el momento culminante de la secuencia [38], cuando el Detective tratará de seguir a la Duquesa. Nos encontramos, de nuevo, ante la presencia destacada de las estructuras narrativas del *thriller*: dos personajes desventurados unidos por la adversidad de la que tratarán de desasirse.

Puesto que María sabe cómo descender del tejado, en esta secuencia y en las siguientes, la peripecia de ambos queda suturada por la persecución y huida. Todo el montaje de las secuencias [15] y [16] siguen los modelos del *thriller*, alternando el privilegio narrativo de los perseguidos –el Detective y María– con el del perseguidor –el Hombre Oscuro. La noche en la que esta persecución se desarrolla contribuye a la densidad de la estructura narrativa. Añadimos, además, cómo los planos generales del Hombre Oscuro, recortados sobre los edificios en ruinas recuerdan los de Harry Lime/Orson Welles corriendo por las calles de Viena en *El tercer hombre*.

María ostenta el protagonismo sobre quien se estructuran las macrosecuencias 15 y 16. Abandonada por el Detective en [16], sigue su rastro, como la madre del cuento de Andersen sigue a la Muerte, lo cual la lleva a los distintos encuentros, al igual que en el cuento, y el “aprendizaje” o la “pérdida” que ello supone. El violento encuentro con los *skin*

188 En la tradición cristiana María es la madre de Jesús. Sin ánimo de ofrecer una lectura religiosa, por lo demás ajena al filme, es el atribulado nombre de una madre que ha perdido a su hijo. Otra María, María de Magdalena, aparece también en el Nuevo Testamento y con cuyo oficio se vincula el personaje de *El detective y la muerte* en [20] cuando le dice al protagonista que ha sido prostituta.

heads en [17], durante el cual los tres hombres la someten a una violencia sexual desmesurada, significa la pérdida de la inocencia del personaje –aunque más adelante diga, en [19], que ha ejercido la prostitución– y es el primero de los sucesivos encuentros que, por lo general, se han vinculado a los que tiene la madre del relato de Andersen en su viaje/búsqueda/persecución. Solo la llegada del Hombre Oscuro, que también busca al Detective hace huir a los agresores e impide que la violación se consume con toda su crudeza. No obstante, María sale terriblemente marcada: las vejaciones sufridas son un remedo grotesco de una violación, como hemos visto en el resumen argumental, y toda ella ha sido rociada con gasolina y a punto de ser inmolada.

La secuencia siguiente, [18], sí mantiene un fuerte paralelismo con el cuento de Andersen, pues donde el lago le pedía a la madre que le ofreciera sus ojos, el mendigo le pide a María sus gafas para decirle por donde ha ido el Detective. Pero la escena va mucho más allá, pues el diálogo nos informa de un mundo absurdo, surrealista, donde la realidad se ha puesto de patas arriba, consecuencia del estado de sitio y violencia que se vive en la ciudad. Así, el mendigo le muestra una dentadura postiza diciéndole que “ha encontrado su sonrisa” y le indica, luego de obtener sus gafas, que ha ido a una estación desde la que los autobuses no van a ninguna parte. El mendigo menciona, además, que están en un gueto, lo cual refuerza esa idea de espacio devastado por el que se mueven los personajes del filme, sobreviviendo donde la supervivencia parece imposible.

Los autobuses de la mencionada estación son el escenario del siguiente encuentro de María con el Detective, en [19]: de nuevo juntos, en el interior de uno de ellos, el plano medio refuerza un vínculo progresivamente cerrado entre ambos. La melodía *The lark ascending*, que ya había hecho su aparición al final de [2], que en [17] parece estrechar este vínculo Detective-María, hace de nuevo su aparición, con lo que al asociarse con la figura de la madre se convierte en una suerte de *leitmotiv* que nos remite, una vez más, al mundo mágico, asociado a lo oriental, y a la dimensión simbólica del relato. María, como la “alondra” de la composición está realizando, a lo largo de toda su odisea, su “ascenso”: las traumáticas experiencias a las que la enfrentarán sin duda operan sobre ella una transformación que se concretarán, al final del relato con la “recuperación” del hijo muerto. Aquí confiesa María que ha ejercido la prostitución, pero lo hace de manera desprendida, como alguien que ha dejado atrás algo sucio, que tiene superado pero que no le lastra porque sus intereses son otros. Es significativo que esta confesión se produzca después de la

agresión sexualizada de los *skin heads*, porque el hecho de que lo ignoremos como espectadores hace todavía más brutal aquel ataque: la imagen desvalida de la muchacha – una magnífica María de Medeiros– contribuye a que su agresión sea la nuestra. Por eso, esta secuencia [19], junto al Detective, en quien busca amparo, adquiere una nueva dimensión, que conecta con numerosas situaciones del cine negro: la mujer desvalida que se refugia en los brazos del detective, la mujer que a toda costa quiere que el detective trabaje para ella y al final lo consigue... Solo que Gonzalo Suárez rehúye el tópico por numerosas razones: la lógica del relato mantiene al Detective ligado al pasado común con la Duquesa y la presencia de María es, como en numerosos de los filmes suyos de los que hemos hablado, la de la infancia vulnerada, porque aunque María no sea una niña, su naturaleza frágil y quebradiza nos remite, de continuo, a ella.¹⁸⁹

Fiel a las estructuras del *thriller* y del cine negro, no puede faltar una escena en el *night club*. Este nuevo espacio no es casual que surja ahora, pues ya había sido evocado por el Hombre Oscuro en [10] al recordar cómo en el pasado había encontrado borracho a Cornelio-boxeador. Además, la conexión entre estas dos secuencias, la [19] y la larga macrosecuencia 9, se realiza mediante el encadenado sonoro que anticipa en la [19] la canción que se canta en [20] y que desempeña también, un papel decisivo en la trama. Toda esta macrosecuencia se desarrolla en tres espacios distintos: la sala de fiestas –[20], [21] y [24]–, la cocina –[22]– y el despacho –[23] y [25]–, casi de manera consecutiva. Si bien macroespacio de la sala de fiestas responde a uno de los escenarios emblemáticos del cine negro, en el filme tanto la canción que canta Ofelia como el número del tiburón responden al mundo del cabaré de entreguerras o de la inmediata posguerra, tal y como se reflejan, respectivamente, en *El Ángel Azul* (*Der blaue Engel*, Josef von Sternberg, 1930) y *Berlin Occidente* (*A Foreign Affair*, Billy Wilder, 1948), ambos filmes interpretados significativamente por Marlene Dietrich, actriz a la que se hace referencia explícita en *El detective y la muerte*. Fiel a los esquemas narrativos del cine negro, cuanto sucede en este espacio tiene una relevancia significativa: en ella el Detective obtiene de la mano de su hermano la carta con las señas de la Duquesa –sin que en ningún momento se nombre a esta–, aparece el Hombre Oscuro a quien se despista y la figura de María, que parece a primera vista desdibujada por la trama, adquiere una importancia vital con lo que seguirá

189 Pensemos en cuanto hemos comentado respecto a *Parranda* o *La loba y la paloma*.

aconteciendo en el filme. Así, la secuencia [20] presenta, aparentemente, un corte en la fluidez narrativa de la trama: una mujer aparece cantando una canción y nos vemos inmersos en el mundo del *night club* y en la relación sentimental que esta interprete mantiene con su propietario. El nexo y conexión con la historia narrativamente lo establecemos con la secuencia siguiente, [21.1], en la que descubrimos que el propietario, Luis, es el hermano de Cornelio; en esta escena, además, aparece Rosa, la secretaria de Luis, personaje aparentemente intrascendente que sin embargo desempeña una función relevante en [26]. La escena [21.2] refuerza el vínculo entre Ofelia y Luis al tener como fondo la presencia del hermano que, por suponer un problema para sus negocios, se resolverá con la delación –de nuevo no explicitada en la escena– de [25.2], cuando el Hombre Oscuro obtiene sus respuestas.

Pero las conexiones son más sutiles, pues la letra de la canción de Ofelia involucra a todos los personajes, tanto a ella y a Luis, como al Detective con la Duquesa – como comprobaremos en la macrosecuencia 15–, pero también de la relación afectiva que empieza a manifestar María hacia el Detective, patente en la secuencia anterior del autobús –[19]– y que reaparece de manera más sugerente en [38]. Ofelia interpreta la canción con una pistola que, apuntando a Luis al terminar su número, de cuyo cañón brota un rosa roja. Esta pistola, que le entrega a su compañero –“Guárdala contigo, para cuando la muerte te encuentre”–, irá pasando de mano en mano para tener un papel decisivo en el desenlace de la película, concretamente en la secuencia [48.1]

Recordemos la letra de la canción:

¿Dónde va el amor
cuando duermo sin soñar?
¿Dónde va el amor
Cuando el amor se va?
Al morir el amor
dime, dónde, dónde va.
Si en el fuego de mi cuerpo
ya no está.
Es un largo sueño,
hazlo despertar.
¡Quiero soñar!
¿Dónde va el amor
cuando duermo sin soñar?
¿Dónde va el amor
cuando el amor se va?
Quiero, junto a ti
olvidarme el ayer,
ser la sombra de tus sombras
de mujer.
De mi largo sueño

hazme despertar.
¡Quiero soñar!
Sombra de mi sueño,
sombra de mi sueño.
Dónde va el amor.

La escena [20.2], con el baile del tiburón, es la que más directamente nos remite al mundo del cabaret. Las referencias a *Cabaret* (Bob Fosse, 1971) son obvias para el espectador, pero en su puesta en escena Gonzalo Suárez nos muestra un universo grotesco, remedo de aquellos cabarets de entreguerras, en el que contrasta la diversión, la frivolidad y jolgorio de los asistentes con el estado de guerra del exterior, como si de un reducto se tratara, una suerte de palacio de Próspero, el personaje del relato de Poe “La máscara de la muerte roja” que se aísla con su séquito y se desentiende de cuanto sucede de puertas afuera. Un universo aislado sobre el cuál flota la muerte, como comprendemos por la alusión comentada de Ofelia cuando le entrega a Luis la pistola, por los diálogos de las siguientes escenas en el despacho y, sobre todo, la irrupción del Hombre Oscuro en [24] como un ángel portador de la muerte. En todas las escenas del interior del cabaré –salvo la interpretación de Ofelia, donde el foco de luz blanca resalta el azul brillante de su vestido de lentejuelas– predomina el tono rojizo de la fotografía, en claro contraste con los tonos fríos del exterior y, sobre todo, con los azules que rodean la Casa Azul. No es descabellado ver en ello una sutil alusión al mencionado cuento de Poe.

Puede chocar que entre esta secuencia de presentación del mundo del cabaré – [20]– y las del despacho –[23] y [25]– tengamos una, la de la cocina de [22], en la que encontramos un diálogo apenas trivial entre María y el hombre tiburón. La escena no solo insiste en subrayarnos la presencia de María, sino que a ella, arrebuja en una manta –pues su ropa, rociada por la gasolina de los *skin head*, se está secando–, se nos la muestra desubicada: pregunta si está en la Casa Azul, parece atenta a la propuesta del hombre tiburón de trabajar con él y esto hará que en [24.2] irrumpa, vestida como vedette y de la mano de Rosa, en el despacho donde conversan los dos hermanos. La cocina, metonimia de los interiores de los más solemnes espacios que son la sala de baile y el despacho, representa el lugar secundario que representa María en la trama principal del Detective: de hecho, los personajes la miran, apenas se refieren a ella, la ningunean y se desentienden. Pero María torcerá, con su presencia, la voluntad de Cornelio: es ella quien lo hace descender del tejado y es ella quien le impone su presencia –y por tanto su deseo de que la ayude a llegar a la Casa Azul– en la escena de la estación de autobuses.

Estos, en [24.1], conversan sobre su pasado: aparece la enfermedad terminal del padre y cómo Luis ha alcanzado éxito con sus negocios poco claros. La escena, como en conjunto, todo este bloque narrativo, está marcado por la presencia de las estructuras narrativas del thriller: responden la funcionalidad del relato al proporcionar la pista –en este caso la carta de la Duquesa– para que la acción prosiga y ahondan en el pasado de los personajes. La llegada de Ofelia mostrando, a través de los monitores de la presencia del Hombre Oscuro, como en el *thriller*, reintroduce el conflicto que desde [13] pone en entredicho el cumplimiento de la misión: la persecución de este para que el Detective cumpla. No es casual que cuando Ofelia irrumpe en [24.2] previamente Rosa haya introducido a María: ambos necesitan al Detective y aunque ella ya lo ha encontrado antes y ha ido con él al *night club*, los planes de Cornelio –que entendemos que quiere hallar a la Duquesa pero no llevarla a la Casa Azul– difieren del deseo de ambos, por lo que en esta escena tratará de darles esquinazo.

La secuencia [25] será determinante en el papel que juega María en el filme. Abandonada por el Detective y vestida como vedette por Rosa, protagoniza una intensa secuencia entre ambas que hemos dividido en dos partes atendiendo a la carga dramática de la misma. En la primera, el pasado vuelve a volcarse sobre los personajes: si Rosa habla del vínculo que lo ha unido a Luis, el propietario, y de quien está ahora alejado es porque la inocencia de Rosa se lo ha evocado. Que la vista como vedette es una manera de arrebatarse la juventud –le acaricia el rostro y parece a punto de besarla– de la que ella no goza ahora, situación que nos lleva a la escena 11 –el encuentro con la sepulturera que le intercambia los cabellos y, por ende, la edad– del cuento de Andersen; que mencione que cantaba como Marlene tiene que ver con la canción de Marlene Dietrich que se oirá de manera diegética en [34] y extradiegética en [38.2]. Es la presencia de la pistola la que separa esta escena de la siguiente: pone como un punto de inflexión dramática en la secuencia de manera que, en la segunda escena Rosa increpa, furiosa, a María reprochándole, que quiera que su hijo viva para ser uno más de los ávidos parroquianos que frecuentan el *night club*, una analogía a la disyuntiva que la muerte le plantea en las escenas 17 a 20 del cuento de Andersen –cuando la Muerte le muestra el futuro dispar de dos vidas y le da a elegir a la madre. Pero la perseverancia de María se impone y sale con la pistola de juguete a buscar al detective.

Las tres siguientes macrosecuencias constituyen un progreso en la narración y entrelazan las dos historias que se están desarrollando: la búsqueda del Detective y la

tenacidad de la Madre por hacerse valer. La secuencia [26], en su encuentro con el padre agonizante, nos presenta el lado más débil de Cornelio: curtido en la adversidad no es capaz de “quitarle el anzuelo” al padre, metáfora con la que este le pide que acabe con su agonía. La escena, rodada con una luminosidad inexistente en el resto del filme –justificada por esta en el hospital–, supone, una vez más una irrupción del pasado: la evocación de los momentos de pesca, momentos que presumimos felices y que no volverán a suceder porque han desaparecido para siempre¹⁹⁰. Pero esa luminosidad es a la vez metáfora del foco de luz que rastrea el exterior de la Casa Azul, el que señala los movimientos en el escenario de Ofelia –la “Casa Roja”–, luminosidad que destaca la blancura, por encima de cualquier otro cromatismo, que es a su vez destacada en las dos escenas que se desarrollan en el Puente Blanco: la secuencia [30] y la macrosecuencia 17. Puesto que en esta última se va a producir la muerte de la Duquesa, no consideramos desafortunado pensar en una metáfora de la muerte que sobrevendrá: corrobora nuestro aserto el hecho de que el resto de escenas del hospital –[27.2], [27.3] y [27.4]– transcurren en una constante y angustiosa penumbra. Esta penumbra es la que se enseñoorea en el exterior violento de la manifestación reprimida que sorprende a los protagonistas en su huida, y la que hará que vuelvan a estar en manos de su perseguidor.

El reencuentro con el Hombre Oscuro, producido en la macrosencuencia 12, reconduce la narración: hay un cambio de planes y han quedado en recoger a la Duquesa. Su ironía y burla sobre la presencia de María destaca los dos aspectos que hemos comentado más arriba: la ninguna como personaje, minusvalorando el papel que tendrá en la trama, y refuerza, a los ojos del espectador, el papel importante que está desempeñando en el relato. Siendo por una parte el ladró frágil del Detective será, al final, quien recoja los frutos de su sacrificio. De nuevo, en [29], mientras el Hombre Oscuro explica el cambio de planes tararea “Non più andrai”: la burla, que se repite, tiene ahora a María no solo como testigo, sino como una de esas mujeres alrededor de las que revolotea el personaje del aria, lo que constituye un sarcasmo más acentuado por parte del sicario. Las estructuras narrativas del *thriller* se refuerzan en todas estas secuencias: la actitud displicente del pistolero, la pareja de fugitivos, la huida, la persecución, la captura/encuentro, la noche, los vehículos... Pero, sin embargo,

¹⁹⁰ Las palabras aluden y recuerdan esos solemnes momentos de despedida presentes en los respectivos finales de *Remando al viento* y *El genio tranquilo*.

como sucede siempre en el cine de Gonzalo Suárez, se tuerce una vez más el rumbo narrativo cuando en [30] Cornelio deja fuera de combate al Hombre Oscuro en el Puente Blanco donde se supone que debe acudir la Duquesa: la escena en sí responde, cómo no, a los esquemas del *thriller*, pero Gonzalo Suárez la sitúa inmediatamente después de haber retomado la primera línea dramática, lo que nos conduce a su peculiar construcción cinematográfica: se juega con las convenciones pero constantemente se las altera.

Hay una sutil relación entre esta última secuencia, [30], el bloque narrativo siguiente. Si bien G M despierta en [31.1] llamando a Laura, la conexión dramática de una escena con otra viene determinada por el giro que toma la historia, el rumbo de nuevo abortado de la misión. G M espera ansioso el amanecer en el que la Duquesa habrá de morir y tal vez él –recordemos que está enfermo y aguarda la muerte–, y la ausencia de Laura, su único asidero y a causa de quien ha solicitado la muerte de la Duquesa, le inquieta. Esta inquietud es también la que de alguna manera se presiente en la espera de que sus deseos sean cumplidos. Cuando busca a su amante y la encuentra en la sala de las apariciones, ella está contemplándose a sí misma, en un acto narcisista que nos informa de los rumbos de su personalidad: si antes rechazaba el regalo, ahora se siente atraído, en la medida que Laura solo se quiere a sí misma, algo que irá sutilmente progresando a lo largo de la historia y que culmina en [48.2] cuando le pide al Hombre Oscuro, sin éxito, que la aleje de la Casa Azul.

Tras esta escena de transición, pero firmemente trabada con la progresión interna del relato, sigue la búsqueda de la Duquesa por parte del Detective. María se ha convertido ya en compañera inseparable del protagonista: ambos forman una extraña pareja, pues distintas son las motivaciones que los han hecho coincidir en una misma aventura/singladura y su talante es muy diferente. La secuencia [32] es una secuencia de exterior, donde la calle, con toda su violencia, supondría un mero espacio de transición entre dos escenas de interiores –la Casa Azul y la casa de la Duquesa– si no fuera por dos circunstancias significativas: la primera, el caos reinante tras la represión –escenificado durante su huida del hospital en [27.5]– que va en aumento, a la par, como sucede con los paisajes del romanticismo, del caos interior de los personajes, a su manera desvalidos y desgajados de ese mundo del que se sienten extraños; la segunda, la inquietante presencia de un llanto de bebé que hace que la mirada angustiada de María, en un emotivo primer plano largo, busque a su alrededor su origen. La melodía de *The lark ascending* subraya la melancolía de la escena y un plago general, singularmente siniestro, la remata al mostrar

cómo, de espaldas a cámara, una mujer huye llevando el carrito del cual procede el llanto en tanto su capa ondea al viento. La imagen, por su tensión y fuerza plástica, vuelve a conectar la dimensión simbólica y real que estamos viendo que vertebra toda la película.

Es la citada melodía la que sirve de encadenado sonoro a [33], donde la primera visión de la Duquesa se nos da en un plano general que tras los cristales de su ventana la recorta como en un plano medio corto, como si de un cuadro se tratara, en tanto el Detective llama a la puerta. Siguiendo la habitual sintaxis de su realizador, en lugar de ofrecernos un plano medio del Detective mirando fuera de campo y arriba del cuadro y a continuación el plano de la Duquesa, el orden que tenemos es el siguiente:

- plano general de la calle, se llama a la puerta
- plano general de la ventana con la Duquesa enmarcada tras los cristales
- plano medio del Detective, mirando hacia arriba del cuadro y fuera de campo.

Todo este segmento narrativo, el 15, transcurrirá en el interior de la casa de la Duquesa donde, una vez más, el pasado entre ambos y la imposibilidad de cualquier futuro van a enmarcar un presente emotivo y erótico, uno de los momentos más cálidos y dramáticos del filme, reforzado por la realización que, por vez primera, se aparta de los tonos fríos del exterior, de las sombras de los interiores de la Casa Azul y sus no menos frías tonalidades e incluso de los interiores del cabaret, señalado por un rojo intenso, propio de la ambientación sicalíptica y frívola del lugar.

Divida en cuatro secuencias, toda esta macrounidad dramática se vertebra sobre el encuentro y despedida del Detective y la Duquesa donde María cumple más que una mera función de espectadora. El encuentro, sensual y erótico, entre aquellos se nos da en dos tiempos, la secuencia [33] y la secuencia [3]. En la primera, que nos lleva desde el desvencijado y pobre espacio de la cocina-salón –espacio diáfano que no discrimina ambos ámbitos sino que los aúna en su sordidez– a la habitación alcoba de la Duquesa, el Detective y su antigua amante se entregan a una desesperada y súbita escena sexual que les transporta a su pasado. No se trata de una simple escena de sexo –tras decir Cornelio un contundente “No he venido a acostarme contigo” le levanta las faldas y le practica un cunnilingus– sino que viene marcada por la apasionada relación vivida por ambos en el pasado donde el sexo es, obviamente, una pulsión determinante, pero no la única. Reforzando esta idea y al mismo tiempo contrastándola –como es habitual en el método de escritura cinematográfica de

Gonzalo Suárez: una escena romántica, la de la canción, frente al frenesí sexual de la pareja— se escucha a través de la radio la canción, cantada por Marlene Dietrich, “I’ve been in love before”, una canción romántica que nos remite al mundo del cabaret, especialmente al de *Berlín Occidente* y subraya la relación entre ambos, como significativamente lo expresa la letra que reproducimos a continuación:

He estado enamorado antes, es verdad.
He estado aprendiendo a adorar solo tú.
Una anciana me enseñó a besarme
Sonreír así, suspirar así
He estado enamorado antes, verás
Oh cariño, qué aburrimiento sería
Mi pasado que hace que me odies
Hace que me amas también
He estado enamorado antes, nunca supe
Y he estado enamorado antes, es verdad
He estado aprendiendo a adorar solo tú
Una anciana me enseñó a besarme
Sonreír así y suspirar así
He estado enamorado antes, verás
Oh cariño, qué aburrimiento sería
Mi pasado que hace que me odies
Hace que me amas también
He estado enamorado antes, ¿verdad?

Recordemos que a Marlene la había evocado Rosa en [25.1], cuando da rienda suelta a la rabia que la reconcome; por el contrario, ahora, la canción refuerza la personalidad absorbente de la Duquesa y, si enlazamos su personaje con el arquetipo que la actriz alemana ha interpretado, especialmente en los filmes americanos de von Sternberg y en la citada película de Billy Wilder, nos encontramos frente al modelo de femme fatale marcado por la fuerte herida que la ha marcado su relación con los hombres¹⁹¹. De este modo, la Duquesa, que aparece bebiendo nada más comienza la escena, se nos aparece no como un mero estereotipo, sino como un ser complejo, marcado por la relación frustrada con G M y la que también mantuvo con el Detective en el pasado y, a su vez, con la que mantiene con su hija Laura. La secuencia se construye en base planos medios, tanto de cada uno de los personajes como de ambos, que se reduce a plano medio corto cuando muestra el embate sexual. Contrasta, además, el color rojo de las paredes de la habitación, metáfora erótica de la

191 Aunque no se pueda generalizar en exceso, sí advertimos que en los seis filmes norteamericanos que Marlene Dietrich protagonizó con Sternberg el arquetipo de mujer fatal que representa la mayoría de las veces sucumbe ante la atracción, nociva y fatal, del hombre y no a la inversa.

relación entre ambos y que se aleja de los colores cálidos y de tonalidad obscena propios de la sala de baile del cabaré.

La secuencia [35], con María en la cocina-salón y el perro en brazos, es una transición entre esta primera escena sexual y la siguiente, pero importa en la medida en que nos sitúa a María como eje involuntario del relato, como veremos en el desenlace de este bloque narrativo. Marca, a su vez, una elipsis: la canción ha dejado de sonar y la Duquesa y el Detective se visten en [35] tras el coito. Ahora la planificación se diversifica: tenemos desde primeros planos o de detalle de las copas de champán, al llenarse y una vez están rotas en el suelo, planos generales de la cocina, de la habitación, a planos medios de ambos o primeros planos, tanto del Detective como de la Duquesa. Especialmente significativo es el plano general con gran angular y gran profundidad de campo que presenta la habitación, con los tonos rojos de las paredes y el frío azulado que en la ventana del fondo marca la seca y dura presencia de ese exterior devastado que atrapa a los personajes para recluirllos en sus hogares/madrigueras (vid. figura 19)



Figura 19: *El detective y la muerte*

La escena es crucial en el desenlace de la relación erótico-amorosa que ambos mantienen. El diálogo, lírico, dinámico y lleno de dilogías como todos los de Gonzalo Suárez, apela a los contradictorios sentimientos de las relaciones humanas y hace aflorar el pasado de ambos: solo cuando el Detective, que no logra convencer a la Duquesa de que no vaya a la Casa Azul porque eso supone su muerte, la encañona la pistola –que solo nosotros y él sabemos que es el juguete del número de Ofelia–, recordamos que tiempo atrás arrojó

la pistola al mar¹⁹², no cumplió la misión de G M de matarla e hicieron un pacto que ambos ahora han roto. El gesto del Detective resulta inútil, pues sabe que no disparará y que se trata de un mero juguete, pero, en todo este juego la Duquesa le ha sacado ventaja, pues lo ha narcotizado y pierde el sentido. La afectuosa despedida de la Duquesa –“Buenas noches, dulce príncipe. Te agradezco todo lo que no has podido hacer”– remeda, en sus primeras palabras, aquellas otras con que Horacio se despide definitivamente de su amigo Hamlet al final de la obra homónima de Shakespeare: “Buenas noches tengáis, oh dulce príncipe, y que vuelos de ángeles te acompañen cantando.”

Las estructuras del *thriller* siguen conduciendo el relato: la escena de amor sigue el engaño de esa otra suerte de *femme fatale* que es la Duquesa y que se deshace del Detective, aunque, como vemos, su personaje no responde por completo a dicho patrón y los motivos –preservarle la vida a Cornelio– difieren de los que mueve, v. gr. a la protagonista de *Perdición* (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944). La siguiente, [36], es el rápido intento de María por devolverle la consciencia a Cornelio, con lo que una vez más su papel en la historia resulta crucial.

La macrosecuencia 17, centrada en exclusiva en la figura de la Duquesa, se sitúa, precisamente, entre las dos secuencias en las que el Detective trata de recuperarse para evitar el final fatal que presiente. En este bloque, pues, asistiremos a dos espacios en conflicto y que se nos muestran en claro contraste: por un lado, las calles frías y desiertas junto al Puente Blanco, y el mismo puente; por otro, la cálida alcoba donde están G M y Laura. Toda la atmósfera convierte lo que pudiera ser una escena melodramática en una tensa y trágica escena de cine negro: la Duquesa se pone en contacto con GM con el móvil que le facilita el Hombre Oscuro y mantiene un amargo diálogo con quien fuera su amante y por fin ha conseguido que ella muera. Se alternan, como hemos dicho, el espacio donde está la Duquesa, tomada en plano medio corto y primer plano, y la alcoba de G M, tomada en plano medio corto, primero solo con G M y después con Laura saliendo de entre las sábanas. Todo el diálogo está basado en un juego de mentiras entre ambos –GM y la Duquesa–, que sabiendo cuál es su suerte, exige hablar con Laura. Y aunque su hija no se pone al teléfono, sabiéndola del otro lado, la Duquesa le revela que su padre el Duque no fue sino “un padre

192 Del mar emerge el Detective al comienzo del filme.

de alquiler” y que su verdadero padre es con quien se acuesta. Esta terrible revelación hace estallar la ira de Laura que le grita que le arrancarán los ojos.

Y, efectivamente, aunque de momento lo desconocemos, en [37.2] se produce su muerte. Con la música de “I’ve been in love before” sonando de nuevo, pero de manera extradiegética, y la Duquesa en plano medio corto, esta, que mira con temor a su alrededor, es asaltada por el Hombre Oscuro que le cubre la cabeza con una bolsa de plástico y la ahoga. A medida que ella se está asfixiando, ambos salen por la parte inferior de cuadro, del que solo el Hombre Oscuro volverá a emerger, para mirar a ambos lados y sacar una navaja de afeitar y, de nuevo, desaparecer por el margen inferior del cuadro. Una planificación deudora de las mejores escenas de cine negro donde la muerte se produce fuera de campo, a pesar de lo cual la crueldad de la misma no queda excluida. Allí donde en los primeros filmes de gánsteres y de cine negro la violencia en *off* era exigida por la censura, en *El detective y la muerte* solo se busca rehuir la truculencia excesiva y dejar que el horror, como en aquellos filmes pioneros, opere en la mente del espectador.

Hay, además, otras consideraciones de orden dramático que no pueden pasarnos desapercibidas. El horror ya ha hecho su aparición a través del incesto. Y lo ha hecho de una manera directa, una revelación telefónica que quizá sorprenda, por su excesivo dramatismo al espectador. No es esta situación ajena al cine negro, pues recordemos como el incesto está en el origen de la trama de *Chinatown* (Roman Polanski, 1974), pero resulta, además, que en el filme adquiere los rasgos de una tragedia griega y como tal la puesta en escena evita la muerte en la pantalla. Como en *Edipo Rey*, la revelación del incesto conduce a la muerte de Yocasta y al acto catártico de que el mismo Edipo se arranque los ojos. *El detective y la muerte*, filme moderno, invierte roles, los manipula, como hace a su antojo el realizador, pero permite que el sabor de la tragedia sea uno de los elementos estructurales enriquecedor de su texto. La pérdida de los ojos como castigo por revelar el conocimiento se hará efectiva y así lo comprobamos cuando en [41.1] el Hombre Oscuro deposite el tarro de formol con los ojos llenos en la Casa Azul. Esa pérdida de los ojos, brutal e involuntaria, pero como en *Edipo Rey* castigo de los dioses –pues son ellos los que mandan el numen del castigo y la expiación–, aquí de ese moderno dios que es la Gran Mierda, tiene también que ver con la entrega de las gafas de María al mendigo y la de los ojos de la Madre al lago en el cuento de Andersen. Los motivos se han entreverado para profundizar en esa atmosfera densa en la que se adentra el relato a medida que avanza.

Tras esta dramática acción, la vuelta al privilegio narrativo del Detective y María no hace sino reforzar al espectador la inutilidad de todos sus actos. Infructuosamente tratan ambos de descender por las escaleras de la casa de la Duquesa en [38] y tienen que sentarse en ella. El plano general de ambos, con el encuadre torcido y la melodía extradigética de “I’ve been in love before”, que sutura la escena anterior con esta mediante su encadenado sonoro, convierten la escena, casi sin previo aviso, en una de las más emotivas del filme: María se apoya la cabeza en el hombro del agotado Detective y se produce un revelador diálogo:

MARÍA: Me gustaría estar siempre así.
DETECTIVE: Siempre, nunca es posible.
MARÍA: ¿Por qué hay palabras no posibles?
DETECTIVE: Para jorobar.
MARÍA: Amor, ¿es posible?
DETECTIVE: Cuidado, lo que se dice se va.
MARÍA: ¿Y dolor?
DETECTIVE: Cuando se dice, se queda.

Como viene siendo habitual en el filme, cuanto se dice en esta secuencia tiene que ver con toda la peripecia vital de los diferentes personajes que han ido apareciendo en el filme: el Detective, María, la Duquesa, pero también con G M y Laura, tanto por lo que hemos visto de ellos y como por lo que seguirá sucediéndoles en el filme.

Las dos siguientes secuencias, [39] y [40] unen a ambos personajes, el Detective y María en la misma adversidad. Ha sido inútil cuanto ha querido hacer Cornelio por no cumplir los deseos de G M, pues este se ha salido con la suya y tras el dolor inconsolable que muestra en [40] no le queda otra opción que la venganza –de nuevo la presencia de un elemento recurrente en el *thriller*– y, de una vez por todas, habiendo fracasado hasta ahora, “trabajar” para María, como esta le pide, y llevarla a la Casa Azul. Su estallido de dolor, gritando desconsoladamente importa en el desarrollo del personaje: no solo es el momento en que más humano lo vemos –más incluso que en la escena de amor, pues en ella se dejaba llevar por sus instintos– y, además, la bolsa ensangrentada que cubre la cabeza de la Duquesa nos informa de un nuevo horror del cuerpo mutilado: hemos visto sacar la navaja al Hombre Oscuro, pero no qué ha hecho con ella por más que lo intuyamos, ni siquiera ahora, pues solo se nos muestra sangre y la cabeza de la muerta en la bolsa de papel que la había asfixiado.

También es significativo que esta, la Casa Azul, sea el centro de la macrosecuencia siguiente. También como es habitual, se inicia [41.1] con un primer plano o plano de detalle con el frasco de formol conteniendo los ojos de la Duquesa y la voz en *off* del Hombre Oscuro verbalizando el contenido. El salto directo de enlace de las secuencias se produce a continuación del desgarrado grito de dolor del Detective que, en plano general intenta manipular la bolsa que cubre la cabeza de la Duquesa, de la que mana un reguero de sangre, y María, al fondo del encuadre se lleva la mano a los ojos. Junto con las anteriores secuencias, estamos asistiendo a un *crescendo* del horror que se ha producido en [37.2] con el asesinato de la Duquesa y la ulterior mutilación del cadáver, acentuado por esta sutil conexión de las secuencias que las traba de manera ilativa.

Laura, que entra en escena, recibe la noticia de la muerte de la madre – auspiciada con ella– y no puede reaccionar sino con horror, por lo que huye y se enfrenta a sí misma en la sala de las apariciones, en [42], llamándose asesina. Las apariciones holagráficas van convirtiéndose, a medida que el relato avanza, un sustituto feliz de los seres humanos de quienes son sus reflejos y/o fantasmas, pues sonrían ante sus acciones: dan rienda suelta a sus instintos más bajos, al menos en el caso de Laura, pero sin los remordimientos del cuerpo real al que reflejan. La escena, pues, resulta más compleja de lo que su brevedad y su inserción sintáctica en el filme parecen suponer. Solo por haberse enfrentado Laura con su propio fantasma podrá aparecer en la secuencia [44.4] como una auténtica furia, desprovista ya de su encarnadura humana y asumiendo y regodeándose con el cruel resultado de sus decisiones.

8.5.4. La conclusión del relato: el fin del tiempo mítico

A partir de este momento, todo el desenlace de la película está ligado a las estructuras del *thriller* negro. Nos encontramos, ahora, ante un relato que muy bien podría haber concluido, si bien de manera trágica: el Detective ha sido incapaz de salvar a la Duquesa y su vida, sin horizonte desde el primer momento del filme, sigue careciendo de sentido. Sin embargo, su periplo físico y psicológico no concluye en [40] ante el cuerpo de la Duquesa, sino que junto con María toman la determinación de ir a la Casa Azul. Es la primera vez que el deseo de ambos personajes logra coincidir, pues hasta esta secuencia el Detective, personaje descreído y abúlico, ha ido dando largas a la insistente obsesión de María por que la lleve a la Casa Azul, y ahora, transido como ella por el dolor, decide,

finalmente ir allí. Es cierto que sus motivos son distintos, pues como desde el principio ha dejado clara su opinión y para él el bebé de María ha muerto y G M no podrá devolvérsela. Su ida hacia la morada de la Muerte es una ida sin retorno posible, puesto que es consciente –como sucede en numerosos *thrillers*– que su salida de allí es cuanto menos imposible.

La Casa Azul juega un papel determinante en el desenlace, pues no solo es el espacio donde confluirán todas las tramas, el espacio que domina en la secuencia más extensa de todo el filme, la más dramática además, sino porque en ella se resolverá, aparentemente, la dicotomía entre la dimensión real y la dimensión simbólica que sustenta el relato. Como en el *thriller*, es una secuencia en la que se concentran todos los personajes de la historia, incluida la presencia fantasmal de la Duquesa asesinada, pero, a diferencia de los *whodunits* donde el detective reúne a los sospechosos para desvelar la identidad del culpable, como en el cine negro, Gonzalo Suárez opta por el principio de construcción chandleriano del que ya hemos hablado y concentra a todos sus personajes en una secuencia *in crescendo* que constituye el punto álgido, climático, de su narración.

Esta secuencia [44], una secuencia de interior, está enmarcada por las exteriores que suponen la llegada del Detective y María, en [43], y su huida y consecuente desenlace en [45]-[47] y [48]. La macrosesequencia final, 23, constituye una suerte de epílogo sobre el que volveremos más adelante.

La secuencia [43] no tendría más función que la de mostrar la irrupción de los dos protagonistas en el espacio simbólico y real de la Casa Azul si no fuera por la presencia de una serie de circunstancias temáticas, sonoras y visuales que no podemos dejar pasar.

Tenemos, en primer lugar, el plano general de la barca en las aguas con el guardián, metralleta en mano. La barca y su guardián los hemos visto en las anteriores escenas que se nos mostraba el exterior de la casa, pero no desde la misma perspectiva. Este plano resulta tan extraño como sugerente, análogo a ese otro plano general que en [32] nos mostraba la enigmática figura de una madre huyendo con el carrito de un bebé. Se hace opresiva la ominosa presencia de la muerte, plásticamente evocada por este plano, de gran

fuerza expresiva, que nos remite tanto al *Paso de la laguna Estigia* de Patinir¹⁹³ como a la escena final de *Don Juan en los infiernos* cuando el protagonista sube a la barca de Caronte.

En segundo lugar, tenemos la repetición ritual de la llegada del Detective, que como en [7] repite la misma consigna, aunque su actitud es ahora más activa, nerviosa y furiosa. Vuelve a chocar, como es habitual en el cine de Gonzalo Suárez, la tensión dramática en la que nos encontramos con las palabras que verbalizan la consigna, cuanto menos chocantes: “Me cagüen Satanás, se me ha olvidado la consigna”.

En tercer y último lugar, la llegada de ambos personajes a la Casa Azul: el plano subjetivo y con trávelin, tomado desde el interior del vehículo que se aproxima a la casa traduce la sensación que embarga a María, subrayada por la irrupción de la melodía extradigética de *The lark ascending* en tanto el foco de luz de la garita de vigilancia barre la fachada de la mansión, tomada en su cara central y el lateral izquierdo. Es una imagen que como espectadores ya hemos visto, tanto al final de [2] como en [7], pero que ahora cobra una mayor fuerza dramática, pues es la esperada, y postergada, llegada de María al lugar desde donde puede recuperar la respiración de su hijo a la vez que se aguarda el enfrentamiento definitivo entre el Detective y su oponente, G M.

La confrontación/resolución del conflicto tendrá lugar en la larga secuencia [44] que hemos dividido, tal y como especificamos en la estructura, en seis escenas que tienen que ver con el crescendo de esta resolución.

Así, el esperado enfrentamiento entre el Detective y G M, como no puede ser de otra manera en la lógica interna del filme, es un enfrentamiento imposible, por lo que en [44.1] el personaje combate con el fantasma, la aparición holográfica de G M. Tampoco es casual que ahora lo veamos boxear: en [12], en su domicilio destartalado, había mostrado al Hombre Oscuro cómo combatir y en [30] lo había dejado fuera de combate. La escena, por lo demás, recuerda tantas otras de su filmografía, especialmente la evocada en *Epilogo*, en la que Rocabruno relata un cuento donde un boxeador combate con su sombra. Pero si bien en Gonzalo Suárez se repiten situaciones, imágenes, frases incluso, nunca es en el mismo contexto, sino que se enriquecen con la carga semántica e intertextual que soportan: aquí el combate es inútil —“Quería romperte la sombra” le dirá el Detective a G M en la siguiente

193 Evocado también en *Remando al viento*. En Cherta y Garrido (2007: 113-120) dimos cuenta de la importancia de los referentes pictóricos en la construcción del universo cinematográfico de Gonzalo Suárez.

escena–, lo hace con una imagen que se desvanece a medida que pelea, pero en un desvanecimiento que deja al descubierto, por su calidad de imagen fantasmática, la derrota del Detective.

Esta derrota queda patente en la segunda de las escenas de este bloque, [44.2], cuando sujeto por los esbirros de G M se enfrenta a él. Se trata la situación, clásica en los thrillers hegemónicos, en los que el protagonista se encuentra a merced del villano y con escasas o nulas posibilidades de salida. El diálogo vuelve a presentar el pasado de los personajes como motor de sus actos, lo cual otorga dimensión trágica –en el sentido clásico de la palabra– a una situación convencional que por ello, en la sintaxis del filme deja de serlo.

Ahonda en este sentido la irrupción de María en [44.3], lo cual da un giro a la escena y reconduce la dimensión simbólica del relato: personaje casi marginal del filme, en el sentido de que sus motivaciones parecen quedar en un segundo plano frente a los deseos más bien nihilistas del Detective y frente a la trama, cuyos hilos mueve G M –entre los cuales no se contempla la presencia de María–, ahora se impone como personaje que concentra toda la atención y sobre el que todo gira.

La planificación de la escena destaca cuanto comentamos: se parte de un primer plano de María que grita “¡No!” a la pregunta del Hombre Oscuro de si mata al Detective, para pasar a un primer plano de GM., donde este inquiera quién es ella y entonces, al acercársele María pasamos a plano medio de ambos. El diálogo entre ambos es especialmente sugerente tanto por el contenido como por la planificación:

(en plano medio ambos)
MARÍA: ¿Eres tú la Gran Mierda?
G M: ¿Cómo lo sabes?
MARÍA (señalando en *off* al Hombre Oscuro): Me lo dijo ese. Le robó la respiración a mi hijo.
G M : ¿Tu hijo ha muerto?
MARÍA: No, le quitó la respiración
(paso a primer plano)
HOMBRE OSCURO: Fue una broma.
(paso a plano medio de ambos)
G. M.: Mataste a su hijo.
(paso a primer plano)
HOMBRE OSCURO: Lloraba
(paso a plano medio de ambos)
G. M.: Idiota.

Aparentemente conmovido por la cruel historia, G M trata de convencer a María del engaño del Hombre Oscuro, pero ella persiste en el poder absoluto de aquel y le pide que

le devuelva la respiración a su hijo y que no le haga daño al Detective. La respuesta de G M es una reinterpretación cruel de la oferta de la Muerte a la Madre en el cuento de Andersen y de Rosa a María en la secuencia [25.2]:

G. M.: Millones de renacuajos quieren ser ranas en esta charca donde solo el sapo es rey ¿Y tú quieres una más?

Con perseverancia María afirma que es su hijo. El dramatismo de la situación se resuelve mediante el paso a planos-contraplanos donde se completa el diálogo entre G. M. y María:

G. M.: Hablaré de la muerte de tu asunto, pero no te prometo nada.

María: ¿La conoces?

G. M.: De cerca.

María: Quiero verla. Dime dónde está.

G. M.: Nunca hago nada por nada. ¿Qué podías darme tú?

María: Lo que me pidas.

G. M.: Una vida por otra. Es un trato justo.

María: Daré la mía. Si alguien cuida a mi hijo cuando vuelva a respirar.

G. M.: Que la muerte decida.

La escena, de gran tensión dramática, devuelve a la cruda realidad el universo simbólico donde nos movemos, un universo regido por las reglas imposibles de la devolución de la respiración y donde la muerte, figura antropomórfica en el relato de Andersen, son situaciones y personajes posibles. La crueldad del engaño no puede ser asumida por María que denodadamente quiere recuperar a su hijo, lo cual hace que G M vuelva, de manera tan cruel como cuando el Hombre Oscuro le arrebató la respiración al bebé, al macabro juego de su esbirro. Pero la escena, centrada en exclusiva en el protagonismo de María, retoma la dimensión simbólica con que se abrió el filme al plantear, por imposible que parezca, el intercambio de una vida por otra, que la cita inicial sugiere: desde que María responde a G.M., la melodía *The lark ascending* está presente, de manera extradiegética y solo desaparecerá cuando Laura responda despectiva a la pregunta de la muchacha, subrayando su protagonismo, remontándonos, por su melodía de aires orientales, al mundo mítico que hemos evocado al comienzo del filme.

La irrupción de Laura en plano medio no solo da un nuevo giro a la situación – el cuarto de la secuencia– sino que parece evocado por las últimas palabras de G. M., por lo que María pregunta si es ella la muerte. Por contradictorio que pueda parecer, el hecho de conocer como espectadores que Laura es la inductora de la muerte de la Duquesa, lo que la convierte en una suerte de ser superior cuya voluntad hace que G. M. se ponga en acción y ordene –pues solo él tiene esa potestad– la muerte, acentúa esa dimensión simbólica del

relato y avala la confusión de María que, desesperadamente busca a la Muerte en la sala para poder intercambiar la vida de su hijo. La irrupción de Laura, además, devuelve a María a su insignificante condición: la veja verbalmente y prescinde de ella, como han hecho casi todos los personajes a lo largo del filme. Todo se constituye en un juego –“Tranquilízate, Laura. Tienes ganas de jugar y el hambre es lo que da sentido al plato. ¿No quieres jugar?”–, le dice G. M.–, un juego macabro en el que ahora Laura adquiere el papel de furia y se ceba en el Detective, con quien ya se había ofendido en [8]: es ella la que invoca la imagen de la Duquesa que comparece, saludándolo.

Esto da pie a una nueva escena, la [44.5] en la que se advierte la diferente posición que ante las imágenes fantasmáticas tienen tanto G.M., Laura como el Detective. Laura ha aceptado –como hemos visto a lo largo de sus escenas en el filme– el “juguete” de G. M.; este, escéptico –constantemente lo llama “artificio”– se deja seducir por ese remedo de inmortalidad que le proporciona, y lo acepta como tal, en tanto de la actitud del Detective es rechazarla, tal y como se pone en evidencia en el diálogo mantenido y que ya hemos reproducido en el apartado de “Los sustratos literarios de *El detective y la muerte*”:

GM: Simple artificio. Podéis seguir enamorados hasta que se enciendan las luces.

DETECTIVE: ¿Y a esto lo llamas inmortalidad?

GM: Simple artificio. Lamentablemente, podéis amaros, pero sin follar.

Los planos medio cortos de cada uno de los personajes, individualizados, refuerzan su posición ante este fenómeno. G. M., como un ser superior que lo ha ideado se limita a observar y el efecto que produce sobre todos los que de una manera u otra están sometidos a él. Solo María mantiene la mirada ingenua, deliberadamente ingenua, pues todo el filme constituye el proceso de aniquilación de esta ingenuidad, y por ello, sorprendida al ver viva a la Duquesa, vuelve a preguntar si es ella la muerte. Las reveladoras y mordaces palabras de G. M. –“No, pero sus ojos la han visto”– hace que se aproxime a ella y al preguntarle “¿Dónde esta la muerte?” asistir, totalmente desvalida a su definitivo desvanecimiento.

Y es este preciso momento en el que adquiere plena conciencia de que todo es una burla –así lo grita–, acto coincidente con la imagen de la Duquesa que se disuelve y que instala de manera definitiva –al menos momentáneamente percibido por el espectador– la dimensión realista, crudamente realista del relato. Su determinación constituye en la siguiente escena, [44.6], el giro definitivo del relato: corre hacia Laura, saca la pistola y la amenaza con matarla si no sueltan al Detective.

El giro improvisado responde plenamente a las estructuras del *thriller*, pero a diferencia de muchos de ellos donde sorpresivamente el Detective o uno de sus coadyuvantes consigue decantar hacia su parte su situación adversa, en el filme todo está justificado: la pistola es la pistola de juguete –y estamos en una escena que se plantea como un macabro juego– que ha ido pasando de mano en mano a lo largo del filme. La cruda revelación de que no hay intercambio posible de vidas hace que María adquiera el coraje para erigirse en la jugadora que, con su inesperado movimiento, domina la situación. El Detective, desembarazándose de los sicarios que le sujetan, toma la pistola y se hace cargo de la situación: ambos lograrán salir de la Casa Azul, aunque seguidos por el Hombre Oscuro determinado a cumplir las últimas ordenes de G. M. y matar al Detective en cuanto libere a su amante/hija.

Cabe, antes de proseguir con el desenlace último del filme, detenernos en el comportamiento de G. M. La situación lo ha vuelto, de repente, pusilánime, hasta el punto de no comprender los verdaderos motivos que han llevado al Detective a su morada: donde piensa que ha ido a vengarse, María dice que ha ido por ella, lo cual le sorprende sobremanera porque para alguien tan por encima de los hombres y sus gobiernos su presencia es la de una insignificante mosca. Por ello, cuando el Detective asiente, corroborando las palabras de María, G. M. se siente por completo desarmado.

La escena, sin embargo, es otro giro en el “juego” que se está llevando a cabo: la verdadera motivación del Detective es la venganza, aunque a lo largo del filme ha ido aceptando la presencia de María, porque sabe que esta no encontrará lo que busca en la Casa Azul, por lo que su respuesta –y aquí es relevante el gesto del intérprete, que asiente con lo que podríamos calificar de ironía trágica– está destinada a desarmar el buen armado juicio de G. M. y su conocimiento de los seres humanos –como los conoce la Muerte en el relato de Andersen y en tantas otras historias folklóricas.

Toda esta idea de juego está privilegiada por la puesta en escena, donde la alternancia de planos a los que nos hemos referido refuerza lo que podemos llamar “los movimientos de los jugadores”. El haz de luz del foco exterior que penetra las ventanas tanto al inicio de la larga secuencia [44] como en esta secuencia [45] de la huida, cuando el Detective descende las escaleras encañonando a Laura y los diversos planos medio cortos de los sicarios nos muestran su atento seguimiento, dispuestos a actuar en cualquier momento, es otro elemento de tensión que nos recuerda los claroscuros del cine negro más

emblemático. Además, el suelo de la Casa Azul, que se ve cada vez que los personajes llegan a ella, está formado por baldosas blancas y negras que recuerdan las de un tablero de ajedrez. Justo en esta secuencia [45] en la que huyen, volvemos a oír de manera extradiegética el aria de ópera “Non più andrai” cuya letra adquiere pleno sentido y que, con su tono de farsa contrasta con la gravedad de la situación y aporta un tono de farsa indispensable porque refuerza la idea de juego que estamos comentando: no olvidemos que la pistola que garantiza la huida del Detective y María es una pistola de juguete, aunque solo ellos lo saben.

El desenlace propiamente dicho del filme está marcado por los tres tiempos de las tres macrosecuencias siguientes. Como en los *thrillers* canónicos, nos encontramos ante un crescendo: así, en la 21 la [45] nos da la huida, en [46] la intervención de Laura obedece a la maniobra de distracción de situaciones similares, la [47] insiste en la idea de persecución, todo muy acorde con sus estructuras, salvo por [46] que enseguida comentaremos; en la 22 se resuelve el esperado enfrentamiento final entre los dos personajes antagónicos que han mantenido un tira y afloja a lo largo de todo el filme; en 23, con el nuevo día se nos da la clausura definitiva del relato en la que, como también en seguida veremos, se nos proporcionará un nuevo y sorprendente, aunque justificado, giro dramático.

Lo importante de la secuencia [46] es la actitud de Laura: el personaje ha ido experimentando un proceso de identificación con su madre, la Duquesa, que solo tras haber conseguido su muerte puede cumplirse; de este modo, en esta secuencia, es el personaje más locuaz de los tres que están huyendo en el coche, y lo que ante todo quiere afirmar sus actos y que el Detective le confirme que G. M. es su verdadero padre, algo que dice saber desde que se acuesta con él. Pero el Detective, como en el *thriller* clásico, la desprecia y se desentiende de sus aflicciones. Esta actitud importa porque, en realidad, Laura empieza a sentirse incómoda con ella misma, tan solo tiene rabia y odio, por lo que cuando en [48.1] consigue apartarse del Detective le pide al Hombre Oscuro que lo mate y seguidamente, en [48.2], que la lleve lejos de la Casa Azul, ofreciéndole dinero o amor/sexo para ello, una situación análoga a la que entendemos que sucedió en el pasado entre la Duquesa y el Detective. Así, su proceso de identificación con la Duquesa ha concluido, pero el Hombre Oscuro no es el detective y su infierno será volver a la Casa Azul y, puesto como reiteradamente se nos dice G. M. va a morir, “jugar” con las imágenes en una perenne eternidad.

La persecución del Hombre Oscuro, [47], queda abortada porque el vehículo del Detective debe esquivar un tanque en llamas. Una vez más, cuanto sucede en el exterior, aparentemente ajeno a la trama que mueve a los personajes, condiciona sus destinos: la brusca parada hace que Laura pueda huir y se produzca el inevitable encuentro entre el Hombre Oscuro y el Detective. Este enfrentamiento, [48], responde, cómo no, a las expectativas abiertas por las estructuras del *thriller* donde constituye, en numerosas ocasiones, el esperado desenlace. La diferencia más evidente es que en *El detective y la muerte* se produce en el espacio exterior y no en el interior de una casa o vivienda, como suele ser habitual en filmes emblemáticos como *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941), *Perdición* o *El sueño eterno*. Además, la noche, el fuego de los vehículos incendiados aportan una densidad especial: los personajes, especialmente del Detective, carece de horizonte y acaba abatido entre la puerta abierta de su vehículo y el asiento del conductor en tanto la oscuridad, apenas quebrada por las llamas, lo rodea.

La presencia del exterior y la planificación se realiza en base a planos generales de un personaje y otro, en un montaje en plano-contraplano- y planos medios en el momento en que se produce, de un lado, el disparo y, del otro, se recibe dicho disparo: esto nos recuerda tanto al *thriller* rural como al desenlace del conflicto en el western, donde el espacio juega un papel determinante. Por ello, en la muerte del Detective, sin apartarse de las estructuras del cine negro, se incorporan, de manera intertextual, como sucede en un filme emblemático de Peckinpah como es *Quiero la cabeza de Alfredo García*, el eco del western crepuscular, marcado por la soledad del personaje, la sensación de abandono que produce la noche y el conflicto civil generalizado que devasta el territorio de la ciudad por el que ha deambulado el protagonista.

La ironía trágica de esta secuencia se produce por el hecho notable de que el arma del Detective es, como sabemos, un arma falsa, que al caer abatido por el Hombre Oscuro se dispara y muestra su flor roja, metáfora inevitable de la muerte del personaje, que ha estado presente desde la canción de Ofelia y que solo ahora adquiere su sentido dramático. Como en el western, el personaje victorioso se sorprende de su victoria, aunque aquí sea el villano del filme, una victoria que no es más que fruto del azar: como única respuesta a la actitud del Detective, que sí sabía de la inutilidad de su arma y ha buscado deliberadamente esa muerte, el Hombre Oscuro solo tiene el estallido de su risa. Si deja marchar al Detective a pesar de la insistencia de Laura en que lo mate es porque, como dice, lo considera muerto.

Y aunque es en esa escena que el Detective recibe el disparo mortal, como en el cine negro, su agonía se prolongará a lo largo de las secuencias siguientes. El Detective llevará a María a su casa y desaparecerá con su vehículo después de haberse negado a recibir cualquier cuidado por su parte. Nos encontramos así en [49] y [50] ante la trágica muerte del héroe: aunque en el *thriller* y el cine negro este personaje presenta los atributos de un antihéroe, como en *La jungla de asfalto* (*The Asphalt Jungle*, John Huston, 1950)¹⁹⁴, en el western siguen incólumes, como en *Raíces profundas* o *Duelo en la Alta Sierra*. Así, en [49], una escena desarrollada en el interior del coche en el que María y Cornelio se alejan, donde vuelve a sonar *The lark ascending* que dota la escena de una especial melancolía, nos recuerda el final de *La jungla de asfalto* donde el protagonista mortalmente herido y acompañado de su amiga se dirige a morir a la que fuera la granja de su infancia. María repite que todo ha sido una burla, idea esta que, unida a la agonía de Cornelio nos sume de manera inevitable en la desazón y la tragedia. Pero como en ella, la muerte del héroe es solitaria: así sucede en los tres filmes que citamos en estas líneas y así sucede en *El detective y la muerte* cuando en [50], ya de día, echa a María y se aleja en el vehículo que dobla una esquina y desaparece¹⁹⁵.

El filme muy bien podría concluir aquí: la llegada del día, con el mismo espacio devastado de la noche anterior y la nieve en los rincones impone la cruda realidad de un mundo sin esperanza, donde el juego conduce a la muerte. La melodía *The lark ascending* sigue presente en todo el fragmento, intensificando, con la presencia de María su terrible situación. Pero todavía nos aguarda en [51] el epílogo de la historia o, si se prefiere, el verdadero desenlace de la misma. Cuando la muchacha entra en su casa, el vecino le devuelve las gafas de parte del mendigo, le recuerda sus tareas y le recrimina su ausencia durante la noche en la que su hijo no ha dejado de llorar. Una vez puestas las gafas, María escucha el llanto del bebé y sube corriendo la escalera, en un plano general primero contrapicado y luego nadir al tiempo que un fundido a negro hace emerger los créditos finales del filme.

Se trata de un final abierto que, valga la redundancia, se abre a la esperanza, pero sin apartarse de la ambigüedad entre lo simbólico y lo real en la que se ha manejado el

194 Gonzalo Suárez les proyectó el filme a Javier Bardem y Carmelo Gómez cuando estaban preparando el filme.

195 Escena temáticamente análoga al final de *Ditirambo*, aunque la planificación y la puesta en escena difieran.

filme. Podemos interpretar, siguiendo la cita inicial, que el intercambio de una vida por otra se ha producido pese a toda lógica; podemos pensar que el bebé nunca murió, a pesar de la larga secuencia [13] en que, angustiosamente, dejamos de oírle llorar... En cualquier caso, María sí se erige en este momento en la protagonista del relato, ocupa el lugar, desaparecido este, del Detective y podemos reinterpretar el filme desde su mirada: cuando lleva las gafas puestas asiste a una dura realidad en la que le ha tocado vivir –una ciudad en conflicto armado, un hombre violento que le asesina al hijo, unos *skins heads* que la humillan sexualmente–; cuando carece de ellas se mueve en un mundo sombrío donde el dolor y el odio se enseñorean con el placer y el juego –el cabaret, el mundo de la Duquesa, la Casa Azul–; cuando las vuelve a recuperar, se precipita a ella sin amedrentarse por lo que ha aprehendido, sino dispuesta a asumir su destino y que su hijo sea, como ha dicho antes, como los demás.

En definitiva, la dimensión simbólica del relato nos llevaba al terreno de lo mítico y esto se iba desliando a medida que la realidad –marcada por las estructuras del *thriller*– se imponía sobre los personajes para, finalmente, dejarnos con una nueva suspensión, como si la respiración “recuperada” del niño fuese un hecho prodigioso.

8.5.5. Los tiempos del relato

Como en los filmes analizados, *El detective y la muerte* presenta un desarrollo cronológico de la acción, sin alteraciones temporales que, como en otros filmes que hemos comentado de su realizador, puedan complicar la narración. Frente a *Beatriz*, cuya acción transcurre a lo largo de diversos días, *Parranda* y *El detective y la muerte* presentan una duración temporal más acotada: en *Parranda* se extendía a lo largo de una jornada –que incluye el día y la noche– y la siguiente mientras que en el filme que nos ocupa la acción discurre, mayormente, a lo largo de una intensa noche.

El día solo aparece en la secuencia final y en las secuencias iniciales, pero no en todas: la macrosecuencia 2, que sintácticamente se sitúa entre [2] y [6], se desarrolla durante la noche y en lo que podemos considerar un tiempo incierto. Porque, como hemos visto en nuestro análisis, esta macrosecuencia se sitúa en la Casa Azul y ese espacio se impregna, desde el comienzo del relato, como un lugar mítico, casi atemporal –es una suerte de noche eterna la que rodea la casa, ahondando en el simbolismo que impregna la morada

de la Muerte en el cuento de Andersen y en el resto de cuentos populares que versan sobre el mismo motivo. De la misma manera que el Detective parece emerger del mito –sale del mar–, la Casa Azul deviene la morada de la Muerte/la Gran Mierda y esta se sitúa de alguna manera fuera del tiempo cronológico de los hombres.

Por otro lado, si consideramos que [1] y [6] transcurren durante el día, y si atendemos que en [5] –situada en la macrosecuencia 2– se verbaliza que las escenas iniciales responden al requerimiento de G. M. de que el Detective venga a la ciudad para que buque a la Duquesa, y si atendemos a que todas las secuencias de la Casa Azul transcurren durante la noche, bien podemos entender que, narrativamente hablando, la misión encomendada por G. M. al Hombre Oscuro tiene un origen cronológicamente anterior a [1]. Puede corroborar esta impresión el hecho de que en [6] el Detective llega a la ciudad durante el día, durante el día toman el vehículo que les llevará a la Casa Azul, pero llegan a ella en [7] cuando de nuevo es de noche. Ciertamente la presencia del avión justifica la breve elipsis temporal que presenta el relato, pero entendemos que en el sistema interno de significaciones del filme esto es relevante: ninguna escena del pasado se va a representar, pero el pasado se abate sobre todos los personajes y hace que el tiempo en que se despliega la historia tenga un carácter mítico. La indeterminación del conflicto bélico de la ciudad acentúa esta situación y refrenda la dimensión simbólica de la que hemos dado cuenta en las páginas precedentes.

En cualquier caso, lo significativo del filme es la confusión temporal: todos los acontecimientos nos remiten al tiempo presente de la realización, incluso a nuestra más inmediata actualidad, pero se trata de un tiempo en donde conviven el ambiente del cabaret propio de un mundo de entreguerras, deliberadamente *kitsch* y situado así en una marcada atemporalidad, con los *skin heads*, los tanques, los negocios sucios –aunque también indeterminados– de G. M., las estilizadas figuras del Detective y el Hombre Oscuro con sus no menos estilizados trajes frente al humilde abrigo de María, las pistolas modernas con la pistola de juguete un tanto pasada de moda con su flor cursi en el cañón, la alusión al gueto del mendigo de las gafas...

Como en ciertos *thrillers* –las citadas *Noche en la ciudad* o *Tongo/Nadie puede vencerme*–, la acción se condensa en un breve periodo de tiempo, solo que en *El detective y la muerte* ese tiempo, por su indeterminación, por su ausencia de fechas, por las connotaciones diversas de lo que hemos mencionado, se asemeja, como hemos dicho, al tiempo mítico de un relato fantástico.

8.5.6. Los protagonistas y su tratamiento.

Tal y como hemos ido comentando en el desarrollo de nuestro análisis, los principales personajes del filme responden a los parámetros de los personajes que hemos establecido en el *thriller*. De ahí proceden el mafioso todopoderoso, el sicario de gatillo fácil, el Detective, que hemos destacado con mayúscula por esta referencia como arquetipo con que se le designa en el filme –pocas veces se le llama Cornelio y el Hombre Oscuro, frente a él, carece incluso de esa identidad que el nombre propio proporciona. Ni siquiera la Duquesa posee nombre. Pero María, la acompañante involuntaria del protagonista, que va adquiriendo mayor protagonismo y cuya personalidad se desarrolla hasta adueñarse del relato, también procede en un principio del repertorio del *thriller*. El hecho de llamarse María, “como todas”, como dice en más de una ocasión, en lugar de individualizarla la vuelve anónima, de ahí que pase casi desapercibida por el resto de personajes: la miran de soslayo y apenas le dedican unas palabras. Difiere, en cambio, de sus estructuras, por la pregnancia de lo simbólico, la motivación que la mueve: recuperar la respiración de su hijo, idea que adquiere gran dramatismo y no desconcierta al espectador por varios motivos: su carácter desvalido nos la muestra como ingenua, y porque la atmósfera simbólica y mítica ya ha ido creándose en todas las secuencias precedentes.

Hemos, no obstante, de especificar que si bien la figura de la madre está presente, como vimos en el apartado de los personajes de nuestro marco teórico, en numerosos *thrillers*, su presencia obedece a un rol distinto al que María desempeña en este filme. Aunque su deseo de recuperar al hijo puede emparentarla a madres abnegadas como la protagonista de *El intercambio* (*Changeling*, Clint Eastwood, 2008), no obstante, creemos que la dimensión simbólica que la rodea la aleja de este arquetipo.

Cornelio, el Detective, es sin duda el más arquetípico y a la vez el que más pulsiones internas presenta: frente a la locuacidad del Sam Spade de *El halcón maltés*, la interpretación de Javier Bardem nos presenta un hombre conciso, abatido por el pasado, de pocas palabras, más semejante al sicario de pocas palabras que interpreta magistralmente Sterling Hayden en *La jungla de asfalto*. Es el personaje que más transformaciones ha experimentado, pues ha sido boxeador, pistolero, se le llama Detective cuando empieza el filme. Ese renacer de las aguas, donde, como más adelante sabremos,

había arrojado la pistola, más que convertirlo en un hombre nuevo lo aboca, como a los héroes trágicos a un *fatum* inevitable.

Contrapunto de Cornelio, y doble¹⁹⁶ suyo, es el Hombre Oscuro, cuya denominación, al modo de los nombres parlantes que designan la identidad de los héroes en las tragedias griegas, es denotativa y connotativa al mismo tiempo. En su presencia ominosa, como la de un ángel de la muerte, advertimos todas las características de las que Cornelio carece. Ironía mordaz, risa, jovialidad, desparpajo..., características que tal vez este en un pasado sí tuvo. Los caramelos que constantemente saca y ofrece, siempre inútilmente –el primero se lo lleva el viento– son otro rasgo definitorio suyo, el gesto semántico que en el cine negro individualiza a los personajes secundarios pero decisivos en el filme, caso de Jeff, el psicópata brutal que interpreta William Bendix en *La llave de cristal* (*The Glass Key*, Stuart Heisler, 1942) o el de Tommy Udo que encarna Richard Widmark en *El beso de la muerte* (*Kiss of Death*, Henry Hathaway, 1947) personaje al que, por su indumentaria y su risa estentórea, nos recuerda la interpretación de Carmelo Gómez como el Hombre Oscuro.

El resto de personajes del filme responde a un despliegue de los personajes modelo que hemos caracterizado en nuestro marco teórico:

-Ofelia como la cantante y amante del propietario del *night club*;

-Luis como el propietario del *night club* y hermano del protagonista, al que ayuda y traiciona;

-Rosa como la secretaria Luis y examante celosa;

-los *skin heads* como los aviesos delincuentes callejeros;

-Laura como la amante del mafioso;

-el mendigo que le pide las gafas a María como el vagabundo;

-la Duquesa como la mujer adinerada o que lo fue en algún momento y como examante del mafioso, examante del protagonista, suerte de mujer fatal que atrae sobre sí y sobre cuanto la rodea la destrucción y la muerte;

-los sicarios de G. M. como los hombres del *gang* o banda.

196 El doble es, como hemos visto en el capítulo precedente, uno de los temas obsesivos y fundamentales del arte de Gonzalo Suárez.

Naturalmente, el tratamiento de cada uno de ellos, como sucedía también en los filmes de género que se articulaban sobre estos roles, en *El detective y la muerte* cada uno de ellos presenta una individualidad nada desdeñable y su irrupción en el filme sirven tanto para reafirmar las estructuras genéricas a las que deliberadamente se adscribe como para impregnarlas de un sentido más profundo, que los enlaza, en general, en su condición de juguetes de un tiempo que han perdido y por eso el pasado y sus efectos se ceba con ellos. Es lo que sucede con los personajes individualizados arriba citados: Rosa, Ofelia gozan de una personalidad, como hemos advertido en nuestro análisis, que va más allá de un útil y sutil recurso dramático para que la historia progrese. Incluso la presencia del mendigo, que le pide las gafas a María juega su papel más allá de recordar el vínculo del filme con el cuento de Andersen: es alguien que en una sola escena presenta, con su alusión al gueto y su mención kafkiana que ningún autobús de la estación sale o entra ya del gueto, nos hace partícipes de la más absoluta desolación, idea inherente al *thriller* y que en *El detective y la muerte* se pone en escena.

En el *thriller*, como en el wéstern, los personajes son indisociables de los objetos que, por ser inherentes a la construcción de su arquetipo, los caracterizan. Así, la pistola es el objeto fundamental del rol del pistolero en ambos géneros. Y la pistola está presente en *El detective y la muerte* desde el comienzo, cuando el Hombre Oscuro la saca del interior de la chaqueta –gesto estereotipado y decisivo en el *thriller*– al creerse burlado por el Detective. Es esa pistola la que lo define, pues como en [30] dice Cornelio, “sin ella no es nadie”, lo que equipara al personaje a tantos otros de los filmes clásicos que han ayudado a construir el arquetipo. Esta pistola, que continuamente saca el personaje cuando se siente en tensión, solo dos veces se dispara, en [17] para ahuyentar a los *skin heads* y en [48.1] cuando abate al Detective.

Más decisiva que este arma es la falsa pistola que esgrime Ofelia durante su número musical. Es este objeto el que, al pasar de mano en mano, se convierte en decisivo para entender la psicología de Cornelio. Este ha sido, en ese pasado del que se ha desprendido pero que obcecadamente vuelve, boxeador, pero ha cambiado de oficio al entrar al servicio de G. M., con lo que se ha convertido en lo que representa el Hombre Oscuro en el filme. Todo esto lo deducimos de los diálogos, como deducimos que tuvo como encargo eliminar a la Duquesa pero no lo hizo: arrojó la pistola al mar y se enamoró de ella, motivo por el cual el Detective aparece desarmado en el filme. Esta última información también nos la

suministra el diálogo con la Duquesa, cuando Cornelio trata de evitar que vaya a la Casa Azul y sin advertir que le ha drogado la amenaza con la pistola de juguete, en [35]. La fuerza dramática e irónica de la escena obedece al grado de conocimiento que como espectadores tenemos de la falsedad de la pistola frente a la ignorancia de la Duquesa que cree que su amante ha roto el pacto. Y esto solo es posible por el lento, pausado pero constante paso de mano en mano de la pistola:

- [20.1] Ofelia concluye su número musical y le dispara la flor a Luis;

- [20.2] Ofelia se sienta junto a Luis y le da la pistola;

-[23.1] Cornelio advierte que Luis tiene la pistola y este la deposita encima de la mesa;

-[26.1] Rosa le pide a María que la esconda y le dice al enano que ha ido a pedirsela para Ofelia que no la tiene;

-[26.2] María se la lleva del despacho y se le dispara la flor;

-[27.4] María, que la ha cogido, se la muestra al Detective en el depósito de cadáveres, se dispara y este se la guarda en el bolsillo;

-[35] Cornelio amenaza a la Duquesa con ella;

-[36] María la coge tras reanimar a Cornelio

-[44.6] María la saca de su abrigo y amenaza a Laura;

-[45] Cornelio se la coge a María y, amenazando a Laura salen de la Casa Azul;

-[45] Cornelio se la pasa a María para que apunte a Laura mientras él se pone al volante del coche;

-[48.1] tras esquivar el tanque en llamas, Cornelio amenaza a Laura con ella, pero esta huye y finalmente, al ser abatido por el Hombre Oscuro, se la dispara la flor.

Si recordamos el primer comentario que le dedica Ofelia al arma, una vez disparada y entregada a Luis en [20.2], “Guárdala, para cuando la muerte te encuentre”, que es el mismo comentario que este le hace a su hermano Cornelio en [21.1], advertimos la trágica ironía final, cuando la muerte encuentra al Detective y, obviamente, no puede hacer nada con ella.

Como tantos otros elementos –comentarios, gestos, situaciones... – del filme, todo está conducido por esa doble dimensión simbólica y real que pone en juego las pasiones humanas, desestabiliza a quienes las padecen y los deja finalmente abatidos como inútiles juguetes.

8.5.7. La sexualidad

Es sin duda este, la sexualidad, uno de los temas sobre los que a lo largo de la historia del cine ha ido articulándose y evolucionando el *thriller*. Sin embargo, en el filme que nos ocupa no resulta especialmente relevante este conflicto. Como en la mayoría de los filmes de Gonzalo Suárez que hemos ido comentando, y no solo en aquellos que hemos analizado más pormenorizadamente, la sexualidad está también presente en *El detective y la muerte*. Pero a diferencia de *Beatriz* o *Parranda* no se trata de una sexualidad perturbada o problemática, sino que sus personajes la viven con fervor, pero con naturalidad, como se muestra, especialmente, en [33], la subitánea escena sexual que mantienen entre ellos la Duquesa y el Detective o la relación que mantienen G. M. y Laura. La revelación del incesto del que son deliberadamente partícipes no supone para el primero ningún lastre moral y en cuanto al efecto que esta revelación tiene sobre Laura, ya hemos comentado en nuestro análisis sus implicaciones, que tienen más que ver con su pugna identitaria con la Duquesa y su renuncia/aceptación de ser su doble.

La construcción dramática por la que ha optado Gonzalo Suárez se ha encaminado, como hemos dicho, por la tensión entre lo real y lo simbólico, lo cual no excluye la representación de las relaciones sexuales de una manera contemporánea y desprejuiciada. Cumple su papel, como señalamos a lo largo de nuestro análisis, pero no es el vector fundamental como sí lo fue en los otros dos filmes analizados de nuestro corpus.

8.5.8. El espacio devastado

Frente al western que se articula sobre espacios abiertos –incluso la presencia de la ciudad, como vimos, se ubica en un espacio impregnado de naturaleza– el *thriller* lo hace sobre la urbe. Las calles de la ciudad –como señala el mismo título del importante filme *Las calles de la ciudad* (*City Streets*, Rouben Mamoulian, 1931)– son el escenario de sus acciones, los territorios del conflicto. Pero lo que allí acontece se urde en los espacios

interiores desde donde los tejemanejes se expanden sobre el territorio, como ya se mostrara en *El doctor Mabuse (Dr. Mabuse, der Spieler, Fritz Lang, 1922)*. Las precarias moradas de sus personajes, desde las meras casas de vecindad a las chabolas, integran en sus interiores la miseria del entorno, como una extensión de ese espacio exterior, de manera que solo queda incólume a esa impregnación, que como se adhiere al vestuario del personaje se adhiere a su hábitat, el lugar privilegiado del todopoderoso que ordena y manda, codifica los espacios de la ciudad. En *El detective y la muerte* ese lugar es la Casa Azul, pero hasta este lugar tiene sus peculiaridades, pues la sala de las apariciones el único espacio donde el exterior no ha penetrado, mientras que en el resto sí lo hace: la luz exterior se filtra en la despedida de G.M de sus socios –[3]–, en su alcoba –[31.1] y [37.1.1]–, en los pasillos, en las escaleras, introduciendo la frialdad exterior, el universo en eterna liza, hasta el último de los rincones. Solo, como decimos, la sala de las apariciones es la única donde el exterior no penetra; su oscuridad remite a la cueva mágica donde el sortilegio es posible y es allí donde G M sustituye esa realidad que se introduce en su Casa Azul y le proyecta sombras por todas partes¹⁹⁷, por su artificio de imágenes fantasmáticas que constituyen su ilusión de inmortalidad.

El resto de los espacios son los propios del *thriller*. Lugares privados y solitarios donde los seres humanos languidecen y soportan sus miserias –la casa de María, la de la Duquesa, el desvencijado piso de Cornelio– y lugares como el cabaret, espacio que desde su memorable irrupción en el *thriller* con *La ley del hampa (Underworld, Josef von Sternberg, 1926)* representa un terreno neutro entre el exterior y el interior por ser un sustituto social de cuanto ocurre en la calle –luchas, peleas, fervorosas celebraciones en grupo... – y cuánto de privado –las conversaciones de las mesas, el cortejo, la seducción en la barra...–, esto es, todo cuanto resulta de una pública privacidad, si se nos permite el oxímoron.

El exterior aparece plenamente representado en todas las secuencias que suponen el tránsito de los personajes, en su periplo o en su huida: calles devastadas donde tiene lugar una confrontación/represión policial, calles con edificios en ruinas, bombardeados, que aparecen como una gran herida en la noche, y, finalmente, el majestuoso

197 Recordemos, como hemos dicho en nuestro análisis, que las sombras de los personajes recorren los espacios de la acción. La luz que provoca esas sombras, como puede apreciarse especialmente en [9] durante la entrevista entre G. M. y el Detective, procede del exterior de la casa.

Puente Blanco que parece indemne a tanta destrucción como se enseñorea del lugar y que será también testigo del cruel asesinato de la Duquesa.

Esta arquitectura adquiere pleno significado porque en el filme en cuestión es una arquitectura trazada por la luz. La luz, con su juego de claroscuros, está presente en todo el filme, es la que delimita y perfila los lugares, los entornos, sirve de vehículo de difusión del exterior en el interior y destaca el vaho de los personajes cuando se recortan sobre el fondo de la noche. Como el propio Gonzalo Suárez ha comentado en reiteradas ocasiones, tanto él como su hermano, el director de fotografía Carlos Suárez, consideraron la ciudad nocturna como una gran decorado sobre el cuál desplegar su creatividad, de ahí que el tratamiento de los espacios en el filme estén destinados a borrar en el fondo sus propios límites, y por ello se puede cruzar esta frontera.

Un ejemplo emblemático de esta intromisión del exterior en los espacios interiores privados lo vemos en la secuencia [12], desarrollada en el domicilio del Detective. Allí, cuando este le dice que es en el baño donde se encuentra el dinero, un plano general nos muestra el baño con la cisterna sostenida como por arte de magia en el aire, pues tan grande es el boquete que se abre detrás; de hecho, el Hombre Oscuro se acerca y se nos proporciona, como punto de vista subjetivo, un plano general del patio lleno de cascotes y, debido a la altura, se acentúa la sensación de vértigo que se produce (vid. figura 20).



Figura 20: *El detective y la muerte*

Si a lo largo de nuestro análisis hemos hablado de un espacio devastado es porque las ruinas del mundo exterior, como en las pinturas en románticas, concitan los sentimientos derrumbados de los personajes que las cruzan.

8.6. Las estructuras del wéstern y el *thriller* en *El detective y la muerte*.

A lo largo de nuestro análisis del filme hemos observado en qué medida este, adscrito deliberadamente al género del *thriller*, iba valiéndose de las estructuras genéricas para, sin dejar de ser reconocibles, incorporar al relato esa densidad dramática que hemos visto que constituía el conflicto entre la dimensión simbólica del relato y la real, hasta devenir en tragedia. Precisamente por tratarse de un filme de una densidad dramática tan acentuada, hemos preferido profundizar en nuestro análisis más de lo que hemos hecho al ocuparnos de *Beatriz y Parranda*. Si en estos filmes tratamos de ver cómo Gonzalo Suárez se apoyaba en las estructuras del *thriller* y las del wéstern para dotar de fuerza e ímpetu personal unas obras que a priori resultaban ajenas a su universo, *El detective y la muerte* parte, de entrada, de la asunción de esas estructuras del thriller para conducir el filme hacia otros derroteros expresivos.

Sin embargo, como hemos procedido respecto de *Beatriz y Parranda* y con el fin de uniformizar nuestro análisis del corpus fílmico, a continuación realizamos una síntesis del uso de las estructuras narrativas, todo lo cual contribuye a destacar la singularidad del filme ante el que nos encontramos.

8.6.1. Las estructuras del *thriller* en *El detective y la muerte*.

Por lo que respecta a la presencia de las estructuras narrativas, destacamos lo siguiente.

En primer lugar, **en cuanto a los personajes**, hemos observado cómo estos responden a los arquetipos del género. El hecho de que muchos de ellos carezcan de nombre propio, denotativo e identificador, caso de la Gran Mierda, el Hombre Oscuro, la Duquesa, incluso el Detective, a nuestro juicio convierte el lugar común que como estereotipo ocupa el personaje en el repertorio genérico establecido en nuestro marco teórico en ese arquetipo que, por su valor connotativo, rompe las fronteras del cine convencional –por otro lado nada despreciable– para conducirnos al territorio del mito donde surge, como vimos, la tragedia. Es cierto que el detective tiene nombre, Cornelio, pero cuando se le nombra es, precisamente, para destacar su lado humano y, por lo tanto, su vulnerabilidad. Así, el Hombre oscuro lo llama por su nombre en diversas ocasiones, de las que destacamos la escena final, [48.1],

cuando lo mata y dice “Nunca te entenderé, Cornelio”. Lo mismo sucede con G. M. cuando en [9] le encarga la misión: él sabe que va a morir porque así lo ha ordenado, y nombrarlo es dotar de cuerpo a ese ente simbólico –para aniquilar al fantasma hay que dotarlo de corporeidad y eso lo posibilita el nombre– que no solo no había cumplido la misión antaño encomendada de matar a la Duquesa, sino que se había escapado con ella. Y la Duquesa, en sus respectivas intervenciones también lo llamará por su nombre: en la encendida escena de amor y sexo –que en el filme son lo mismo–, [33], cuando le administra el somnífero, [35], y cuando su fantasma es convocado en [44.5]. Es evidente el sentido emotivo que en todas esas escenas adquiere el nombre, una vez más la corporeidad del arquetipo con quien la Duquesa sí puede mantener las relaciones sexuales que por su condición última de imagen fantasmática le han sido prohibidas.

El caso de María es particular, pues se trata de un nombre común, “como todas” dice la protagonista al presentarse. Pero, por contra, su actuación no será la de una madre cualquiera, sino de una Madre que como arquetipo y por su perseverancia y tesón consigue que la respiración de su hijo le sea devuelta. Cierto que todo ello se produce de manera ambigua: es la ambigüedad la que cierra el relato y es por ello que el personaje alcanza la condición de arquetipo: aunque lo vemos hacer poco en el filme –acompaña al Detective, lo ayuda a bajar del tejado–, su intervención es decisiva en [44.6] para lograr salir de la Casa Azul y que el final del filme, la muerte del Detective, en lugar de producirse de manera grosera y violenta –ejecutado por los sicarios de G. M. en sus dominios– se produzca de un modo mítico, desapareciendo en su vehículo en la fría mañana de invierno.

María es la inocencia vulnerada, pero no solo una inocencia pisoteada sexualmente, como sucedía en otros filmes del realizador que hemos comentado –v.gr., Socorrito en *Parranda*–, sino una inocencia como cosmovisión del mundo –v.gr. el chico en *Beatriz*. María vive en un mundo sórdido, pero se debe a su hijo; quiere que sea como los demás y no le importa que se desenvuelva en la molicie como le advierte Rosa en [25.2] con tal de que esté vivo; ha ejercido la prostitución, como le dice al Detective en [11], precisamente en una escena que sucede después de la vejación sexual a la que en [17] la someten los *skin heads*. Es este el mundo “visible” para ella –lleva gafas–, el mundo sórdido en el que sobrevive, por lo que la entrega de las gafas en [18] al mendigo supone adentrarse en el incomprensible mundo de la Gran Mierda, que en la larga secuencia [44] es quien realmente le arrebató, con su burla cruel ya iniciada por el Hombre Oscuro en [13], su

verdadera inocencia, su esperanza última de que recuperar la respiración de su hijo es posible. Y María, sobreponiéndose a su humillación, toma la iniciativa y entra en el juego con la falsa pistola.

Del resto de personajes –sicarios, vagabundos, etc.– hemos dado cuenta en las páginas precedentes. Gonzalo Suárez hace un uso más que solvente de ellos, pues salvo los sicarios –que aparecen como comparsas necesarios para que con su presencia se sancione el poder omnímodo de G M.– a los demás les otorga una personalidad –como es el caso de Ofelia, de Rosa, de Luis, incluso el mendigo– a través de sus diálogos y su presencia que va más allá del estereotipo y enlaza con la ironía trágica que surca todo el filme.

En segundo lugar, **en cuanto a los espacios**, estos, como hemos advertido a lo largo de nuestro análisis y en el correspondiente apartado, obedecen a los espacios canónicos del *thriller*. Se incorpora en *El detective y la muerte* la ciudad devastada por la violencia, la guerra, las revueltas, como territorio hostil que cruzan unos héroes, como los espacios agresivos del wéstern. La importancia, en este sentido, de los coches es fundamental: usuales en el thriller, en el presente filme son espacios cerrados que conducen a un lugar determinado –la Casa Azul o el Puente Blanco cuando es el Hombre Oscuro quien conduce– o a la huida– cuando es Cornelio el conductor. También es el único espacio que suscita, junto con la escalera de [38] una cierta intimidad entre María y el Detective: así en [19] se produce el primer acercamiento y en [28.5] después de ser su huida del Hombre Oscuro obstaculizada por la tanqueta que la aparta de su paso, Cornelio la abraza y acerca hacia sí para calmar su nerviosismo.

Gonzalo Suárez ha huido, sin embargo, de presentar ese lugar devastado bajo la óptica de un mundo apocalíptico –v.gr. *Cuando el destino nos alcance* (*Stoylent Green*, Richard Fleischer, 1973), por citar un filme donde la estructura del *thriller* convive felizmente con las de la ciencia-ficción– y el hecho de no otorgarle un nombre a la ciudad donde transcurre la acción redundante en la atmósfera que ha construido un espacio mítico que se concreta en sus interiores tomados no como espacios privados o íntimos sino como una prolongación de la devastación exterior: así lo son, por su aspecto físico, la morada del detective, la de la Duquesa, y en cuanto al cabaré o la Casa Azul, la devastación allí imperante es la moral, especialmente en el segundo caso, mostrado todo eso, dicho sea de paso, sin ninguna intención moralizadora. El cabaré es como la representación del hábitat humano por antonomasia: un *carpe diem* que obnubila a los asistentes –significativo es el

cursi y eficaz “baile del del tiburón” de [20.2]– y que les hace olvidar el dolor y la muerte que se abaten sobre la ciudad. La Casa Azul, frente a este lugar de esparcimiento y olvido, es el centro neurálgico del poder.

Todos estos espacios se nos muestran como los espacios propios del *thriller*, ahondan en el sentir de los personajes que los habitan y dejan en ellos, como el paisaje romántico de las pinturas, la huella lacerante de su impronta¹⁹⁸.

En tercer lugar, **en cuanto al tiempo**, recordemos cómo hemos insistido en la unidad temporal y sus vínculos con el *thriller*. No hay marcas temporales inscritas ni mencionadas a lo largo del filme, pero el vestuario de los personajes, el atrezo, los tanques de las calles, la indumentaria de los antidisturbios... nos remiten a una contemporaneidad que, precisamente por la ausencia de sus marcas, deviene atemporal. El número del cabaré, la indumentaria del mendigo de [18] ponen una nota inquietante: si lo primero parece situarnos en un pasado fijado por los referentes cinematográficos de los filmes ambientados en el mundo de entreguerras o la posguerra, el segundo, por su hallazgo de la dentadura como “sonrisa”, nos remite a esos mundos deprimidos de los filmes apocalípticos cuya escenografía se evita en el filme. Todo ello contribuye a afianzar, como hemos dicho, la atemporalidad de *El detective y la muerte*. Es ese presente del relato que conecta con el presente del espectador y que nos conduce al tiempo del mito uno de los valores intrínsecos de las estructuras narrativas del *thriller* que Gonzalo Suárez ha sabido aprovechar.

En cuarto lugar, **en cuanto a las situaciones y conflictos** que surgen en el *thriller*, *El detective y la muerte* las utiliza libremente, caso del encargo que el detective recibe en el mismo comienzo del filme, pues, como vimos, dicho encargo o misión resulta enseguida abortado al presentarnos un personaje nihilista que desatiende su cometido sin manifestar abiertamente esa desatención. Recordemos cómo ese encargo de buscar y encontrar a la Duquesa se tuerce en [12], cómo hasta la misma presencia del Detective sería prescindible para la trama del relato cuando en [28] el Hombre Oscuro manifiesta la voluntad de la Duquesa de ir a la Casa Azul –con lo cual no es necesario que se la busque¹⁹⁹–. Escenas como la [8] con el encuentro entre el detective y Laura, escenas como [24] en el cabaré con

198 Este espacio frío e invernal, concretado en Varsovia, lugar real del rodaje, es el punto de partida de *El cementerio azul*, el reciente libro de relatos de Gonzalo Suárez.

199 Obviamente subyace al fondo las verdaderas intenciones de G. M. que son eliminar al Detective.

el Hombre Oscuro y Ofelia, escenas como el propio desenlace con la larga secuencia [44] en la sala de las apariciones, escenas como la huida en [45] y escenas como la muerte en [48.1] y en [50] responden a las estructuras narrativas del *thriller*.

La incorporación, no obstante, de la trama de María inicia un viraje donde lo simbólico impregna el relato; asimismo, con la presencia de G. M. y el regalo que este le hace a Laura en [5] este mundo/tiempo/espacio míticos adquieren sentido metafísico, una metafísica transida, como hemos advertido reiteradas veces, de ironía trágica: es precisamente en la interacción de esta ironía trágica con la puesta en escena donde reside la singularidad del filme.

En quinto lugar, **en cuanto a la música**, esta es utilizada según las convenciones del *thriller*. Así, su presencia diegética —la canción “Dónde va el amor” y “I’ve been in love before” aparecen en dos importantes momentos del filme: el del cabaré con su submundo representado y subrayando y contrastando la escena erótica que el Detective y la Duquesa mantienen, pues su letra, como vimos, hace que el pasado de ambos irrumpa en ese presente sin futuro. Igualmente, el número del “baile del tiburón” de [20.2] responde a las estructuras del *thriller* y completa el sentido del filme: los asistentes se divierten de manera frívola en tanto afuera la ciudad estalla en llamas.

La música extradiegética funciona, como en el *thriller*, acentuando los momentos de tensión, como por ejemplo en [15] María y el Detective huyen del Hombre Oscuro, o en [27.4] cuando se esconden en el depósito de cadáveres, subraya, con tonos siniestros las diversas irrupciones de las imágenes fantasmáticas —[5], [31.2], [42] y [44.5]— o bien otorga un aire de farsa que, lejos de frivolar la tensión del momento, por su repetición lo impregna de trágica ironía: se trata del aria “Non più andrai”, que aparece por primera vez en [1.2] y se reitera en [45]. Que el Hombre Oscuro la tararee en [10] y en [29] convirtiendo en diegética una melodía que era en su inicio extradiegética, supone un *crescendo* en ese subrayado de trágica ironía que desarrolla el filme.

Mención aparte merecen las escenas [24.1] y [35], donde unos compases que recuerdan “As Time Goes By” de *Casablanca* (Michel Curtiz, 1942) las puntúan: la primera en el diálogo entre Ofelia y el Hombre oscuro y la segunda en el que la Duquesa y el Detective mantienen tras su escena de amor y mientras ella le vierte en la copa, sin que este lo advierta, el somnífero. Ambos momentos contribuyen a la sofisticada atmósfera del *thriller*, jugando así con las convenciones, pues la escena entre Ofelia y el Hombre Oscuro

nada tiene de romántica y mucho de falsa seducción y en la segunda la Duquesa se despidió definitivamente del Detective. Se propone así un irónico juego intertextual mediante la melodía que sirve de contraste y conflicto mediante la puesta en escena, un procedimiento que es común en todo el cine de Gonzalo Suárez.

8.6.2. Las estructuras del western en *El detective y la muerte*.

Por lo que respecta a estas estructuras, hemos advertido cómo desde el principio *El detective y la muerte* se adscribe y postula como *thriller*, con lo que, frente a lo que sucedía en *Beatriz*, *Parranda* y otros filmes de su director, especialmente de los primeros periodos de su obra, las estructuras del western quedan sistemáticamente soslayadas en el filme. Si bien la escena del cabaré con el número del “baile del tiburón” y sus compases musicales pudiera recordarnos las escenas de *saloon* del western –hay un baile con coristas y un piano que recuerda las pianolas del western–, tanto por la ambientación general como por la planificación –opuesta a la de las escenas tabernarias de *Al diablo con amor*– y por el sentido argumental de la secuencia nos parece circunscrita al dominio exclusivo del *thriller*.

Únicamente perviven los rasgos del western en la escena [48.1] del enfrentamiento del Detective y el Hombre Oscuro, y que tal y como ya hemos comentado parece deudor de ese punto de contacto entre el western y el thriller rural que suponen filmes como *Quiero la cabeza de Alfredo García*. Pervive también la sensación de enfrentarnos a un territorio como espacio devastado donde las fuerzas telúricas se desencadenan alrededor de los personajes y se ciernen sobre la presencia humana. Solo que en *El detective y la muerte* estas fuerzas violentadas están representadas por los propios hombres y los personajes sobre quienes pudieran abatirse, como el Detective o el Hombre Oscuro, las cruzan, las surcan, sin apenas sentir su efecto, salvo en [27.5] y [28] cuando la turbamulta y los tanques propician que el coche en el que huyen Cornelio y María sea alcanzado por el Hombre Oscuro. Los militares, los guardianes armados como soldados que custodian la Casa Azul, los antidisturbios... son las manifestaciones de esas fuerzas telúricas del territorio y semejan fuerzan desencadenadas por los hombres más que por la propia naturaleza, aunque, eso sí, son fuerzas descontroladas que superan incluso a G. M., puesto que necesita proteger su refugio ante su embate. A diferencia del western donde la naturaleza, salvo en el western crepuscular, parece incólume al paso del hombre por su territorio, en *El detective y la muerte*

ese paso que lo devasta es propio del *thriller* pues, como vimos, el territorio acaba convertido en arrabales y estos en estercoleros.

8.6.3. Conclusiones

En definitiva, *El detective y la muerte* se nos presenta como un *thriller* donde la madurez expresiva de su realizador ha concentrado las estructuras narrativas del género para trascenderlas desde su universo personal. Esto hace que se nos presente como un filme singular y engañoso. Engañoso porque los convencionalismos del género, lejos de subvertirlos, los utiliza para profundizar semánticamente en la deriva simbólica y mítica del filme; singular porque su resultado no se parece a ningún otro filme del cine español del periodo, los años 90 del siglo pasado, ni tampoco a ninguno de los *thrillers* que han cimentado y/o continúan cimentando los parámetros del género.

CAPÍTULO 9. *EL PORTERO* Y LA CONSOLIDACIÓN DEL ESPACIO

9.1. Unas notas de introducción

Realizada a continuación de *Mi nombre es Sombra*, *El portero* se presenta como un filme en apariencia más diáfano, menos turbio en su argumento y puesta en escena que el precedente y más ligero en cuanto a sus intenciones, pero no por ello resulta menos atractivo que el resto de su producción. El hecho de presentarse como un wéstern, en el que la comedia hace también su irrupción, pudiera considerarlo, a priori, como un filme de índole menor en su compleja y densa filmografía, una suerte de divertimento que el autor se permite aunando dos de sus pasiones: por un lado, el wéstern y por otro el fútbol, del que durante tanto tiempo se ha ocupado,²⁰⁰. Lejos de sumarnos a tal consideración, como seguidamente comprobaremos, *El portero* es un filme mayor, excelente, minuciosamente elaborado, lleno de sugerencias y resultado de una engañosa facilidad que hace de él uno de los mejores wéstern contemporáneos. Ya advertía Javier Cercas, en un artículo publicado con motivo del estreno del filme, coincidente con la publicación de su novela *Yo, ellas y el otro*, que Gonzalo Suárez estaba en plena forma, que era un hombre escindido entre el cine y la literatura desde sus comienzos y que sus dos entonces recientes obras seguían mostrando esa escurridiza peculiaridad de su talento:

Ahora todo el mundo escribe sobre fútbol y juega con los géneros y hace nuevo periodismo y es irreverente y pop, pero Suárez sigue escindido. Acaba de estrenar una película y publicar un libro. La película, *El portero*, es un western con todas las de la ley, con médico borrachín y forastero llegando a un pueblo salvaje incluidos, un western de posguerra, asturiano y futbolero, donde las diferencias no se dirimen con un duelo final a tiros sino con un duelo final a penaltis. [Cercas, Javier, "Gonzalo Suárez: doble contra sencillo", *El País*, 22 de noviembre de 2000; reproducido también en Becerra (2004: 27-29)]

Pese a estar ambientado en nuestra posguerra, esto es, en un tiempo cronológico y en un espacio que difieren sustancialmente del tiempo y del espacio que acotan los parámetros del wéstern, el filme de Gonzalo Suárez fue visto desde su estreno no ya como

200 Recordemos que Gonzalo Suárez comenzó como ojeador para Helenio Herrera, que sus primeros artículos fueron peculiares crónicas deportivas y que incluso en los diferentes mundiales celebrados ya en el s. XXI la prensa ha contado con no menos peculiares colaboraciones suyas.

una reinterpretación de las estructuras del género sino como un continuador de las mismas. Las escuetas palabras de Cercas parecen dejar sentada la idea inherente a las prácticas generales del cine de ese periodo, esto es, la intertextualidad que involucra e hibrida los géneros, y al mismo tiempo, sin atender a la singularidad de esa hibridación presentarnos el filme como un western donde lo asturiano y lo futbolero, el duelo final a penaltis no suponen ruptura alguna con el género sino singulares derroteros de un cineasta que se ha ido destacando a lo largo de los años por su singularidad.

No olvidamos que el artículo de Cercas es un sucinto retrato de un autor al que admira y que se produce en el contexto de una columna periodística donde constata la actual relevancia de un nombre importante en nuestras letras y en nuestro cine. Aun así, esos breves pero certeros apuntes nos dan pie a considerar de manera más extensa la peculiaridad de un filme como *El portero* y la pertinencia de las estructuras narrativas del western tanto en su proceso de creación como en su puesta en escena y montaje final.

Como sucedía con *El detective y la muerte* y el *thriller*, con *El portero* el western parece entrar de pleno en la obra cinematográfica de Gonzalo Suárez, a pesar del tiempo y del espacio en el que se desarrolla. Al igual que el anterior filme analizado, este del que a continuación nos ocupamos parte también de una idea literaria, el cuento de Manuel Hidalgo titulado “El portero”. El conocido escritor, periodista, guionista y crítico cinematográfico participa también en la escritura del guion junto con Gonzalo Suárez, lo cual no es obstáculo para que su director se plantee el filme como una obra personal. De hecho, es Gonzalo Suárez quien se inclina por tomar el texto de Manuel Hidalgo y convertirlo en película cuando el productor, Andrés Vicente Gómez, le plantea diversas opciones para que puedan realizar juntos un nuevo filme en la que ha venido siendo hasta el momento una larga y fructífera colaboración entre ambos²⁰¹.

De nuevo la idea de partida es un texto literario y de nuevo, sin dejar de tenerlo presente tanto a la hora de escribir el guion como en el rodaje, se gestiona y desarrolla de manera libre y sin someterse a las ataduras que impone una adaptación. El hecho de que el propio autor del texto primigenio sea también coguionista del filme no es sin duda ajeno a

201 Controvertido productor con quien ya había trabajado Gonzalo Suárez en *La loba y la paloma* y que le produce todos los filmes desde *Los pazos de Ulloa* hasta este *El portero* con la excepción de *Mi nombre es Sombra*, cuya producción corrió a cargo de El Deseo, la productora de los hermanos Almodóvar.

las derivas argumentales que presenta frente al relato, pero prevalece, como observaremos en su análisis, la libertad creativa de su realizador, conquistada a lo largo de todos estos años y a la que se aferra sin abjurar de lo literario, como hemos advertido en el capítulo 7 de nuestra investigación, de manera que lo literario y lo cinematográfico se entrecruzan para alumbrar sus posteriores realizaciones: *Oviedo Express*, *El sueño de Malinche* y *Alas de tiniebla*.

Dada esta libertad con la que se aborda el texto literario, matriz del filme, procederemos en nuestro análisis de la misma manera que hemos hecho en el de *El detective y la muerte*, esto es, desmenuzando el argumento del filme en primer lugar, establecer su estructura, señalar las concomitancias pertinentes con respecto al cuento “El portero” para, seguidamente, proseguir con el análisis del contenido del filme.

9.2. El argumento de *El portero*.

La historia que se nos cuenta en la película podemos describirla de la siguiente manera:

En las montañas asturianas, una noche de 1948, un maquis herido intercepta el paso de una camioneta. En ella viaja, de pueblo en pueblo, Ramiro Forteza. Sin mediar palabra, el maquis sube en la parte de atrás y la camioneta continúa su rumbo. Enseguida es interceptada por la pareja de la Guardia Civil que le reclama la documentación al conductor. El sargento se percató de que se trata de un legendario portero del Real Madrid, “el rey de los penaltis”, mientras su compañero, Emilio, descubre el maquis en la parte trasera de la camioneta. Como se trata de Nardo, alguien que suponemos de su pueblo, no dice nada y la camioneta reanuda su marcha.

A la entrada del pueblo, Nardo le pide que pare. Le entrega a Ramiro una manzana mordida para que se la muestre al dueño de la taberna “EL conejo cojo” -Concojo- para que le dé de cenar gratis.

Una vez en la taberna, Ramiro se pone a cenar en tanto otros parroquianos juegan al billar. Entre los parroquianos hay un ciego buhonero, que tiene el oído alerta. Entra de repente una muchacha, Manuela, que pregunta por el médico mientras no deja de mirar al forastero. Como le dice el tabernero que aquel está en el corral, desde donde no dejan de oírse fuertes rebuznos, Manuela acude al corral. Allí el doctor se va con ella porque le dice que se trata de Nardo. Ambos, ya en el desván de la casa de la muchacha, atienden las heridas de Nardo, que debe guardar reposo a su pesar. Ya ido el doctor, Manuela baja a su habitación y encuentra que su hijo, un chico negro, está tumbado en la pradera de la entrada, tomando la luna, y se lo lleva a dormir.

Mientras, durante la noche, Ramiro ha plantado su tienda en la playa y está junto a su hoguera. Y entre tanto está el jugador en la playa, en otra parte de las montañas, un grupo de maquis se echa a dormir cuando comprenden que el Nardo no se reunirá con ellos.

Al día siguiente, en la esplanada frente a la iglesia, Ramiro ha dispuesto sus hazañas en paneles como los que utilizaban los ciegos vagabundos de comienzos del siglo XX, mientras, vestido de futbolista, limpia el balón. El cura, don Saturnino, se interesa por él, que le dice que se gana la vida haciendo apuestas: si para los penaltis se queda el dinero apostado y si es el jugador que le enfrenta quien marca gol, pierde y se lleva la bolsa. El cura le ofrece anunciarlo en la iglesia a cambio de que le ayude en la sacristía y Ramiro acepta.

Entretanto, en el cuartel de la Guardia Civil, Manuela le lleva un vestido que ha cosido a Úrsula, la mujer del sargento. Esta, que dice aprender francés en un libro que le ha regalado el médico, como se aburre terriblemente en el pueblo confidencialmente le pregunta por el tamaño del pene de los moros.

Cuando sale ofuscada, la intercepta López, un guardia que la pretende. Le enseña un cartel de búsqueda de Nardo y le dice que parece que está por allí y que si sabe algo que se lo diga. Le ofrece un regalo para Tito, le exige que vaya a la fiesta del cuartel del día siguiente y trata de besarla, pero Manuela lo rechaza porque no soporta que nadie la toque.

Entretanto, en la esplanada de la iglesia, Ramiro expone ante su auditorio, compuesto de gentes diversas del pueblo -hombres mayores, niños...-. Tito le interrumpe interesado varias veces, observado de lejos por Manuela. Ramiro, que la ha visto, exhibe sus gestas y responde a las preguntas de Tito. Cuando da por finalizada su intervención, le pregunta a Tito de dónde es y Manuela le dice que de allí: entre ambos no se da una situación tensa sino más bien de vergüenza porque se sienten atraídos mutuamente. Como el número del jersey de Ramiro está medio descosido, Manuela se ofrece a cosérselo y llevárselo luego a la playa.

Concluida poco después la misa, el cura comenta la exhibición que a la tarde hará el portero y les conmina a todos sus feligreses a que acudan. Mientras esto se produce, entre Ramiro a la iglesia y ya en la sacristía descubre un ataúd con un difunto dentro. Aunque esto le impone respeto y no quiere ayudar al cura, don Constantino, a enterrarlo, su insistencia en el trato hecho hace que ambos carguen con el féretro y lo sepulten en el cementerio que está junto a la iglesia.

Manuela recoge el jersey del portero, con el número uno cosido, y con Tito se acercan en bicicleta a la playa donde ya está esperando Ramiro. Don Constantino es el primero en chutar; de los dos disparos que hace, el primero se lo para y el segundo se lo deja meter el portero, lo cual cabrea al cura. Un destacado mozo del pueblo se dispone a participar del juego, ante el clamor de los asistentes, cuando se presentan a caballo el Sargento, Emilio y López y disuelven la concentración a pesar de que Ramiro tiene todos los papeles en regla. La excusa del Sargento es que tiene planes para él y le invita, junto al sacerdote, a que vaya a la fiesta del cuartel del día siguiente. Cuando los guardias se alejan, López mira a Ramiro con displicencia.

El dueño de “El conejo cojo” vigila con prismáticos la fiesta que se celebra en el cuartel de la Guardia Civil, cuando se le acerca el buhonero ciego que le dice que el Nardo le espera y se queda sustituyéndolo. Durante la fiesta, el Sargento Andrade presenta a Ramiro Forteza a Lisardo, el alcalde, y les hace partícipes de su idea: un encuentro a penaltis entre los del pueblo y la Guardia Civil, para fortalecer los lazos; Forteza haría de portero y ganaría el equipo que más goles metiera. Forteza está renuente, pero finalmente acepta a cambio del 25%, con un 10% por adelantado, porcentaje al que se apunta el cura porque oficiará de árbitro. Tras esto, la fiesta continua con Emilio tratando de ligar con una muchacha estirada y el diálogo que mantienen el cura, el doctor y Forteza, pues este tiene una lesión en el hombro, pero no puede hacer reposo por el próximo encuentro. Úrsula, la esposa del sargento, se les aproxima y de su conversación con el doctor deducimos que hay algo entre ellos. Finalmente, Emilio trae detenido al buhonero ciego que el Sargento manda interrogar.

Entretanto, el aldeano que vigilaba el pueblo va a la casa de Manuela a hablar con Nardo; le dice que hay dos compañeros abatidos y que desde Toulouse les mandan abandonar las armas, pero Nardo parece reacio a ello.

Ya de noche, Ramiro descubre una nota de Manuela en su tienda, nota en la que le pide que al día siguiente vaya por la mañana porque lo desea Tito y que lleve el balón. Esa misma noche, en “El conejo cojo”, la joven camarera hace un conjuro con la sopa para que el forastero que la tome la lleve lejos de allí.

Al día siguiente, ante la casa de Manuela, Ramiro juega con Tito y le explica cómo parar los balones. Manuela los llama y los tres toman café en la cocina. Allí Ramiro descubre que Tito es hijo de Manuela y ella propone, para dar gusto a su hijo, una excursión por la tarde.

Durante la comida, en “El conejo cojo”, Ramiro les toma el pelo a Pepín y Jacinto, el Largo, los dos muchachos del pueblo que han de tirar los penaltis. La joven camarera le insiste a Ramiro con la sopa.

Ya a la tarde, Ramiro recoge a Manuela y Tito en su casa y de repente aparece Nardo que también va con ellos, hecho que no gusta al portero porque se siente engañado. A la salida del pueblo, Emilio y otro guardia, Orozco, quien también tirará los penaltis, detienen la camioneta para pedirle, de parte del Sargento Andrade el balón, que, reticente, acaba por entregárselo. Mientras sigue la marcha, Manuela le pide perdón por no haberle dicho lo de Nardo y le confiesa que es su hermano. Llegado a un punto, este se baja de la camioneta y se aleja por el prado, lanzando un grito jovial ante las montañas.

En una pradera a orillas del río, Ramiro y Tito juegan a fútbol con un balón imaginario. Tras el juego, mientras Tito deambula, Ramiro se tumba en la hierba junto a Manuela y ella le confiesa, según va surgiendo en la conversación, que fue violada por varios moros y que desde entonces no soporta que ningún hombre la toque. De repente, se percatan que Tito mira el lecho del río y ambos lo cogen y se lo

llevan alterados: cuando se van descubrimos los dos cuerpos de los maquis abatidos varados entre las rocas. Este hecho hace que Manuela manifieste que no puede seguir más en aquel lugar.

De vuelta a la casa, le pide Manuela que vaya a ver al doctor para que le proporcione los pasaportes que este ha falsificado para ella y Tito. Esa noche acudirá al baile para que nadie sospeche de sus intenciones.

En la consulta, el doctor se las entiende con Úrsula, quien se esconde tras el biombo al entrar Ramiro. El doctor lo atiende con disimulo y conversan sobre el loro escandaloso que tiene este cuando Úrsula advierte que una gran serpiente se desliza entre sus pies. La escena concluye de modo cómico con el choque entre la mujer del Sargento y el portero, ambos decididos a ocultar su presencia en la consulta. Previamente, el doctor le ha dicho sigilosamente a Ramiro que los documentos los tendrá Manuela al día siguiente, después de los penaltis.

El Sargento Andrade y su esposa bailan un tango, se preparan para el baile mientras también se acicalan para asistir López, la joven camarera de “El conejo cojo”, Ramiro y Manuela, que le quita el juguete con el que se ha dormido a Tito.

En el baile nocturno está todo el pueblo; el buhonero ciego prueba su fuerza con un martillo electrónico, Emilio se acerca a la muchacha estirada de la fiesta del cuartel y los parroquianos bailan. Ramiro ve con rabia cómo baila Manuela con López; la joven camarera, que está bailando con otro joven, lo deja y hace que ella y Ramiro bailen. Las dos parejas se cruzan tensas miradas cuando Manuela decide abandonar el baile. López la sigue, pero el Sargento Andrade lo manda retirarse porque al día siguiente tienen los penaltis. A Forteza no lo obliga pero al insinuárselo, este decide retirarse.

En realidad ha ido detrás de Manuela, a quien pregunta por López. Ella se siente a disgusto con el guardia, pues sabe que solo quiere acostarse con ella porque lo ha hecho antes con un moro, como todos en el pueblo. Ramiro advierte que alguien los sigue y sale a su encuentro. Es Emilio, con quien habla y que sugiere que al día siguiente tiene que dejar ganar a los guardias. Manuela le dice que lo despreciará si lo hace y ambos llegan a un cementerio, donde fue enterrado, después de haber sido fusilado, el padre de esta. En su tumba guarda el equipaje, para salir solo con lo puesto y sin levantar sospechas. Mientras hablan pasa un grupo de contrabandistas con vacas que se dirigen a Santander, con quienes al día siguiente piensan marcharse Manuela y Tito. Ramiro se ofrece a llevarles y después de un diálogo entre ambos, ella le pide que la bese.

En el pálido amanecer, un grupo de maquis cruza las marismas y los árboles del páramo, junto al bosque.

Por su parte, en la playa, el portero hace sus ejercicios matutinos.

Al día siguiente, en la playa, animados por un gitano que toca el acordeón y tiene una cabra, está todo el pueblo para presenciar el duelo de penaltis. En la tribuna se encuentra Lisardo, el alcalde, el Sargento Andrade y su esposa Úrsula, Emilio, otros guardias y gentes del lugar. Alrededor de la portería, el resto del pueblo, entre quienes están también Manuela, Tito y la joven camarera de “El conejo cojo”. El dueño de esta taberna va tras el ciego buhonero que pregona el tabaco que vende. El cura don Celestino cuenta los pasos, acompañado por Tito, desde donde se chutarán los penaltis. Les recuerda a los cuatro jugadores las normas y lanza una moneda al aire para decidir quién empieza. Pero al ir a empezar se percatan de que el balón no está. Ramiro dice que se lo pidió el Sargento y Emilio dice, ante la incredulidad del cura, que para pintarlo. El Sargento manda tocar la corneta y de una caravana con la cruz roja en su lona, sale montado un falangista con el balón pintado con la bandera de España. Como la pintura está reciente, el Sargento se mancha las manos con ella.

Finalmente, empieza el duelo de penaltis.

El primero lo lanza López, que Ramiro para; el segundo lo va a lanzar Jacinto, pero como se ha quitado los zapatos porque le vienen pequeños acaba lesionado al chutar. Sigue Orozco con un tercer tiro, que también para el portero y después un cuarto, que lanza Pepín y que también Forteza para, pero acusando ya el fuerte dolor del brazo.

Un quinto tiro, de López es también detenido por Forteza, que ahora acusa un fuerte dolor en la cadera y es atendido por el doctor que le da a beber de su petaca. Le sigue Pepín con el sexto tiro que es parado de nuevo. Hay tensión en la tribuna y Andrade anima a Orozco, que lanza el séptimo y que nuevamente para Forteza.

Cuando va a realizar Pepín el octavo tiro, Lisardo lo anima, pero Emilio le pide que vaya a hablar con el Sargento, todo lo cual incomoda al cura que se queja de tanta interrupción. Mientras el doctor atiende a Forteza, el Sargento Andrade conmina a Lisardo para que su pupilo falle el tiro, pues no es bueno que la Benemérita pierda. Lisardo, contundente, le dice a Pepín que no la meta y este, compungido, chuta con desgana para que Forteza la pare sin esfuerzo, ante el abucheo del pueblo que antes lo ha animado clamorosamente.

López va a tirar el noveno penalti; mientras se prepara, los maquis han ido introduciéndose entre el público y, percatado de ello Emilio, se lo advierte al Sargento. Todos los guardias cogen sus armas y, desde su lado, apuntan al lado del pueblo, donde, a su vez, los maquis están apuntando. Forteza se ha percatado de la maniobra de todos y mueve los brazos para detener el tiro del balón, pero López, ajeno a todo, chuta, de en el poste y entra. Se planta ante él Nardo, diciendo que como es del pueblo tiene derecho a jugar. Una creciente tensión embarga el ambiente, pero finalmente tira Nardo el décimo penalti y consigue meter el gol, con lo que los dos bandos están empatados. Don Celestino quiere dejar zanjado el encuentro con empate y que cada cual se vaya, sin disparos, pero tanto la presencia del falangista como los guardias y López insisten en un nuevo disparo. Forteza está cada vez maltrecho, pero se ve obligado a continuar para que no se produzca una masacre. La tensión ha aumentado considerablemente: ambos bandos están apuntándose con sus armas y la portería queda en medio. El undécimo tiro, con toda la tensión en aumento, lo lanza López y Forteza lo vuelve a parar.

Puesto que el duodécimo disparo le toca a Nardo, don Celestino insiste en que se ha de respetar ese resultado, pero López persiste, con la anuencia del Sargento, en ser él el último en tirar. Impotente ante todo ello, don Celestino pita para que se chute y el tiro de Nardo es parado por Forteza que cae al suelo deshecho por el gran esfuerzo.

López se dispone a tirar el decimotercer penalti cuanto todos los maquis se ponen a golear las culatas de sus armas. En esto, Tito se pone junto a Forteza, al que sigue Manuela, el doctor, el buhonero ciego con Concojo y el resto del pueblo. Por detrás de la portería los maquis la desplazan, seguidos por el pueblo que hace que colchón humano para que los guardias no disparen y gracias a esta estratagema, huyen todos hacia las rocas que lamen la playa. El falangista a caballo corre enfervorecido tras ellos, mientras el Sargento detiene a sus hombres temiendo que se trate de una trampa. El falangista, que ha desaparecido tras las rocas por las que han huido los maquis, vuelve desmontado y pidiendo ayuda y todo el cuerpo de guardias se lanza tras las rocas.

Las gentes del pueblo abandonan poco a poco la playa. Forteza se abraza al doctor y él, seguido de Manuela y Tito suben a la camioneta. Don Celestino le da su parte de la recaudación en una caja y, junto al doctor y Úrsula los ven partir.

Ya anochecido, en la cabina, se percatan los tres de que la caja solo contiene dos pesetas. A pesar de ello, se ríen. La camioneta se aleja y, al alejarse, advertimos detrás de ella a la joven camarera de “El conejo cojo”. Mira a la luna llena que luce en el cielo surcado de nubes; como reflejo suyo, en la playa, el mar baña el balón y deslía la pintura hasta dejar una estela roja sobre la orilla.

Hemos realizado un pormenorizado resumen del contenido del filme porque esto, junto con la estructura que a continuación establecemos, nos permite analizar con mayor detenimiento su contenido y apreciar el juego de sutilezas y correspondencias que en la narración se producen. Este resumen nos permite también constatar lo equilibrado de su contenido, ya que en el filme suceden numerosas acciones en un tiempo relativamente breve, no solo por la concentración de la acción en unos pocos días, cuatro en total, sino por el metraje del filme, una hora y veinte minutos, de los cuales 18 los ocupa el duelo final de penaltis.

9.3. La estructura de *El portero*

Al igual que hemos hecho en los filmes analizados anteriormente, en *El portero* establecemos una serie de macrosecuencias y secuencias narrativas. Puesto que en el filme es relevante en qué momento del día, sea día o noche, transcurre la acción, así como ese

breve periodo de cuatro días en los que se desarrolla el filme, lo indicamos, como lo hemos hecho en el esquema estructural de *El detective y la muerte*. Indicamos también, por su significado, los diversos fundidos a negro que se dan en el filme y cuyo sentido explicaremos más adelante.

<p>1 El tiempo mítico Día Noche. Día. 1ª Jornada Amanecer – Día - Noche.</p>	<p>[1]- La portería. [1.1]- La portería y la camioneta en la playa. (fundido negro) [1.2]- Título del filme. [1.3]- La portería derribada por la marea. Créditos. (fundido a negro) [2]- Los maquis en las marismas. Créditos. (fundido a negro) [3]- Rótulo. [4]- La carretera, la camioneta, las montañas, el mar, el pueblo. Créditos. (fundido a negro) [5]- La luna.</p>
<p>2 La llegada</p>	<p>[6]- El maquis y el portero. [7]- La pareja de la Guardia Civil. [8]- A la entrada del pueblo. [9]- En la taberna “El conejo cojo” [9.1]- La llegada del forastero. [9.2]- La sopa. [9.3]- La entrada de Manuela [10]- El doctor en el corral [11]- En casa de Manuela [11.1]- En el desván. [11.2]- Tito [12]- Ramiro en la playa. [13]- Los maquis en el monte. (fundido a negro)</p>
<p>3 En el pueblo. 2ª Jornada. Día.</p>	<p>[14]- Ante la iglesia: el quehacer de Ramiro. [15]- Manuela y Úrsula. [16]- Manuela y López. [17]- Las gestas de Ramiro Forteza. [18]- La homilía. [19]- El muerto [19.1]- En la sacristía [19.2]- El transporte [19.3]- El entierro.</p>
<p>4. En la playa.</p>	<p>[20]- Las apuestas de los penaltis [20.1]- Manuela y el número [20.2]- La apuesta de don Casimiro [20.3]- La apuesta de Jacinto, el Largo. [20.4]- La irrupción de la Guardia Civil</p>
<p>5. La fiesta del cuartel.</p>	<p>[21]- La fiesta del cuartel [21.2]- El juego de la rana [21.2]- La vigilancia de Concojo y el ciego. [21.3]- El plan del Sargento: el encuentro de penaltis. [21.4]- Continúa la fiesta. [21.5]- La lesión de Forteza y el doctor. [21.6]- La detención del ciego [22]- Concojo y Nardo.</p>
<p>6. La noche. Noche.</p>	<p>[23]- La nota de Manuela. [24]- El conjuro de la joven camarera. (fundido a negro)</p>

<p>7. Manuela y Tito. 3ª Jornada.</p>	<p>[25]- Los juegos frente a la casa [26]- El café en la cocina. (fundido a negro) [27]- Comida en “El conejo cojo”. [27.1]- Jacinto y Pepín [27.2]- La sopa. [28]- La excursión [28.1]- Ante la casa: Nardo. [28.2]- Los guardias y el balón. [28.3]- En la camioneta. [28.4]- La marcha de Nardo. [28.5]- En la pradera junto al río. [28.5.1]- La pelota imaginaria. [28.5.2]- Ramiro y Manuela. [28.5.3]- Los cadáveres. [28.6]- El regreso. [29]- En la consulta. [29.1]- El doctor y Úrsula. [29.2]- El doctor y Forteza. [29.3]- El doctor, Forteza y Úrsula.</p>
<p>8. El baile. Noche.</p>	<p>[30]- Los preparativos del baile. [30.1]- El tango. [30.2]- López. [30.3]- La joven camarera. [30.4]- Forteza. [30.5]- El tricornio. [30.6]- Manuela. [31]- En el baile. [31.1]- El ambiente. [31.2]- Emilio y la joven. [31.3]- El baile de Manuela y López [31.4]- Forteza y el baile con la camarera. [31.5]- Marcha de Manuela, orden de retiro de López. [31.6]- El retiro de Forteza. [32]- Después del baile. [32.1]- Paseo nocturno. [32.2]- Emilio y el requerimiento. [32.3]- La reacción de Ramiro y Manuela. [32.4]- En el cementerio. [32.5]- El paso de los contrabandistas. (fundido a negro)</p>
<p>9. El duelo de penaltis. 4ª Jornada. Día.</p>	<p>[33]- El paso de los maquis. (fundido a negro) [34]- Entrenamiento de Forteza. [35]- El duelo. [35.1]- El ambiente. [35.2]- Las instrucciones de don Constantino. [35.3]- El balón pintado. [35.4]- Primer penalti: López. [35.5]- Segundo penalti: lesión de Jacinto. [35.6]- Tercer penalti: Orozco. [35.7]- Cuarto penalti: Pepín. [35.8]- Quinto penalti: López de nuevo. [35.9]- Sexto penalti: Pepín de nuevo. [35.10]- Séptimo penalti: Orozco de nuevo. [35.11]- Octavo penalti: la claudicación de Pepín. [35.12]- Noveno penalti: la llegada de los maquis y López marca. [35.13]- Décimo penalti: el gol de Nardo. [35.14]- Undécimo penalti: el tiro de López. [35.15]- Duodécimo penalti: fallo de Nardo.</p>

	[35.16]- Decimotercer penalti: la barrera popular. [35.17]- Huida de los maquis y persecución. [36]- La marcha.
10. En ruta. Noche.	[37]- En la camioneta: el engaño de don Constantino. [38]- La huida de la camarera. [39]- La luna y el balón.

Hemos dividido el filme en diez macrosecuencias, desiguales entre sí en cuanto a su duración, pero que constituyen, a nuestro parecer, nueve segmentos fundamentales en la estructura que presenta el filme. Precisamente en la diferente extensión temporal que otorga Gonzalo Suárez a las distintas secuencias del filme y en su compleja sintaxis y agrupación encontramos uno de los grandes aciertos del filme, que presenta de esta manera un cerrado vínculo con las prácticas generalizadas de los westerns clásicos, en el sentido que con esta su estructura busca más aproximarse al western como tiempo y espacios míticos del relato que a la mera reproducción de un montaje calcado del género.

En este sentido, juegan un papel primordial los fundidos en negro que hemos señalado en la estructura. Estos, lejos de solo puntuar de manera clásica el relato en su función canónica de señalar el paso del tiempo, inscriben el relato en el territorio del mito, ya desde la primera macrosecuencia, donde esto, como veremos en el siguiente análisis, es patente. Es este el segmento del filme donde más se concentra este recurso expresivo que, no obstante, seguirá apareciendo a lo largo del filme. Si bien en el paso del bloque 2 al bloque 3 parece asumir la función expresiva clásica del paso del tiempo, el transcurso de la noche al día, que la aparición al final de la escena [24] parece corroborar, en la escena [26] marca más un cambio de espacio, pues de la cocina de la casa de Manuela se da paso a la taberna “El conejo cojo” y en las escenas [32.5] y [33] parecen remitirnos, en su uso, al que ha suturado las distintas escenas que componen el bloque primero, la sensación de estar inmersos en un tiempo mítico cuyo transcurrir solo se puede marcar de manera subjetiva. No obstante, nos extenderemos en su función como recurso expresivo a lo largo de nuestro posterior análisis.

Los bloques 7, 8 y 9 son los más extensos y en ellos transcurren numerosas acciones, son muchos los personajes que entran en juego y diversas las situaciones dramáticas que intervienen. Es por la compleja trabazón de estas que hemos preferido estructurarlos en solo tres bloques que en su diversidad muestran, como veremos, la unidad indivisible que en general comportan.

Mención aparte merece el bloque 9, correspondiente al duelo de penaltis. Es sin duda el momento más tenso y extenso del filme, nada menos que 18 minutos, donde todo lo que ha ido apareciendo de manera previa, incluso aparentemente aislada, tiene ahora cabida y, como en el western clásico, adquiere su verdadera razón de ser.

No queremos cerrar este apartado sin señalar, como veremos en el análisis, la sutil sutura entre las escenas del filme, sutura que se produce mediante el salto directo, la alusión verbal a algún contenido, o la metáfora visual que impregna la imagen, de todo lo cual daremos cuenta en nuestro análisis. Con ello queremos indicar que el director ha construido un filme donde todos los acontecimientos fluyen de manera directa, sin interrupciones, casi de manera natural, como de manera natural, en el sentido mítico del filme, parecen producirse esos fundidos en negro que en lugar de puntuar el relato nos hacen ahondar en él.

9.4. El sustrato literario del cuento “El portero”

El relato de Manuel Hidalgo es un texto breve, de unos cuatro folios, que originalmente se publicó en 1998 y que se reeditó por *Nueva Revista* en el número 129 en 2010, en cuya edición digital hemos podido leerlo²⁰². Es en realidad más una sinopsis o tratamiento de corte cinematográfico, por momentos lírico, que un relato detallado en cuanto a acciones y parco en el desarrollo psicológico de los personajes: estos están esbozados en una línea y es el portero, Ramiro Forteza, el que, a través de sus acciones, sus palabras y sus silencios quien protagoniza en exclusiva la historia. La completan la muchacha Isabel y su hermano Javier, un joven subnormal, y el peculiar cura del pueblo donde transcurre la acción, uno de los personajes más emotivos del cuento. Los maquis y los guardias civiles, aunque aparecen, apenas tienen protagonismo, especialmente los primeros, que irrumpen en una escena que, pese a la brevedad y la dinámica del relato se nos hace poco creíble²⁰³. Cabe destacar, no obstante, la inserción acertada de los pocos diálogos en el cuerpo del relato, lo

202 Disponible en <https://www.nuevarevista.net/libros/el-portero/>

203 El tono distendido y de fino humorismo del relato justifica, de todas formas, ese encuentro “deportivo”. No obstante, es la puesta en escena del filme y la dramaturgia que Hidalgo y Suárez introducen en el guion lo que no solo hace creíble el encuentro entre maquis y guardias civiles sino que se convierte en el punto climático del filme.

cual le proporciona agilidad y, en este caso particular, un cierto lirismo que beneficia tanto a la historia como a los personajes.

Las acciones del relato se nos presentan de la siguiente manera:

(1)	- Años 40. En la montaña navarra, Ramiro Forteza viaja de pueblo en pueblo con su camioneta, exhibiéndose como antigua estrella del fútbol. - Se le cruza un perro en el camino
(2)	- Una patrulla de la Guardia Civil le pide la documentación. El guardia parece admirar la pasada gloria de Ramiro. Le advierte de que hay maquis cerca.
(3)	- Ramiro llega a un pueblo, se instala en la plaza donde habla de sus gestas como portero y les reta a que intenten meterle un gol para llevarse la bolsa de las apuestas.
(4)	- Isabel, una muchacha pobre que tiene un hermano subnormal, Javier, se ofrece a remendarle el jersey roto a Ramiro a cambio de que este le escriba una carta a su novio que está en la mili, ya que ella es analfabeta.
(5)	- El portero instala la portería en un prado a las afueras del pueblo y espera que llegue la gente, pero espera en vano
(6)	- Un viejo cura en bici le dice que se instale en el frontón; que si le ayuda en un entierro, porque el muerto es el sepulturero, convencerá a la gente para que se preste al juego de penaltis, pero antes del entierro Ramiro debe confesarse.
(7)	- Ramiro se confiesa y el cura está más interesado en los lugares donde ha pecado, por el deseo de conocer mundo, que en el pecado mismo.
(8)	- Al atardecer, bajo la lluvia, se hace el entierro. Tras el responso, el cura pide que se participe en el juego de los penaltis.
(9)	- Ramiro pasa la noche en su camioneta.
(10)	- Al día siguiente, Ramiro prepara sus cosas. Acude a casa de Isabel, donde esta le arregla el jersey y él le escribe la carta al novio, extendiéndose en pormenores sobre el pueblo porque la muchacha es muy parca en palabras. Ella y Javier, el hermano, preguntan sobre África, donde hace la mili el novio, y Ramiro les habla del desierto. Les propone una excursión con la camioneta para el día siguiente.
(11)	- Ramiro actúa en el frontón y vence a los muchachos, que son un tanto bravucones. - Un gitano, que lleva una gitanilla y una cabra, le propone amenizar las apuestas para poder ganar todos, a lo que Ramiro responde que se lo pensará
(12)	- Al día siguiente, Ramiro, Isabel y Javier van de excursión a un prado, junto a un río. - Se les cruza, de nuevo, el perro.
(13)	- Cuando están instalados aparece una partida de maquis. El jefe quiere requisarlo todo y Ramiro le propone que apueste a los penaltis. - Aparecen los guardias civiles; el jefe de los maquis les propone un partidillo: si pierden, se los llevan presos; si ganan, se libran. - Los guardias obligan a Ramiro a ser su portero y Javier hará de árbitro. Tanto unos como otros advierten a Ramiro y Javier sobre su actuación durante el juego. - Se juega el partido, bastante disputado; Javier pita un penalti contra los guardias que Ramiro no logra parar. - Isabel, que custodiaba las armas, se las entrega a los maquis que se van.
(14)	- De noche, en casa de Isabel, ella y Ramiro bailan. Como llueve, le invita a pasar la noche allí. - Isabel se mete en la cama de Ramiro pero no quiere hacer el amor, solo “aprender a dormir entre

	los brazos de un hombre ²⁰⁴ ”. - Ramiro despierta con Javier también en su cama.
(15)	- Ramiro se despide de Isabel, ante la puerta de su casa. - El cura los ve, pero tiene una actitud tolerante con Ramiro y la muchacha.
(16)	- Ramiro, en el frontón, acepta el trato del gitano. Se juegan los penaltis, pero siempre gana Ramiro. - Los jóvenes proponen que Javier tire un penalti y que Ramiro apueste toda la bolsa. Le dicen, con sorna, que no se atreverá a ganarle a un subnormal. Antes de tirar, y ganar, Javier ha hablado con Ramiro. - Ramiro, tras la derrota, recoge sus cosas para marcharse del pueblo.
(17)	- Ante la casa de Isabel, Ramiro se despide desde la camioneta. Javier le da la mitad de la apuesta, como había previamente acordado. - Isabel le da un chorizo y después un beso, por su “noche de amor”.
(18)	- Los guardias civiles interceptan a Ramiro fuera del pueblo. Le dicen que Forteza ha muerto, de modo que Ramiro se siente perdido. - Para escalearlo, el cabo lo manda alejarse de la camioneta y le dice que corra hasta ella: cuando esté media distancia, empezarán a disparar y si logra subirse a ella se salva. - Ramiro corre mientras los guardias civiles disparan al aire y se ríen.
(19)	- Ramiro se aleja con la camioneta; se le cruza el perro, le abre la puerta y este se sube. Ramiro le da el chorizo.
(20)	- “La camioneta sigue su camino”.

El cuento tiene en Ramiro Forteza un personaje muy sugerente, que al final parece un sobreviviente más de la dura posguerra, y hábil en la relación entre este y el cura, aunque queda reducida a tres escenas. Plantea una emotiva y nada erótica relación entre Isabel y Ramiro que será mucho más profunda y de otro cariz en el filme –donde Isabel toma el nombre de Manuela– y abre una serie de líneas, muy breves, que el filme soslaya, a nuestro juicio acertadamente, como son la deficiencia mental del hermano de Isabel, sustituido por un hijo negro fruto de la violación múltiple que ha sufrido la protagonista, y el enfrentamiento entre los gañanes del pueblo y el protagonista, mucho más sutil en el filme porque, como veremos, se vale de las estructuras del western. La tensión entre los aldeanos, de donde proceden los maquis, y la guardia civil, pese a estar tratada con no poca ironía y fino humorismo, deviene más intensa y determinante en el desenlace del filme que su inserción en el relato de procedencia, donde no deja de ser un lance más.

Consideramos que la hibridación genérica, muy presente en el filme, hasta el punto de erigirse este no como un western híbrido, sino como un western pleno está ausente en el relato, que solo a posteriori, esto es, después de haber visto el filme, podemos vincular

204 Como en los otros análisis, las expresiones o frases entrecuilladas son reproducciones textuales del original.

con el género del que nos estamos ocupando. Si lo comparamos con las estructuras de la literatura del género, a la que hemos aludido en nuestro marco analítico, podemos observar que “El portero” no presenta ninguna de sus características, no comparte sus concomitancias y es, en definitiva, un relato más o menos humorístico y lírico sobre nuestra posguerra, marcado por un realismo poético de fondo que, a lo sumo, nos recuerda, salvando las distancias, a los cuentos de Ignacio Aldecoa de los años cincuenta del pasado siglo²⁰⁵.

En suma, el filme de Gonzalo Suárez no solo expande y transforma el argumento, sino que lo dota de una corporeidad, de una fisicidad en la que la omnipresencia del espacio lo convierte en personaje decisivo de la acción, logros estos inherentes al hecho cinematográfico y que no están presentes, ni siquiera como apuntes, en el relato. A diferencia de este, *El portero* se desenvuelve desde su comienzo entre el relato realista y el relato mítico, el territorio narrativo propio del wéstern.

De todos los hallazgos que presenta el filme –desarrollo sutil de los personajes originales, transformación de unos, incorporación de nuevos, concreción temporal e indeterminación mítica del relato, presencia dramática del espacio...–, y que obedecen a sus vínculos con el wéstern, daremos mejor cuenta en nuestro análisis, que pasamos a desarrollar a continuación.

9.5. La construcción de la película: análisis de *El portero*.

El filme tiene una relación de aspecto de 2.35:1, que se traduce en un formato panorámico muy amplio, el más amplio de los utilizados por Gonzalo Suárez en su ya larga y prolija filmografía. Este amplio uso del formato de imagen, que permite dar mayor relevancia al espacio, conecta directamente con los formatos panorámicos que empezaron a ser usuales en el wéstern de los años cincuenta del pasado siglo, y es un hecho sin duda nada casual en la concepción visual que su director, en connivencia con Carlos Suárez, su habitual

205 El cuento de Hidalgo es un texto contemporáneo, por lo que no puede ofrecer el retrato, de primera mano, de aquella durísima posguerra que desenreda magistralmente en su prosa Aldecoa. Advertimos que no es esta la intención del cuento de Hidalgo, que se limita a trazar un sugerente argumento ambientado en aquellos lejanos tiempos desde la escritura contemporánea, desentendida del impresionismo y del expresionismo de Aldecoa y abjura de las descripciones indirectas de este.

director de fotografía, imprimen en el filme. Hemos de tener en cuenta esto a la hora de considerar y analizar los abundantes planos generales con los que cuenta la película, quizás si no es la que más uso de ellos hace de toda su obra sí es la que más personajes aparecen en cuadro y en la que el paisaje resulta más envolvente cuando cuenta con la presencia humana, y más vasto cuando testimonia su ausencia.

En su brevedad –como hemos dicho, el filme tiene una duración de una hora y veinte minutos–, *El portero* se erige como un sutil wéstern desarrollado en los duros tiempos de la posguerra española, tras la cruenta guerra civil. Desde la primera imagen del filme, a la última, el universo del fútbol se vincula metafóricamente con el wéstern a través de la excelente música original, compuesta por Carles Cases²⁰⁶, destinada a forjar la narración con las estructuras del wéstern que desde el principio aprovecha.

A diferencia de los filmes de los que nos hemos ocupado, los vínculos son aquí deliberados. Nacen como una peculiar manera de enfrentar el tiempo histórico de que se ocupa y de alejar su tratamiento del cine sobre la guerra civil que se ha ido desarrollando en nuestro país desde la muerte del dictador en películas como *Las bicicletas son para el verano* (Jaime Chávarri, 1984), *El largo invierno* (Jaime Camino, 1992) o *Libertarias* (Vicente Aranda, 1996), por señalar tres representativos títulos.

En este sentido, la situación histórica del periodo de posguerra es el punto de partida y de anclaje del filme con el wéstern, pues precisamente el periodo de posguerra, tras la guerra de secesión norteamericana, y sus consecuencias es, como vimos en nuestro marco teórico, una de sus constantes temáticas y argumentales. Así, con este presupuesto, el resto del filme, del que enseguida nos ocupamos, se articula alrededor de las estructuras del wéstern, a las que es fiel en todo momento, para producir un filme novedoso, que ahonda en el mundo de la posguerra sin caer en el discurso victimista y sin forzar las situaciones, cómicas y dramáticas, de su conflicto narrativo.

²⁰⁶Carles Cases es el autor de las excelentes bandas sonoras de *Mi nombre es Sombra*, *El genio tranquilo* y *Oviedo-Express*.

9.5.1. Los inicios del filme y el relato mítico

Todo western, clásico o no, comienza por sumergir al espectador en un tiempo y un mundo temporalmente alejados, que a lo largo de la historia del cine y del género se ha ido constituyendo como un tiempo mítico y un lugar donde la leyenda se enseñoera. A menudo es desde los mismos créditos del filme que accedemos a ese lugar remoto, como sucede, por poner un ejemplo, en los de *Río Bravo* (*Rio Bravo*, Howard Hawks, 1959).

Eso mismo sucede en el primer bloque narrativo o macrosecuencia de *El portero*, pues sus imágenes, cuidadosamente elaboradas, nos remiten a un universo que en este caso parece situado fuera del tiempo. No se trata del icónico universo del western clásico, sino del que a lo largo de su trayectoria cinematográfica ha ido construyendo Gonzalo Suárez, pues la portería, y todos los aderezos del espectáculo del duelo final, de [1] en la playa, hermosa imagen de gran carga metafórica, nos recuerda las agrestes playas de la costa asturiana que configuran en *Aoom*, en *Remando al viento* o en *Mi nombre es Sombra* un espacio legendario desprovisto de anclaje temporal; en el caso de los dos últimos filmes citados, como en el presente, esto sucede con sus primeras imágenes. Los fundidos en negro vertebran las escenas en las que hemos dividido [1], esto es, [1.1], imagen diurna y crepuscular, y [1.3], imagen nocturna; son fundidos que redundan en esta idea de tiempo mítico, pues establecen un lento fluir del tiempo que nos anticipa [1.1] con la portería en un espacio que solo narrativamente aparecerá después, ya que Ramiro Forteza aún no la ha puesto en la playa ni el duelo de penaltis ha tenido lugar, y un tiempo posterior a todo el relato con [1.3], donde esta portería, como resto del paso de Forteza por el pueblo, es abatida por las olas. El inserto en [1.2] del título, con el eco de las voces de unas invisibles gradas donde triunfó en protagonista, se enclava como parte de la misma narración y nos recuerda esa manera, comentada en el capítulo correspondiente, en la que el tiempo del relato irrumpía, a través de los créditos, en el discurrir del relato. Es un estar dentro y fuera del relato que el sugerente y melancólico tema musical inscribe en ese tiempo mítico en que se inscribía, como hemos comentado, el principio de *Remando al viento*, cuya melancólica melodía parece evocar la de Carles Cases.

Esa idea de un mundo mítico queda aparentemente quebrada por la irrupción de los maquis en [2], acompañados por una música que remite de manera inevitable al western. Impregnada de un fuerte realismo, las marismas que cruzan estos combatientes componen un universo extraño que la sutura musical más que devolvernos a la realidad introduce

derivas en el mundo mítico del que luego se desprenderá el aquí y el ahora del filme. Este viene sancionado por un nuevo fundido a negro y la aparición de un rótulo que nos ubica en ese aquí y ahora, como lo hacían los rótulos que en los westerns clásicos una vez concluidos los créditos, solo que en *El portero* estos surgen en [1.3], [2] y [4], sobreimpresionados sobre las imágenes.

Recordemos que el rótulo reza:

España 1948. Mientras los maquis prosiguen desde las montañas en lucha contra Franco, un hombre llega en su camioneta a un pueblo asturiano.

El rótulo es leído por una voz *over* que completa con las palabras “La historia se interrumpe, comienza la leyenda” que no están escritas en el rótulo. No es baladí este comentario, pues ese tiempo mítico de los tres planos que constituyen las primeras escenas del filme, pues ahora incluimos el plano de [2] con el paso de los maquis, se convierte en un tiempo legendario que recorrerá la película.

La camioneta a la que se alude es presentada en [4], escena formada por cuatro planos generales que presentan en planos generales y en este orden, la camioneta surcando una carretera entre rebaños al pálido amanecer, una panorámica de las montañas, otra panorámica del mar tomada desde la montaña y una panorámica del pueblo donde transcurrirá la acción y que concluye en el cementerio, todo ello mientras los títulos siguen inscritos en el filme²⁰⁷. Pueblo y cementerio constituyen los dos espacios más reconocibles del western y son mostrados al final de los créditos. De esta manera, como ha comentado la voz *over*, la leyenda parece surgir allí donde la historia se ha detenido, lo que equivale a considerar que también lo ha hecho el tiempo. A partir de este momento, el aquí y el ahora se concretarán en el tiempo cinematográfico que, como vemos, desde el mismo comienzo se inscriben en el marco genérico del western.

La secuencia [5], brevísima como las anteriores, muestra una luna dominando los cielos, de manera que parece cerrarse el círculo narrativo del mundo mítico —en este bloque narrativo hemos pasado de la noche al día y de nuevo a la noche—, puesto que, a pesar

207 El filme cuenta con los títulos más elaborados, hasta ese momento, de la obra de Gonzalo Suárez. Tanto el nombre del realizador como el de los interpretes y los principales miembros del equipo técnico brotan desde el fondo de la imagen, dan la vuelta, como golpeados por un balonazo, y se desvanecen. Lo mismo ha sucedido con el título del filme: aparece invertido y de repente se da la vuelta, un elaborado rótulo que recuerda la escritura de los carteles deportivos de la época. Están, todos ellos, diseñados digitalmente.

de que la camioneta ha hecho su aparición en [4], el relato como tal no ha empezado. Solo lo hace a partir de este momento, cuando esa misma luna aparece rielando en un charco en la siguiente secuencia, [6], que hemos situado ya en el bloque narrativo siguiente.

La luna será una metáfora largamente elaborada por Gonzalo Suárez en todo el filme, pues preside escenas ciertamente poéticas y marca la soledad del protagonista por un lado, pero también icónicamente remitirá al balón²⁰⁸ con el que Ramiro Forteza trata de salir adelante en aquellos duros tiempos, por otro.

Esa luna es pisada, en primer plano, por una bota sobre la que se derraman unas gotas de sangre y que, en [6], presentan al maquis –luego sabremos que se llama Nardo– aun antes de que se nos presente al protagonista del filme. El maquis, a punta de pistola, detiene a la camioneta y entra en la parte trasera. Instalado en ella, con un mero golpe de su revólver en la ventanilla de la cabina le indica al silencioso protagonista que continúe la marcha.

Este comienzo no puede ser más preciso y significativo. Se trata de una secuencia sin palabras, completamente visual, a la manera de la secuencia inicial de *Río Bravo*, que responde perfectamente a la presentación de los personajes del western: dos desconocidos que se encuentran, uno que esgrime un revólver y la resolución silenciosa, escueta, de la escena. Del primer plano de las botas hemos pasado a planos medios de los personajes, un plano general que ubica la camioneta en la lluviosa noche, y de nuevo planos medios para finalizar con un plano general con la camioneta alejándose.

No está de más recordar que es una constante del cine de Gonzalo Suárez comenzar las secuencias mediante un primer plano, sea de un objeto o del rostro de un personaje para luego sumergirnos en la escena, realización esta ya habitual en sus primeros filmes y que lo aleja del clasicismo con que en numerosas ocasiones se ha encasillado el último periodo de su producción.

La siguiente secuencia, [7], sigue el mismo principio constructivo: en plano medio surgen las espaldas de los guardias civiles que le dan el alto a la camioneta. La secuencia nos proporcionará muchísima información sobre cuanto sucederá en adelante en el filme, pues no solo presentará con su nombre a los personajes, sino que la línea argumental

208 “Patadas a la luna” es una de las últimas secciones de prensa, a la que ya hemos aludido, donde Gonzalo Suárez escribió sobre fútbol y actualidad política.

principal –la que tiene que ver con el fútbol– queda presentada así como todas las líneas argumentales secundarias, como el conflicto con los maquis, la tensión entre los guardias y la gente del pueblo y la dureza de una posguerra en la que todos están enfrentados. Así, mientras el Sargento Andrade interroga al protagonista y descubre que ha sido una estrella del Real Madrid, Emilio, el otro guardia, descubre en la parte trasera de la camioneta al maquis. Ambos se encañonan en sugestivos primeros planos en una estructura de plano-contraplano: ambos se nombran el uno al otro, motivo por el que descubrimos sus nombres, pero también que pertenecen al mismo pueblo y se encuentran en bandos enfrentados.

La secuencia está impecablemente montada en dos tiempos paralelos, alternando los planos medios con los planos medios de los personajes. Incluso el fino sentido del humor de Gonzalo Suárez hace su aparición cuando el Sargento, orgulloso, dice de carrerilla la alineación del Real Madrid en la que Forteza jugó y donde se gestó su leyenda de portero imbatible. La personalidad del actor, Antonio Resines, aporta esa fina ironía que enseguida es macabramente teñida, pues el mismo Sargento le pide a Forteza que se cuide porque han tenido un encuentro con los maquis. Dos disparos *off* se han escuchado mientras se procedía al minucioso examen de la documentación del portero.

La escena, con su encuentro nocturno, sucesiva a la irrupción de Nardo, nos vuelve a remitir al universo del western: el cowboy descabalgado, el *outsider* perdido que encuentra un vehículo a su paso en el que esconderse y el encuentro con los oficiales de la ley o la caballería que peinan en su búsqueda el territorio.

De nuevo la sutil realización del director sutura las secuencias, pues [7] termina con la camioneta alejándose, se abre el cuadro y de repente la vemos acercarse al pueblo ya en [8]. A su entrada Nardo, de nuevo con un golpe de revólver en la ventanilla –gesto que se repetirá en [28.4]–, le pide que se detenga. Una manzana mordida que le da le asegura una buena cena en la taberna del pueblo, “El conejo cojo”, nombre irónico que nos recuerda la taberna de *Al diablo, con amor* y otras cantinas del western. Los diálogos, lacónicos, informan del talante del personaje y anticipan situaciones que devendrán cómicas, como el hecho de aconsejarle Nardo a Forteza que no pida sopa porque “sabe a rayos”

La entrada a la taberna de Forteza en [9.1] responde a la del forastero que busca cobijo. De nuevo se inicia con el primer plano de la manzana depositada en la barra del bar que dirige el duro y seco propietario, Concojo. Seguidamente, un plano general nos muestra

el entorno, donde abundan parroquianos que juegan al billar y entre los que se encuentra un buhonero ciego, individualizado en un plano medio que responde a la mirada de Forteza, y que tendrá una importancia significativa como personaje secundario.

En toda esta secuencia cobra vital importancia el ambiente: Concojo trata de sintonizar una emisora extranjera –por tanto, clandestina–, unos mozos juegan al billar, se oyen, en *off*, unos desesperados rebuznos y la joven camarera, insinuante, le ofrece a Forteza un plato de sopa que este, precavido, trata de dar a un perro que la rehúye nada más verla.

La entrada rápida de Manuela en [9.3] es también relevante, pues presenta a la protagonista del filme. Los planos medios de ella por un lado, de Forteza por otro y las miradas que ambos se dirigen crean expectación y anticipan el vínculo que posteriormente mantendrán. Pero, como sucede en todo el filme, no se trata de una entrada casual, pues sigilosamente pregunta por el doctor, que se encuentra en el corral.

La escena siguiente, [10], que nos sitúa en el corral, presenta al doctor atendiendo a una burra –que está en *off*– como personaje estrafalario, pues bebe constantemente de su petaca, atiende lo mismo a hombres que animales, y goza de un peculiar sentido del humor, pues su diagnóstico es “embarazo psicológico. Su burra se aburre²⁰⁹”. La secuencia importa no solo por la presentación del doctor, sino porque Manuela lo busca por Nardo, a quien el espectador ya conoce, de manera que todos los personajes que han ido apareciendo están vinculándose entre sí de manera clara y concisa, mostrándolos su director en el decurso de la narración y dejando que esta fluya ágilmente. Incluso el lastimero rebuzno ha servido de elemento de enlace sonoro entre esta secuencia y la anterior.

Así, son el doctor y Manuela quienes enlazan con Nardo en la secuencia [11], cuando el primero atiende al segundo y le exige reposo. De nuevo, un plano general del desván nos sitúa en el espacio y deja al personaje oculto en la clandestinidad, pues Manuela vive debajo, donde busca a alguien en la cama y que resulta ser su hijo negro, que ha escapado a la esplanada de frente a la casa donde “tomaba la luna para volverme blanco”, de nuevo una sutil situación humorística pues incorpora la ingenuidad del punto de vista del niño al sentirse diferente a los demás.

209 Expresión que responde, como no, al surrealista sentido del humor de Gonzalo Suárez.

A pesar de haber sido presentados todos casi todos los personajes esenciales – Nardo, Ramiro, los guardias, Manuela, el doctor, Tito– la escena abre interrogantes en el espectador, pues desconocemos todavía el vínculo entre Nardo y Manuela –el diálogo entre ambos, aludiendo a que ella lo necesita es ambiguo y humorístico a la vez: “Eres peor que tu madre”, dice Nardo; “Y tú que tu padre”, dice Manuela– y el porqué del niño negro.

Dos brevísimas secuencias cierran este bloque: la [12] con Ramiro en la playa y la [13] con los maquis vivaqueando en el monte.

La escena [12] importa en tanto nos presenta a Ramiro en su entorno propio, la tienda que ha montado en la playa tras haberle rehusado habitación a la joven camarera de “El conejo cojo”, como un hombre solitario y solo, que vive exclusivamente de un glorioso pasado que ya no posee. De ahí que en un emotivo plano general se nos muestre saltando hacia la luna, como si tratara de parar una pelota y de manera extradiegética oímos la emotiva música de los créditos junto con el griterío de las gradas. Nos encontramos así ante el héroe caído, el personaje que procede de un pasado legendario que lo ha superado y se ha deshecho de él, un héroe crepuscular que malvive con su atracción de feria, como de alguna manera hace el personaje interpretado por Randolph Scott en *Duelo en la Alta Sierra*.

La otra secuencia, la [13], nos presenta a los maquis como una suerte de *cowboys* o forajidos que deben pernoctar en el monte porque su jefe no se reunirá con ellos. Diversos primeros planos de cada uno de ellos nos los presentan como seres desvalidos, derrotados por el tiempo y sus circunstancias, pero que mantienen viva una suerte de lealtad a sus principios, un “grupo salvaje” dignificado por la leyenda que representan –rol asignado por el rótulo de [3]–, pues todos ellos parecen surgir de ese tiempo mítico del primer bloque narrativo que ahora, mediante estos primeros planos adquieren encarnadura mortal.

Reconocemos, a las situaciones y personajes del wéstern que se nos han ido planteando, otras nuevas que también tienen la impronta del género: el fugitivo escondido y que atiende el doctor, la mujer sola con un hijo que tiene que cuidar de la casa/rancho, el héroe abatido, el grupo de maquis fuera de la ley... En este sentido, podemos considerar que estos dos bloques narrativos constituyen el planteamiento clásico de la película. Desde el tiempo mítico inicial se nos ha ido sumergiendo en el mundo propio del aquí y ahora de una comunidad marcada por la guerra y sus consecuencias, un lugar donde la convivencia diaria no parece fácil, aunque no afloran los conflictos entre sus habitantes. Estos conflictos, como

veremos, tienen otra dimensión y tienen que ver con la presencia inicial de los maquis, la pertenencia de Nardo y Emilio al mismo pueblo y con la represión durante la posguerra, algo que su realizador no elude y que se impondrá de manera sutil pero contundente en momentos posteriores del filme.

El fundido a negro parece clausurar aquí un gran bloque narrativo, pues los personajes han sido presentados y el conflicto apuntado. Ciertamente, a diferencia de los fundidos en negro que han precedido en el primer bloque, marca un paso de tiempo en el relato, ya que ha transcurrido un periodo temporal acotado que aquí, con la noche, se cierra. Pero, ante todo, marca un comienzo, pues de hecho el conflicto no se ha producido todavía, el espectador ignora aún qué va a suceder, cuál es el papel del portero en ese universo... Es decir, tenemos una serie de interrogantes abiertos que solo adentrándonos en el filme serán resueltos. Además, la secuencia [12] nos devolvía, con su plasticidad y pictorismo, a las escenas iniciales, aquellas que se nos abrían en un tiempo mítico en el que también andaban los maquis con quienes se cierra este bloque y se funde en negro. En cierta manera, el fundido en negro responde a una puntuación poética del filme, pues cierra aquí ese ir y venir entre el espacio mítico, mágico diríamos –la escena de la playa está impregnada de irrealidad en tanto que la siguiente, en el monte presenta su aspecto más real–, y la realidad del aquí y el ahora del relato.

9.5.2. El desarrollo y la aparición de los conflictos: la forja de la leyenda en el aquí y el ahora.

Los seis bloques narrativos siguientes van a constituir el nudo del filme, esa parte central de la estructura clásica de los relatos que concentra en el wéstern los conflictos de los personajes, desentraña el territorio donde se produce y convierte en presente los hechos provenientes del pasado. Por ello, porque, como observamos, Gonzalo Suárez está ciñéndose a las estructuras del wéstern, estas macrosecuencias permiten desarrollar las líneas narrativas introducidas e incorporar otras nuevas con personajes tan determinantes como don Constantino, el peculiar cura del pueblo que tanta importancia tiene en la película.

Mediante un plano general se nos sitúa en [14] frente a la pradera de la iglesia, con la camioneta y los carteles que exhiben el glorioso pasado de Forteza. Este se encuentra, tomado en plano medio, bajo el atrio de la iglesia, lustrando el balón –esto es, el personaje

desempeñando su actividad— con lo que se da comienzo al tercer bloque narrativo del filme, que gira, salvo por las secuencias [15] y [16] en torno a la iglesia. Enseguida alguien que entra en la iglesia deja caer una moneda y el protagonista, orgullosa, la echa. La toma en el aire el cura, don Celestino, y de esta forma se incorpora a la historia. No puede el mecanismo ser más sencillo ni eficaz, análogo al *modus operandi* de las presentaciones de los personajes en el western mediante un gesto, un ademán, una acción que lo define o incluso subraya el virtuosismo que caracteriza al héroe: en este caso la pirueta corresponde al cura, por lo que es un acto casual —recordemos que la casualidad rige los avatares de los personajes de Gonzalo Suárez—, ya que se presenta como un profano en materia futbolística pero permite interactuar con Forteza porque trae a colación uno de sus temas, el dinero que no conviene rechazar en los tiempos de penuria que se viven. Recordemos que tradicionalmente, y más en el contexto literario y cinematográfico español, se suele presentar a los sacerdotes como ávidos de dinero; por otro lado, la limosna está ligada a la liturgia y don Celestino en el filme se muestra siempre pendiente del dinero, ya que en [23.1] se incorpora al reto del sargento Andrade tomando un diezmo para la iglesia y al final, en [38], comprobamos que se ha quedado prácticamente con la totalidad de la recaudación de las apuestas.

El diálogo y la complicidad que se establece entre ambos sirve para que el espectador conozca cómo se gana la vida Forteza: va de un lugar a otro retando a los aldeanos a que le metan gol y apostando por ello. Don Celestino responde al modelo de personaje secundario cargado de personalidad: apabullante en sus decisiones, no se arredra ante la presencia de la Guardia Civil con la que discute, antes, durante y después del duelo de penaltis —amparándose en su cargo eclesiástico y las prebendas que el régimen franquista le otorgaba—, pero individual y cercano al pueblo, haciendo de él un personaje entrañable y, por la penúltima escena, picaresco. La actitud que mantendrá con Forteza será cómplice en cierto modo, marcada por un fino sentido del humor a la hora de presentar sus contrapuestas actitudes vitales como complementarias en un mundo devastado por la penuria y la guerra. Es él, don Celestino, quien se ofrece a anunciar su actuación después de la misa a cambio de que le ayude en la sacristía.

Las dos siguientes secuencias, [15] y [16] se centran en Manuela, personaje ya presentado con anterioridad y que en [17] acabará confluyendo en el mismo espacio del prado frente a la iglesia donde Ramiro Forteza exhibirá sus gestas deportivas. Se trata de dos secuencias que entendemos simultáneas a la anterior. En la primera, la [15], que comienza

con un plano medio sobre un maniquí, nos informa del trabajo de costurera de la protagonista y nos introduce a Úrsula, la esposa del sargento Andrade que tendrá peso específico en la película.

En ambas secuencias entra en escena la sexualidad, vista de manera distinta y con diferente enfoque, según la idiosincrasia de las dos mujeres que la protagoniza. Úrsula en [15] chapurrea el francés que dice que le está enseñando el doctor y le lee penosamente el principio de un poema de Mallarmé –que ella pronuncia “Llamarmé” – en un libro que aquel le ha prestado, quedando apuntada, de este modo, la relación extramatrimonial que mantendrá con él. Los tres versos, cuya lectura provoca la risa en el espectador, corresponden al poema “Brisa marina” y no es casual –nada en el cine de Gonzalo Suárez lo es, aunque utilice la casualidad como motor de las acciones–, pues dicen así:

La chair est triste, hélas ! et j'ai lu tous les livres.
Fuir ! là-bas fuir ! Je sens que des oiseaux sont ivres
D'être parmi l'écume inconnue et les cieux !²¹⁰

El emotivo poema evoca el mar y la necesidad de irse de un lugar donde el hastío embarga al sujeto lírico, hacia la aventura y lo desconocido. Sutilmente el poema parece hablarnos de la angustia de Manuela, que aflorará en [28.5.2] cuando le confiese su terrible pasado a Forteza, y del propio Forteza, pues es un personaje sin horizonte, que va al tuntún de un lugar a otro, como nómada empujado por el viento o la brisa marina. Pero la melancolía del texto, que no se reproduce entero, queda surrealísticamente bañada por la comicidad al escuchar en el mal francés de Úrsula los excelentes versos de Mallarmé, versos que también hablan del propio hastío de la mujer del sargento y de sus ganas de ver París, de alejarse del ambiente en el que le ha tocado vivir.

En este sentido, Úrsula se nos presenta como un personaje frívolo, cuya experiencia difiere de la de Manuela, y al mismo tiempo vitalista, por lo que su frivolidad no la convierte en un estereotipo misógino: es alguien que piensa exclusivamente en su placer –en el duelo de penaltis estará pendiente de los hombres que los lanzan– sin parar mientes en el efecto de sus palabras. Por ello, ávida de conocimiento carnal no duda en

210 “La carne es triste, ¡ay!, y he leído todos los libros./¡Huir! ¡Huir! Presiento que en lo desconocido/de espuma y cielo, ebrios los pájaros se alejan”.

espetarle a Manuela, al final de la escena “Dicen que los moros, con perdón, la tienen mayor de lo normal y tú sabrás algo de eso. ¿Es cierto?”.

El efecto que esas groseras palabras –pero que en la situación resultan cómicas, como cómica resulta toda la escena, preparada con habilidad con la lectura de Mallarmé– lo acusa Manuela en la siguiente secuencia, la [16], donde en plano medio sale apresurada del cuartel y se encuentra, ya en plano general, con López, otro de los personajes secundarios destacables del filme. El encuentro resulta tenso para ella, pues si bien López parece al principio solícito, enseguida nos percatamos que solo lo mueve un interés meramente sexual. Cuando al final de la escena trata de besarla, ella rechaza con angustia su tacto y explícitamente manifiesta que no soporta que la toquen.

De esta manera, estas dos secuencias no solo están completando el perfil y el carácter de los personajes que juegan un papel determinante en el filme, sino que nos presenta esas dos maneras diversas de vivir la experiencia sexual: gozosa para Úrsula y traumática para Manuela, aunque solo más adelante se nos aclarará la naturaleza de dicho trauma.

López, por su parte, se nos aparece en el rol del antagonista de Forteza, pues el filme, aunque no ha establecido ningún vínculo todavía entre Manuela y el portero se vale de las estrategias de la representación clásica del western para ir sembrando de indicios temáticos el relato. Por ello, la sensación de fluidez es la que impera, frente a otros textos filmicos más densos como los que ya hemos analizado. En la secuencia, además, López le muestra un retrato de “se busca” de Nardo, con lo que se refuerza su rol de antagonista.

La secuencia [17], con sus expresivos planos generales, alternando desde diversos ángulos e incluso con expresivos picados, nos muestra a Forteza en pleno dominio de su arte del espectáculo. Ha dispuesto toda la cartelería alrededor de la camioneta y cuenta sus gestas ante su auditorio, formado por niños y gentes del pueblo (vid. figura 21)



Figura 21: *El portero*

Su voz suena enfática y épica y la música extradiegética que lo acompaña, que ya ha aparecido parcialmente en parte de los planos de los créditos, aporta un aire festivo y de wéstern, que nos recuerda, por sus compases, a la música que en *Centauros del desierto* acompaña el cómico episodio entre la boda de Martin Pawley y la india Look.

En la escena Forteza entrará en contacto con Tito, que desde el comienzo muestra fascinación por sus gestas y que continuamente interrumpe. Y cuando, al final de su exhibición le pregunte quién es, también Manuela, que ya había hecho su aparición antes, entablará relación con él. El hecho fortuito de que el número uno del jersey de Forteza esté medio descosido, y que ella se ofrece a coserle y llevárselo por la tarde a la playa donde actuará, es la excusa narrativa para que este contacto entre los personajes se acentúe: una vez más, todos los elementos narrativos surgidos en las escenas anteriores van encajando para que las acciones de cada uno de los personajes estén siempre justificadas. Tanto la interpretación, excelente por parte de Maribel Verdú en el rol de Manuela como la de Carmelo Gómez en el rol de Forteza, contribuyen, con su timidez a la pausada pero constante interacción de ambos: Forteza parece tener el temple cohibido que en el wéstern el cowboy expresa ante la mujer y viceversa y, al mismo tiempo, parece extrañado de que el niño negro del que se burlan los otros niños esté relacionado con la mujer que ha despertado su interés, pero no pregunta por ello.

Al finalizar la homilía, don Celestino conmina a los feligreses, con humorística autoridad –un "no me falléis, como siempre, que luego me enfado"–, a que acudan a la playa para la exhibición deportiva de Forteza. Este entra en la sacristía y se percata de que hay un muerto en un ataúd. Las tres escenas siguientes resultan humorísticas y cohesionan a estos

dos personajes tan dispares con el desparpajo de sus diálogos que desprovee de solemnidad a la situación. Porque el difunto le impone, Forteza en [19.1] no quiere ayudar al cura; invoca al enterrador y don Celestino le dice que es él el muerto. Porque el pueblo es supersticioso no quiere enterrarlo y el cura le echa encima su trato a Forteza, por lo que esté acepta, aunque con reticencias.

La música festiva, que nos recuerda al western, acompaña el transporte en [19.2] del féretro desde la iglesia al cementerio que está junto a ella, con diálogos en los que los juegos de palabras –“En vida era buena persona, pero un poco pesado”; “Pues de muerto no hay quien lo aguante”– nos recuerda el verbo cínico y estoico de los personajes del género y las humorísticas situaciones con las que el western aborda la muerte, así como el peculiar universo de su realizador.

La excelente escena [19.3] del entierro es una preciosa muestra de esta imbricación de estructuras narrativas y autoría: dos hombres dando sepultura a un tercero, situación icónica de numerosos western, que la melodía extradiegética puntúa con precisión, y un diálogo ágil que por la situación nos recuerda la escena de los sepultureros del *Hamlet* de Shakespeare, tan caro a Gonzalo Suárez:

Cura: Por cierto, ¿cuánto hace que no te confiesas?
Forteza: Vaya usted a saber.
Cura: Un hombre que entierra a otro tiene que estar libre de pecados.
Forteza: (deja la pala) Pues entonces, búsquese otro, que yo no valgo.
Cura: ¿Cómo que no me vales? (signo de absolución y fórmula en latín de la misma) A trabajar. Los pecados de los hombres, vistos unos, vistos todos. Hasta Dios se aburre de nosotros. Torpezas de la carne, codicia de mujer ajena, envidias, mezquindades. ¿O es que has matado a alguien?
Forteza: Ni en la guerra.
Cura: Pues en la guerra era tu deber.
Forteza: Cogí una pleuresía en las trincheras.
Cura: Dios, en su infinita sabiduría, te la envió para salvarte la vida.
Forteza: Pues casi me mata.
Cura: No blasfemes. Dios solo mata al que se lo merece. Los demás morimos de muerte natural.
Forteza: (sonriendo) Perdona, padre: ¿usted cree en Dios?
Cura: (irritado) ¡No me busques las cosquillas, no me busques las cosquillas! ¿Tú crees en los padres que te engendraron?
Forteza: Nací en el hospicio; no los conocí.
Cura: No haberlos conocido no es razón suficiente para no creer en ellos. Lo mismo pasa con Dios. No lo olvides nunca. De todos los padres que en el mundo han sido, Dios es el número uno.

La planificación, que combina planos medios cortos en la sacristía, planos generales largos –con panorámica durante el transporte del féretro– con planos generales

cortos y planos medios en montaje de plano-contraplano durante el sepelio, refuerza, con este diseño la preminencia de las estructuras del western.

Las últimas palabras de don Celestino, hablando de Dios con cómica familiaridad como el número uno de los padres, enlaza con el plano medio de [20.1] donde el número uno del jersey del portero está tendido al sol. Cosido y lavado por Manuela, ella lo recibe y se lo lleva a la playa en unas escenas de transición que dan cuerpo al ambiente del filme y lo reconducen según los parámetros del género: de nuevo la música, las estructuras narrativas y los exteriores por dónde transitan nos remiten al territorio silvestre y en proceso de sometimiento del western.

Manuela recoge el número y lo lleva en bicicleta, con Tito montado atrás, a la playa donde se lo entrega a Forteza. Ella es el hilo conductor del cuarto bloque narrativo pues nos lleva a la secuencia de la exhibición, contribuyendo, de esta manera, al vínculo narrativo que se está fraguando entre los dos protagonistas. La exhibición de Forteza, que se corresponde con tantas otras del western –de caballos, de doma, de reses, prácticas y concursos de tiro...– transcurre en la playa como escenario excepcional y presenta a los dos personajes secundarios, Pepín y sobre todo Jacinto, que tendrán un papel destacado en el duelo final. Que empiece los retos don Celestino ahonda en el rol humorístico del personaje y facilita que Forteza muestre su destreza. De nuevo los planos generales resaltan la presidencia del espacio, aunque este se cierra más sobre los personajes porque nos encontramos todavía ante una exhibición distendida, que sirve para mostrar las destrezas de unos y la predisposición de otros –Jacinto descalzándose para chutar, en un gesto que destaca su carácter de rudo aldeano–, pero no hay aún un conflicto claro, como el que suscitará el duelo final, donde el espacio será más determinante y por ello no solo estará más poblado, sino que los planos generales que lo mostrarán serán mucho más panorámicos.

La llegada del sargento, Emilio y López, los tres a caballo disuelve la concentración, pese a las moderadas quejas del cura y el portero y abre, con la invitación al pisolabis de la tarde en el cuartel y los planes que el sargento dice tener para Forteza, una expectativa narrativa aún insospechada para el espectador.

Es un bloque narrativo que hemos dividido en cuatro escenas pero que fluyen con soltura y naturalidad, enlazadas a través de las situaciones en torno al fútbol y potenciando la complicidad cómica –siempre vista desde fuera, por el meganarrador– que resulta entre don Celestino y Forteza y entre este y los mozos del pueblo. Las cuatro, además,

marcan la evolución dramática de toda la macrosecuencia, presentan el crescendo de la actuación de Forteza como portero que la brusca irrupción de la Guardia Civil reconduce hacia lo que, en el siguiente bloque narrativo se planteará como el conflicto del filme. Desde el punto de vista de la narración, es necesario que el espectador acceda al saber habilidoso del héroe, lo cual se produce, de manera comedia –como en el western que se plantea con el enfrentamiento final como clímax– en este momento, sin dejar de lado esa mirada irónica que usualmente se vierte sobre los personajes que intervienen en la acción. La comicidad presente permitirá que esta lo esté también en la escena del duelo de penaltis y además impregne de tensión, como veremos, toda esa larga secuencia.

En la siguiente macrosecuencia, la quinta, centrada en el pisolabis o fiesta que se celebra en el cuartel la tarde siguiente a la secuencia de la playa, se nos presenta el conflicto del filme a través de la conversación entre el sargento Andrade, Lisandro, el alcalde y Forteza, con intervención del cura. Previamente, la escena [21.1] es una mera escena de transición, que enlaza el paso marcial de los guardias a caballo al final de la escena anterior, con el grupo de tricornios, de espaldas al espectador, que se balancean al compás de la música festiva diegética y que provoca no poco extrañamiento en el espectador. Es una escena festiva, que brevemente nos escamotea el porqué de ese movimiento para mostrarnos enseguida que están jugando a la rana, un juego de todas todas de poco carácter marcial. La mirada irónica se prolongará en toda la secuencia [21], presentándonos a los guardias como en un mundo aparte del de las gentes del pueblo aunque inviten a estas en sus fiestas.

La presentación del conflicto se nos da en la escena [21.3], pero antes de llegar a ella la fiesta se nos ha enmarcado, de alguna manera, por la mirada, a través de los prismáticos de Concojo, el propietario de “El conejo cojo” en un plano que responde a su punto de vista subjetivo en [21.2]. Esta escena importa porque sanciona el nexo entre este personaje, completamente secundario en [9] pero de significativa presencia, y Nardo: la aparición del buhonero ciego deviene también significativa pues le dice que el maquis quiere verlo. Que se quede a vigilar es una cómica ironía que se refuerza por el hecho de que este se coloca los prismáticos en el oído.

Toda la escena [21.3] goza de una compleja planificación que panorámica tras panorámica, con respectivos trávelin de seguimiento, nos muestran en planos medios la concurrencia de gente en el cuartelillo. Forteza será el centro de la expectación: el Sargento le presenta a Lisardo, alcalde del pueblo y entrenador del equipo local, y formula su

propuesta ante, como hemos dicho, de don Celestino. Esta consiste, como expusimos en el resumen, en un torneo de penaltis entre los del pueblo y los guardias, donde Forteza oficiará de portero. El significativo plano medio en que queda resuelta la cuestión lo es porque sirve para que se nos muestre, de manera humorística –ironía trágica más bien–, la cruda posguerra en la que transcurre el tiempo histórico del filme (vid figura 22).



Figura 22: *El portero*

Forteza está flanqueado por Lisardo y el Sargento, con López al fondo y el cura a la izquierda del encuadre, de espaldas. Cuando el Sargento plantea lo que será el duelo de penaltis, lo hace hablando de “bandos”, pero enseguida se corrige para hablar de “equipos”. En esa misma escena, avanzada la conversación, cuando Forteza impone sus condiciones, que solo en parte se aceptan, y sugiere quedarse con un 50% si hay empate, irrumpe López, que hasta ahora ha estado de espaldas y picoteando de la mesa, diciendo “No. Ni hablar. Habrá un vencedor y un vencido.”

Como puede apreciarse, el realizador ha usado la retórica oficial del régimen para mostrar, sin tapujos y aparentemente de manera casual, el conflicto social que atenazaba a los españoles durante la posguerra. Ello hace que el duelo final se viva como una confrontación. Andrade parece querer ser moderado, busca una falsa concordia: justifica el encuentro como una manera de confraternizar, pero más adelante, en [32.2] primero y en [35.11] después, durante el torneo de penaltis, busca a toda costa la “victoria”; habla de “equipos” pero le ha traicionado su deber ideológico, pues se le escapa “bandos”, clara alusión al bando republicano y al bando golpista, autodenominado nacional. Más contundente, López manifiesta con su “vencedores y vencidos” la postura oficial. Exaltado

como corresponde a su carácter fascista, López le dirá en seguida a Andrade, una vez Forteza ha salido fuera de campo, que este es poco patriota. La respuesta del Sargento no puede ser más taxativa: “A ver, López, un hombre que ha militado en el Real Madrid, aunque cobre como un profesional, es un patriota, ¿estamos?”. Una vez más es la situación, vista desde fuera, que deviene cómica; hay una deliberada burla del patriotismo típico de los fascistas de aquellos días.

Don Celestino actuará como árbitro en ese encuentro, y lo impone haciendo prevalecer las prerrogativas que el régimen franquista otorgó a la iglesia durante su hegemonía. La personalidad, densa y absorbente, del personaje lo distancia del papel colaboracionista de buena parte del estamento eclesiástico y lo acerca, del lado humano del personaje, hacia los otros, las gentes del pueblo que constituyen su rebaño. Pero no hay puesta en escena que transmita ideología en esta escena: Gonzalo Suárez no busca una posición neutral de la iglesia, ni mucho menos defenderla; la posición del personaje es coherente con su tratamiento, un personaje aunque conservador benévolo, contradictorio y por ello construido con ironía –recuérdese el diálogo entre él y Forteza durante el entierro–, un prototipo que se corresponde con los secundarios que en el wéstern rodean y envuelven, con variopinta idiosincrasia, al héroe.

La secuencia, sin embargo, no concluye aquí. En la escena [21.4], donde continúa la fiesta, Emilio trata de flirtear con una joven aparentemente estirada, y su conversación queda en un diálogo que nos remite a las situaciones del teatro del absurdo. Contratará su actitud con la de Úrsula, la esposa del Sargento que aquí, en su encuentro con el doctor, se nos evidencia el vínculo sexual que entablan. El doctor y Forteza también entran en contacto ahora, en la escena [21.5], donde se nos plantea la lesión del hombro del portero como una de las trabas que puede impedir el feliz desarrollo de la competición. No es ajena al wéstern la presencia de una herida o una tara que limita la acción del protagonista, no obstante la cual su tarea es llevada a cabo: piénsese, como ejemplo, en *Eldorado* (Howard Hawks, 1967) donde casi la totalidad de los protagonistas presentan lesiones que pueden dar al traste con su misión.

Se cierra este quinto bloque narrativo con el mundo de los maquis, primero con la detención del buhonero ciego en [26.1] y con la entrevista entre Concojo y Nardo en [22]. La llegada, detenido, al cuartelillo del ciego es una escena irónica que pone en evidencia la proverbial perspicacia de la Benemérita y su función represora. Esta escena humorística tiene

su contrapunto en la entrevista que enseguida mantienen Conjojo y Nardo: el primero habla de las dos bajas de los maquis –los dos disparos que hemos oído en [7]– y de las órdenes de abandonar la lucha armada procedentes de Toulouse, donde se encuentra la resistencia a Franco y de dónde procedieron los maquis en su intento de vulnerar el régimen fascista, dato este que no se proporciona en el filme y que debe deducir el espectador. Parco en palabras y hombre de ideales, cuya entereza contrasta con el tratamiento irónico de Andrade y sus guardias, Nardo responde con un lacónico “ya veremos”, que entre otras funciones dramáticas tiene la de mantener abierta esta línea, este enfrentamiento entre maquis y guardias civiles con que ha comenzado el filme. Un conflicto al que es ajeno Forteza, pero en el que, como el forastero que entra de paso en un perdido pueblo de la *far west*, se verá involucrado y en el que de alguna manera deberá tomar partido.

La primera escena está resuelta en un plano general mientras que en la segunda pasamos del plano general del exterior de la casa de Manuela a los planos medios del interior del desván, significado de esta manera la opresión y clandestinidad en la que viven los personajes.

Dos breves escenas componen el breve sexto bloque narrativo que con un fundido en negro clausura el segundo día de Forteza en el pueblo.

La escena [23] empieza con Forteza en plano general y caminando por la playa; pasa a otro gran plano general, frontal, de Manuela que le observa montada en la bicicleta. Conecta este con el primer plano de la nota colgada de la tienda de Forteza, que pasa a plano medio cuando este entra en campo; en la nota en se le dice que Tito quiere que vaya al día siguiente a su casa con el balón.

En la siguiente, la escena [24], el conjuro de la joven camarera nos remite al mundo mágico y telúrico que ya ha surgido en otros filmes de su realizador: que el rito mágico esté relacionado con la sopa vuelve humorística la escena, pero no mitiga el lado serio del asunto, que no es otro que las ansias que siente la muchacha de huir de ese pueblo.

Las dos mujeres de la historia que rondan alrededor de Forteza son las que narrativamente hablando condicionan este bloque. Ciertamente que las intenciones que el espectador quiere leer en la actitud de Manuela no son exactamente las que se espera de su rol –vincular sentimentalmente a los dos protagonistas–, porque, como veremos en [28.1], están motivadas, en un principio, por la necesidad de Nardo de salir del pueblo, lo cual viene sutilmente anticipado porque en la escena inmediatamente anterior –la [24]– sucede la

entrevista entre este y Concojo. Como en el western clásico, la narración es fluida, se vale de breves elipsis narrativas que el espectador completa y rehúye el subrayado explícito de las acciones y motivaciones de los personajes. Y estas resultan, en todo momento, ambiguas e intencionadas: Manuela desea salvar a su hermano –aunque de momento este parentesco es ignorado por el espectador– y, como más tarde se dirá, salir del pueblo, pero al mismo tiempo siente afecto por Forteza y también inseguridad. Los dos mujeres, pues, tienen, en el fondo, el mismo interés: la huida del territorio.

La siguiente macrosecuencia, la séptima, se centra en la relación entre Manuela y Forteza, con sus aparentes sobreentendidos, y que culmina en lo que equivale a una escena de amor entre ambos, la [28.5.2], que transcurre en el prado, junto al río. Toda la macrosecuencia pivota alrededor de estos dos personajes, cierra más su línea narrativa, pero sin clausurarla sino más bien manteniéndola abierta y en suspenso, donde Tito juega un papel esencial, pues es el vínculo que, lejos de suponer una traba para su relación, los hace aproximarse el uno al otro.

Esta aproximación es se nos ofrece primero en [25], mediante los juegos en la pradera frente a la casa entre el niño y el portero. El paso de los planos generales durante las jugadas a los planos medios en los que Forteza le explica las cualidades y trucos de un buen portero, equivalen, por su contenido y por su forma, a la escena de adiestramiento del western en la que el veterano instruye al novel en el manejo de sus artes, sean estas el domino del caballo, el control de las reses o la pericia con el revólver.

La escena siguiente, [26], se desarrolla en el interior de la casa, donde el plano general tiene por objeto familiarizarnos con el espacio, la cocina, lugar excepcional en el western y que aquí vemos en su sencillez, humildad y su aspecto netamente rural –una gallina aletea sobre los fogones durante toda la conversación. Aquí el plano, pese a ser un plano general, se cierra sobre el trío protagonista: Forteza está frontal a la cámara, entre Manuela y Tito, lo que subraya el vínculo que finalmente se establecerá entre ellos. Es aquí cuando se tiene la certeza de que Tito es hijo de Manuela; el portero apenas acusa la sorpresa y se sobrepone a ella. De este modo, aparentemente natural, pues toda la información fluye a través de unas conversaciones que no buscan explicitarla, se va tejiendo un halo sombrío y misterioso entorno a Manuela, que el espectador avisado no deja de considerar: ya en su encuentro con Úrsula esta le ha hablado de la relación sexual mantenida con un moro; en su

siguiente encuentro con López asistimos a la desazón que ese recuerdo le produce²¹¹; ahora es Forteza quien advierte que Tito es hijo de Manuela, algo que nosotros ya sabemos, y esto pondrá en guardia a la muchacha para propiciar, después, una confesión no buscada y espontánea junto al río. Así, en esta breve escena se nos presenta a Forteza como alguien sin prejuicios, que asume con naturalidad, aunque se pregunte sobre ese hecho, lo que otros, las gentes del pueblo, perciben como anomalía.

Un fundido en negro separa esta secuencia de la siguiente. Es una puntuación sintáctica que difiere semánticamente de la que separaba, por ejemplo, las secuencias [13] y [14], pues no indica, como en esta, el salto temporal que separa una jornada de otra. Aquí el fundido nos sugiere un paso del tiempo subjetivo, ya que el tanto el resto del bloque narrativo como el siguiente van a transcurrir en el mismo segmento temporal, el tercer día del filme. Este tiempo subjetivo secciona la escena entre Manuela, Tito y Forteza para llevarnos a otra donde los dos primeros están ausentes. Se marca de esta manera un cambio de situación, una diferencia dramática, pues la secuencia [27] tiene que ver con el conflicto del filme, el enfrentamiento a base de penaltis entre las dos fuerzas, los dos “bandos”, contendientes. La puntuación que imprime el fundido contribuye así a la función de indicar un paso de tiempo subjetivo que parece devolvernos al terreno del mito –el esperado enfrentamiento del que se hablará en la escena [27.1]– y marca a su vez la diferencia entre las dos líneas narrativas desplegadas, la de Forteza y el fútbol, y el vínculo sentimental entre este y Manuela.

Aunque hemos dividido la secuencia [27] en dos escenas, toda ella transcurre en un único espacio, la cantina o taberna donde los planos medios largos con gran profundidad de campo –o incluso primeros planos largos con el fondo difuminado pero visible– privilegian el entorno y lo impregnan de las connotaciones que este lugar adquiere en el western. Así, la taberna está repleta de acción: en primer término tendrá lugar la conversación con Forteza, primero con los dos tiradores del pueblo en [27.1] y con la joven camarera después en [22.2]; pero al fondo de la imagen veremos al buhonero ciego quejándose a Concho del billar y a este, ya en la mesa, enseñándole cómo tirar y apuntar con el taco (vid. figuras 23 y 24).

211 Aunque lo comentamos más adelante, recordemos el terror que produjo la guardia mora de Franco durante la guerra y la primera posguerra.



La escena no puede ser más absurda: un ciego jugando al billar, pero lejos de mostrarla de manera grotesca, la ironía de toda esta puesta en escena nos recuerda la densidad descriptiva de los ambientes de *saloon* de los western clásicos, donde tanta importancia cobran los personajes secundarios.

Por lo demás, en la escena [27.1] Forteza le toma el pelo a los dos jóvenes, Jacinto y Pepín, y tiene su importancia porque nos proporciona la mirada cómica sobre este enfrentamiento a la vez que subraya el carácter de los personajes, más humanos y salidos del terruño que los histriónicos guardias civiles, carácter este que se desarrollará en las escenas del duelo de penaltis según las expectativas despertadas y donde esta diferencia entre aldeanos y guardias se hará más evidente.

De igual manera, la insistencia en [27.2] de la camarera con la sopa, visto ya el conjuro, y la presencia del perro inciden en la comicidad de toda la situación. Gonzalo Suárez se vale así de los personajes secundarios a los que dota de corporeidad y trazo, para la distensión dramática del relato: no solo se prepara el encuentro final, sino también en bloque narrativo siguiente, donde lo dramático de la situación real, la aldea padeciendo las consecuencias de la posguerra, se hará más que evidente. La planificación y el sentido narrativo de esta secuencia [27] no buscan el costumbrismo, sino que nos remiten y se apoyan, como hemos visto, en el universo del western donde simples y sencillas escenas, suaves panorámicas o significativas alternancias de planos medios con planos generales

sirven de escenas de transición, moderadamente cómicas²¹², entre momentos marcadamente dramáticos para dotar de profundidad a sus historias.

La secuencia [28] va a ser determinante en la relación entre Manuel y Forteza. Las primeras escenas parecen marcan una escisión entre ambos, pues el alegre portero se siente utilizado cuando Nardo se incorpora en [28.1] a la excursión. Sigue cariacontecido cuando en [28.2] los guardias le piden el balón y se ve forzado a entregárselo –la escena nos presenta, al mismo tiempo, a Orozco, el otro tirador de los guardias. Solo en [28.3] el resquemor que le embarga se ve mitigado cuando Manuela le dice que Nardo es su hermano y que confían en él.

Fiel a su presentación, este, pistola en mano y parco en palabras exige parar en [28.4] y se marcha: durante un instante, ante las montañas, lanza un exultante grito de libertad que no puede menos que recordarnos el de lord Byron cruzando el lago Lemán con sus compañeros en *Remando al viento*.

La secuencia [28.5] es clave para el desarrollo de la trama: no se irán aproximando entre sí los dos protagonistas, sino que el deseo último de ella de huir de una aldea que la oprime se verá realizado por la intervención del propio Forteza. Si la hemos dividido en tres escenas es para señalar cómo la intensidad en la relación de los dos personajes centrales del filme está cuidadosamente medida y cómo el contexto, la posguerra, se integra en su destino y lo condiciona.

Así, en la primera de estas tres escenas, [28.5.1], Tito y Forteza juegan a fútbol, en un gran plano general, en la pradera que orilla el río. El juego, en el cual la pelota es imaginaria, pues el portero se ha visto obligado a entregársela a Emilio y Orozco, crea complicidad entre los dos personajes: el portero aparece como plasmación de los ideales infantiles del niño y su relación es la que motiva que en la escena siguiente, la [28.5.3], Manuela se sincere con Forteza, pues ha encontrado a alguien diferente y que acepta a su hijo sin preguntar. En toda esta escena tan importante es el diálogo, que comenzando con un comentario sobre Tito luego gira entorno al trauma de Manuela y la actitud que ella advierte en Forteza. Manuela manda a Tito a jugar solo y toda la escena se centrará en ellos dos, tomados en un plano medio externo desde el lugar que ocupa Manuela en primer término y

212 Se trata de una comicidad cómplice, que ahonda en el lado humano del personaje sin reducirlo a la caricatura, como puede apreciarse en los western de John Ford, Howard Hawks e incluso de Sam Peckinpah.

Forteza tumbado al fondo y teniendo como contraplano, también externo, a Forteza, tumbado frente a Manuela que está sentada (vid. figuras 25 y 26)



La posición de los intérpretes invierte la convención clásica de la escena que tiene a continuación: ante una escena moderadamente romántica, tradicionalmente se opta por presentar a la mujer tumbada en la posición que en *El portero* ocupa Forteza, y al hombre sentado. Luego el diálogo romántico fluye entre ellos. Por el contrario, Gonzalo Suárez, que rehúye el melodrama cuanto puede, ha optado por invertir no solo la posición del actor en el seno de la escena, sino que el diálogo, lejos de responder a una escena romántica, desvela el trauma de Manuela en claro contraste con el idílico paraje en el que nos sitúa. Así, Manuela comenta que es él el primero que no le ha preguntado por su hijo y, traumatizada por lo que luego contara, dice que miente cuando este le confiesa “No necesito saber más” al referirse a Tito. Este trauma aflora cuando dirá:

Dicen que me acosté con un moro y que me gustó. ¡Y por qué no! (con rabia) Con tal de tener a Tito lo hubiera hecho una y mil veces. Pero no fue uno. Fueron muchos y borrachos. (Forteza trata de cogerle el brazo) No me toques. Lo siento. Es que desde ese aquel día es como si todos los hombres me dieran un poco de asco.

La escena resulta muy contenida en cuanto a la actuación de sus dos intérpretes, pues de manera aparentemente casual la conversación ha pasado del juego de Tito y Forteza con la pelota imaginaria al desvelamiento de las intimidades de los protagonistas, sin alaracas, pero sin esconder la tensión que les abrumba. Forteza confesará, escuetamente, que estuvo casado, y Manuela que no siente con él el asco que le producen los hombres a consecuencia de la violación múltiple a la que fue sometida, pero todo ello en ese marco idílico, sin que medie beso alguno y sin que los protagonistas puedan aún tocarse.

La violación de que ha sido objeto Manuela nos lleva a la intervención de la guardia mora de Franco durante la contienda: tratados como primera línea de choque, el cuerpo de moros que el general Franco tenía como tropas fue terriblemente eficaz en el cuerpo a cuerpo, era el primero en entrar en los pueblos y se les permitió el saqueo con sus dolosas consecuencias. Inclusive bien entrada la posguerra, mientras mantuvo activos los batallones –Franco hasta se rodeó de una guardia mora personal–, su presencia era temida aun en las zonas rurales que se habían rebelado contra la república. Poco explotado cinematográficamente este episodio especialmente cruel y salvaje de nuestra historia, sí aparece tímidamente en *Libertarias* como cuerpo de choque y, en su función de guardia personal del dictador en *Madregilda* (Francisco Regueiro, 1993). La alusión que a ella se hace en *El portero* no es solo una excepción, sino que ahonda en la dimensión del conflicto sin subrayados excesivos, simplemente planteándolo como una consecuencia con la que viven los personajes, que les condiciona su devenir, pero al que, como los personajes del western, se sobreponen, sin por ello olvidarlo, para continuar su existencia.

Se cierra esta secuencia de manera brutal, cuando, percatándose Manuela de que Tito, fuera de campo, está abstraído mirando algo, se precipita en [28.5.3] hacia él, seguido de Forteza. Ambos, en plano general, se llevan al niño que estaba mirando el lecho del río y Manuela murmura “Esto es un horror. Yo no puedo seguir aquí un día más”. Cuando salen de campo, una panorámica nos muestra aquello que hasta el momento ha sido velado al espectador: los dos maquis muertos en el río, lo cual conecta con los disparos de [7] y la conversación de Nardo y Concojo en [22]. De esta manera, la brutalidad de los tiempos en que viven los personajes empaña y contrasta todo el idílico momento que la imagen bucólica en apariencia representaba. Ello no hace sino recordarnos una vez más el universo del western, cuando de repente los protagonistas que transitan por el territorio, ya en una marcha ya en un paseo más o menos idílico, se ven de pronto sorprendidos por la aparición de la muerte y la guerra: v. gr., en *Fort Apache, El Álamo* (*The Alamo*, John Wayne, 1960)..., por citar algunos ejemplos donde el paseo de los personajes –sean o no protagonistas, como el caso de Ford– se ve interrumpido por la irrupción telúrica de la muerte que planea sobre el territorio.

Los deseos de huir de Manuela, que en la conversación con Forteza acusa las maledicciones del pueblo que hacen su vida insostenible, cobra fuerza en la secuencia [28.6], correlato de la [28.1]: ya de vuelta a la casa, ella le pide que hable con el doctor para que le

facilite los pasaportes falsificados que la ayudarán a ella y a Tito a pasar a Francia. Así, la figura, aparentemente secundaria, de mero comparsa, del doctor cobra importancia: es, por su vida en París y sus contactos más allá de los Pirineos, quien facilita la huida de aquellos que huyen del régimen y su aspecto de borrachín, dicharachero deviene, de pronto, menos estereotipado, aunque esto ya estaba de alguna manera sugerido cuando en [9.3] Manuel entra en “El conejo cojo” a buscarlo para que atienda a Nardo. Ahora, con la mención de los pasaportes falsificados su rol aumenta y se justifica que en su relación con Úrsula sea el francés y la literatura francesa el *macguffin* que la dispara.

Esta secuencia anticipa, además, la del baile, pues Manuela manifiesta tener que ir para no despertar sospechas y Forteza, que se siente más atraído por ella, también, aunque ella, por precaución le pide que no vaya.

La conexión entre esta escena y la siguiente, la [29], que transcurre íntegra en la consulta del doctor, es precisamente la mención del doctor como coadyuvante que, con su intervención, facilitará la huida de la protagonista. Es, esencialmente, una escena cómica, donde se retoma el rol que el doctor ha estado manteniendo durante todo el filme y donde lo vodevilesco, tan del gusto de Gonzalo Suárez, tiene un papel fundamental. Así, en las tres escenas en las que la hemos dividido vemos como se pasa de la comicidad inicial entre el doctor y Úrsula, que practican el sexo de manera compulsiva –el doctor está haciéndole un cunnilingus mientras está sentada en una silla de dentista–, a la conversación de este con Forteza mientras ella está oculta tras un biombo y, finalmente, a la aparición de ella tras el encuentro con una serpiente amaestrada que tiene el doctor en su consulta. La comicidad no está forzada de ninguna manera; tras la terrible escena de los cadáveres, la frivolidad de Úrsula plantea otra cara de la existencia en ese deplorable lugar, ya que, como veremos al final, no se trata de un personaje completamente plano, sino de alguien a quien su marido no satisface y que busca en el sexo una huida del territorio. La escena contribuye, por otro lado, a subrayar el lado excéntrico del doctor: tiene un loro que grita reproduciendo los gritos de orgasmo de Úrsula, una serpiente, habla de sus contactos con Picasso y Apollinaire y de lo que estos le deben... es decir, un personaje peculiar y dramáticamente útil en la trama porque tras su apariencia estafalaria encontramos a un quintacolumnista cuya ayuda es imprescindible para los maquis.

Este papel que el doctor desempeña surge a raíz del diálogo que mantiene con Forteza: en voz baja, disimulando –pues no quiere que se entere Úrsula ni que el portero

sepa que ella está tras el biombo— le dice que los papeles que espera Manuela los obtendrá al día siguiente, tras los penaltis, y, en tanto le masajea la lesión del hombro, le habla de un terapeuta en Santander y del barco que este posee, datos aparentemente intrascendentes pero que, como después sabremos, en [32.4], constituyen la ruta de escape de los fugitivos. Este momento nos sirve también para incidir en la lesión del portero como impedimento para que, al día siguiente, pueda desempeñar de manera eficaz su labor.

Finalmente, en su diálogo de Úrsula con Forteza, como conclusión al vodevil que se de repente se ha desarrollado ante nuestros ojos, cada cual no quiere que trascienda su presencia en ese lugar, la consulta del doctor, y facilita la sintaxis con la escena siguiente, pues cuando le asegura a Forteza que no dirá que lo ha visto diciendo “Oh, libreme el cielo, con lo celoso que es (refiriéndose a su marido). Solo me baila el tango”, un encabalgamiento musical de un tango nos enlaza con [30.1] donde el Sargento y ella bailan el tango que diegéticamente reproduce un gramófono, un baile que resulta cómico pues los vemos yendo de un lado a otro de su casa repleta de ropa tendida, tricornos, y otros objetos.

De esta manera se inicia el que hemos considerado como octavo bloque narrativo del filme, aquel donde se nos presenta la preparación para el baile nocturno, el baile y lo que tras él sucede entre Manuela y Forteza. Es una macrosecuencia decisiva porque será aquí donde los dos protagonistas por fin se acerquen de manera definitiva. Pero ello, como todo en el filme, acontece de manera fluida. Así, una serie de breves escenas en las que los personajes se preparan para acudir al baile precede a la secuencia en la que este se nos muestra. En [30] vemos el tango que bailan Andrade y su esposa, a López acicalándose, a la joven camarera, a Forteza y de nuevo al sargento, concluido el tango, a quien le imponen el tricornio y, finalmente, con la música extradiegética de los créditos, a Manuela quitándole el juguete a su hijo dormido. Cada uno está en su respectivo espacio, preparándose para asistir al evento. La música festiva del tango hilvana las primeras cuatro escenas discontinuas y nos predispone, pues predomina la comicidad, para la quinta, la [30.5]. La ironía prima en el tratamiento de los guardias: desde el tango que baila Andrade —busca mirarse al espejo mientras baila en ese espacio abarrotado—, la diversidad de tricornos colgados, el tricornio de gala con que lo corona su esposa —alusión a los cuernos que le pone— hasta su presencia autoritaria en el baile. Solo en la escena [30.6], la de Manuela, la música extradiegética transmite la melancolía y tristeza del personaje.

Ya en el baile, se nos presenta primero el ambiente de toda la secuencia [31] – donde destaca la presencia del buhonero ciego participando de una de las atracciones– apoyado con las panorámicas y *trávelin* en planos generales. La música diegética de la orquesta enlaza las distintas escenas y acciones de que se compone la secuencia. El silencio de los personajes, las miradas que la puesta en escena potencia y los movimientos de la cámara, que seguirá a unos y otros durante el baile, expresan de manera visual el desarrollo de la trama sentimental del filme. Forteza está celoso al ver bailar a Manuela con López; este, visiblemente irritado, lo observa con desdén y la joven camarera, que intuye todo lo que se está fraguando de manera silenciosa, no duda en dejar a su pareja y arrastrar a Forteza a bailar en lo que será un callado duelo entre las dos parejas. Es Manuela quien rompe la tensión y se marcha bruscamente, seguida por López. A su vez, Forteza deja a la joven camarera y sigue detrás. En este momento entra en escena Andrade, pues Manuela y López cruzan por detrás de las mesas donde este y su esposa se encuentran, e inadvertidamente zanja la tensión que pudiera estallar mandando tanto a él, López, como a Orozco, a dormir pues al día siguiente tienen el encuentro. Es el momento decisivo que aprovecha Manuela para escabullirse. La llegada de Forteza, que la está siguiendo y el breve diálogo que mantiene con el sargento –sugiere que deben acostarse temprano los que jueguen al día siguiente– sirve de cierre de esta secuencia en donde, de manera visual, hemos asistido a otra escena que bien podemos calificar de *vodevilesca* por las entradas y salidas de cuadro de los personajes. El ambiente festivo, la verbena con las diversas atracciones y la tensión que por un momento se ha presentado en la pista de baile nos retrotraen de nuevo a las numerosas celebraciones que aparecen en el western y donde pese a la distensión de la fiesta se barruntan soterrados los conflictos que mueven a los personajes.

Es la secuencia [32] la que con Manuela y Forteza cerrará este importante bloque narrativo. Los planos generales del pueblo por la noche, con sus casas y pobre iluminación serán el escenario del encuentro de los dos protagonistas, su paseo y la aplazada escena romántica que se ha ido preparando desde la irrupción de la muchacha en la taberna de “El conejo cojo”. Primero, en [32.1], Forteza manifiesta sus celos, a lo que responde Manuela reiterándole el asco que le produce que todos piensen que por haberse acostado con un moro tienen también derecho a hacerlo: la escena incide en el malestar de Manuela, incómoda por lo que tiene que hacer y, en cierto modo, por la presencia de Forteza. Esta escena sirve también para que ella sepa que el doctor solo después de los penaltis llevará los documentos falsificados.

Sintiendo que los siguen, Forteza y Manuela se esconden en [], pero enseguida el portero sale al encuentro con Emilio. La escena se nos muestra desde el punto de vista de Manuela, pues apenas oímos lo que los dos hombres están hablando, aunque por los fragmentos del diálogo entendemos que se le ordena que en el encuentro de penaltis favorezca a los guardias. Esto se aclara cuando en [32.3] así lo confiesa un atribulado Forteza, lo cual hace que Manuela diga “Te despreciaría si lo hicieras”.

La escena es importante por cuanto nos muestra la vulnerabilidad del héroe, la débil línea que separa, en su actitud, el decantarse del lado ético o favorecer a quien tiene el poder con el fin de evitar cualquier violencia, pues teme que los guardias civiles se tomen a mal una derrota. Brevemente, sin subrayados, a través de los diálogos ágiles y la relación que mantienen los dos protagonistas, las dudas morales que condicionan el talante del héroe del western se ponen en escena. La función de Manuela es decisiva en la decisión que debe tomar Forteza, pues ella afirma “Me iré con Tito cuando tenga los papeles. Pero antes quiero ver cómo ganan los del pueblo.”

La música, extradiégetica, arropa con su tono melancólico el resto de la secuencia: en [32.4] ambos van al cementerio, donde Manuel le muestra a Forteza la tumba de su padre, que fue fusilado allí mismo al acabar la guerra, comentario este que nos vuelve a sacar a la luz la dureza de la represión franquista y subraya los deseos de la muchacha de huir del lugar. El paso lejano de unos hombres guiando vacas lejos de romper la escena amorosa que entre ambos se está desarrollando marca, con el ritmo pausado de andadura, la escasa luminosidad, la melodía extradiegética, el raro bucolismo de la situación. Los hombres son contrabandistas que van a Santander, y con ellos piensan huir al día siguiente Manuela y su hijo –constituyen la ruta de escape a la que ha aludido el doctor en su consulta– y su paso se hace a cámara lenta, creando la sensación de que el tiempo fluye lento, allí, en el cementerio donde al final de la escena se produce el esperado beso de los protagonistas:

Forteza: ¿Y cómo pensabas llegar a Francia?

Manuela: Iremos con las vacas a Santander, a pie. Y luego en barco.

Forteza: Yo os llevaré.

Manuela: ¿Por qué?

Ramiro: Porque tengo una camioneta.

Manuel: ¿Lo haces solo por Tito?

Ramiro: Y por ti.

Manuel: ¿Por mí? ¿Por qué?

Ramiro: No sé.

Manuela: No te creo.

Ramiro: Lo sé.

Manuela: Saldremos mañana, después del partido. Y sin trampa. Y ahora, bésame.

Durante este diálogo Manuela lleva una linterna en la mano con la que enfoca a Forteza mientras hablan y que dirige fuera de cuadro, al lugar por donde pasan los contrabandistas en el momento del beso. Este, coherente con la personalidad de Manuela solo se produce por iniciativa propia. La música subraya de manera melancólica el instante y ambos, abrazados, se vuelven a cámara, a ralentí en tanto los contrabandistas siguen su marcha por el bosque ensombrecido.

Esta idea de tiempo retenido, remansado, viene a subrayarla el fundido en negro con el que se clausura la escena. Si bien, como otros fundidos que hemos comentado, señala el cambio de jornada, el hecho de producirse con esa escena ralentizada ahonda en la idea que hemos ido desarrollando desde el comienzo de nuestro análisis: el filme parece envolvernos en un tiempo mítico, un tiempo suspendido al principio del filme, que parece dejar paso a la cronología temporal –las cuatro jornadas de la historia– pero que de manera lenta y pausada se va recobrando a medida que nos acercamos a su final.

9.5.3. La conclusión del relato: la consolidación del espacio mítico

Dos bloques narrativos o macrosencuencias, la nueve y la diez, constituyen el desenlace de la historia, centrado, como no puede ser de otro modo, en el duelo de penaltis que tiene lugar en la playa.

Sin embargo, abre este desenlace, de manera harto extraña una secuencia en principio ajena al mismo. Se trata de la secuencia [33] que nos indica el paso de los maquis por las marismas y que se cierra con un sorprendente fundido en negro. Esta imagen enlaza con la de la escena [2], pues el plano inicial parece reproducirse de nuevo, pero ahora este segmento, formado por seis planos, el segundo con una panorámica, es más extenso –sin dejar de ser breve– y se produce con una claridad indeterminada que solo por situarse a continuación de la escena del cementerio nos permite situarla en el amanecer. De este modo, en el filme las figuras que cruzan en plano general se confunden y el tiempo y el espacio parecen suspendidos en un ensueño, que el cierre mediante del fundido en negro nos remite una vez más al territorio del mito. Estos personajes, anónimos todos ellos y con quienes de alguna manera había comenzado el filme, tendrán un papel decisivo en el desenlace. Nos interesa señalar la escena porque no solo contribuye a que la irrupción ulterior de los maquis

durante el duelo no sea un brusco giro de guion, sino por esa especial atmósfera que nos trasmite en su conjunto.

Tras el fundido, la escena siguiente, [34], nos presenta en dos grandes planos generales cómo Forteza hace su entrenamiento en la playa, ahora sí en el amanecer. La música festiva que empieza a oírse en el segundo plano encabalga de manera sonora con la siguiente secuencia, la [35] donde tendrán lugar los penaltis. La fuente musical se evidencia en el acordeón que toca un gitano y el plano general y las panorámicas nos presentan, ante todo, el ambiente que preside el torneo. Manuela, en plano medio corto, está entre el público, y diversas acciones contribuyen a presentar de manera natural cómo se prepara el encuentro: el buhonero ciego vende sus artículos –tabaco–, Concojo lo hace a un lado, Forteza revisa la portería y don Celestino, secundado por Tito, cuenta los pasos desde la portería al punto desde donde se lanzarán los penaltis.

Los planos medios, junto con los planos generales y los grandes planos generales irán construyendo una larga secuencia –que como hemos dicho ocupa 18 minutos del conjunto del filme– donde la tensión irá en lento pero eficaz crescendo. Por ello, en nuestra estructura la hemos dividido en 17 escenas: las tres primeras constituyen los prolegómenos y a partir de la cuarta se sucederán los trece tiros de balón que constituyen el torneo, trece escenas que hemos agrupado atendiendo tanto al preparativo del tiro, el tiro en sí y las consecuencias de dicho tiro, que irán variando a medida que estos se sucedan y la tensión se incrementa.

Toda la preparación no está exenta de comicidad, comicidad que procede de la propia situación –el torneo– y de la puesta en escena, pues potencia el lado ingenuo de los personajes –Tito midiendo los pasos junto al cura–, la idiosincrasia a la que responden estos –don Celestino apremiando a unos y otros, contando el dinero de la caja...– y el lado ridículo y grotesco de otros –López haciendo flexiones con la pistola en el cinto y reconvenido por el clérigo; el falangista a caballo, Úrsula haciendo comentarios con trasfondo sexual... El hecho de lanzar la moneda al aire para elegir turno y que caiga de canto –estamos en la arena– es otro apunte irónico sobre ese duelo entre “vencedores y vencidos” que va a tener lugar. De hecho, es López quien contundentemente elige cara, en clara alusión a la efigie de Franco de las monedas, otro subrayado de su ridículo y grotesco comportamiento.

Esto tiene su clímax en el instante en que, dispuestos a lanzar, falta el balón. Increpado por don Celestino, Forteza dice que se lo pidió el sargento y este, solemne, se levanta de la tribuna donde se encuentra junto a su esposa, Lisandro y otras personalidades, y pide un megáfono para ordenarle al corneta, que está enfrente, que toque. A su llamada, del fondo, de nuevo en otro plano general, surge de una caravana un falangista a caballo con el balón pintado con la bandera española. A pesar de que Emilio trata de advertirle que está recién pintando, el sargento Andrade lo toma con las manos y, cuando se percata comenta “parece sangre”, una nueva alusión –inconsciente en el personaje, consciente por parte del director– al conflicto armado y la represión franquista.

Tanto la presencia del corneta como de la caravana, que lleva estampada una cruz roja, nos remiten, icónicamente, al mundo del western tan constante en el filme. El estamento militar tan presente en el género –no olvidemos que la Guardia Civil es un cuerpo militar– tiene ahora un protagonismo decisivo y la caravana parece un sutil guiño que le subraya al espectador que no estamos abandonando sus parámetros y sus reglas.

A partir de este momento, los distintos lances se suceden de manera rítmica y constante. Así, en el segundo, [35.5], Jacinto, continuando su costumbre se descalza, porque los zapatos le aprietan y por ello se lesiona, de manera que el equipo del pueblo queda diezmado. Es un resultado narrativamente esperado, responde a la actitud del personaje que ha tenido en [20.3], pero que funciona como sorpresa, ya que en los momentos previos al chut, para incrementar la tensión, la cámara se ralentiza y muestra, de manera jocosa, una suerte de baile de Forteza por un lado, de Jacinto por otro, que se mueven lentamente para despistar al contrario, acompañados por el de los espectadores, escena esta que tiene su correlato en la [27.1], cuando Forteza ha liado a Jacinto y Pepín en “El conejo cojo”.

Este ralenti de la imagen se irá repitiendo de manera constante, aunque no en todos los disparos: en [35.4] cuando va a tirar López y también en el primer plano que se le dedica a la joven camarera en [35.7], por citar dos ejemplos más antes de que el recurso se repita tras la llegada de los maquis. Su función, como hemos dicho, es la de tensar la situación, a la vez que se corresponde con la suspensión del tiempo a la que hemos ido aludiendo a lo largo de nuestro análisis. Precisamente es significativo que este recurso se emplee de manera más sistemática en este segmento del filme, cuando unos y otros se enfrentan.

La lesión del hombro de Forteza, que reaparece en la escena [35.7] será otro de los elementos dramáticos que tensiona la acción y que también irá *in crescendo* a medida que los tiros de balón se sucedan, pues en la siguiente, [35.8], se complica con la cadera.

Como contraste, las conversaciones en la tribuna entre el Sargento y su esposa contribuyen a distender la situación: es precisamente el Sargento quien más nervioso está, pues nadie ha conseguido marcar hasta el momento y necesita la victoria, por lo que las intervenciones de Úrsula, que lo alteran visiblemente, funcionan más que un mero contrapunto cómico a la situación. Por ello, en [35.11], después de que hayamos visto a Lisardo animar a Pepín para que consiga marcar, el Sargento recurre de nuevo a su autoridad para presionar al alcalde y que su pupilo falle el gol. Tanto el aviso de Lisardo a Pepín – “Tira flojo y si la metes, te capo” – como la consiguiente decepción de este vuelven a presentarse de manera cómica, contrarrestada por el consiguiente abucheo que recibe el personaje por parte del pueblo emocionado que ansía una victoria.

Precisamente tras esta escena, especialmente relevante en el crescendo de los tiros, se produce el momento decisivo en el que los maquis y Nardo irrumpen para cambiar radicalmente la situación. En planos medios se muestra a cada uno de los maquis en tanto López se prepara en [35.12] para lanzar su penalti, combinándose estos planos con otros planos medios de Forteza y la portería. Todos parecen percatarse lentamente de esta irrupción pues hasta los guardias van tomando sus armas, menos López, que se dispone a tirar. Forteza, que ve cómo unos y otros se están apuntando con sus respectivas armas, levanta los brazos, con la imagen de nuevo ralentizada, dando voces e indicando que se detenga todo, sin que esa advertencia haga mella en López que chuta y marca gol, en plano general. La escena, además del ralenti presenta otra marca enunciativa, que es la falta de sonido: vemos los gestos de los personajes, a Forteza voceando pero sin oírle, pero solo la música extradiegética y el ralenti acompaña la acción, instaurándonos de esa manera en esa suspensión temporal que prodiga el filme.

La presencia de Nardo en [35.13] es decisiva en este giro del filme. Como perteneciente al pueblo reclama su derecho a tirar: los dos bandos están enfrentados, con las armas dispuestas, y solo la intervención de don Constantino hace que no se produzca una masacre. López es renuente a que el maquis tire, pero finalmente, el Sargento, convencido por Emilio, acepta.

Se materializa, de esta manera, esa suspensión de la historia que la voz en *over* decía al principio del filme tras la lectura del rótulo –“La historia se interrumpe, comienza la leyenda”– y se produce lo que parece inaudito en el contexto de la posguerra, un encuentro de fútbol entre maquis y guardias civiles. Sin embargo, a diferencia de lo que sucedía en el relato homónimo, en *El portero* la puesta en escena y las estrategias narrativas desplegadas hacen completamente verosímil la situación. Por ello, de la misma manera que los tiros se han ido graduando en los minutos previos, todavía asistiremos a otros tres tiros nuevos y el conato de un tiro final que deviene en desenlace del filme.

Nardo marca el siguiente gol –[35.13]–, con lo que ambos “bandos” están empatados, lo cual tensa más el difícil equilibrio en el que la situación se encuentra. Don Celestino exige el empate, no quiere derramamiento de sangre, pero Andrade se niega a aceptar el resultado: “Ni hablar. Tiene que haber un ganador y un perdedor”, dice, y ordena que tire López. Forteza es obligado a seguir jugando pese a su lesión y logra parar el tiro – [35.14]–, aunque su lesión se acentúa por ello. La situación se encuentra en un delicado equilibrio que don Celestino logra volver de su lado al obtener la promesa de que tras el disparo de Nardo, gane quien gane, todos bajarán las armas y se irán por donde han venido, a lo que López insiste que será él el último en tirar.

Un maltrecho Forteza logra en [35.15] parar el tiro de Nardo, lo cual motiva que López se imponga y desee tirar de nuevo. Se produce entonces en la escena [35.6] un sorprendente lance que va a clausurar el torneo, pues cuando López se dispone a tirar, contraviniendo el acuerdo previo del comienzo de la secuencia –la escena [35.2]–, unos maquis empiezan a golpear las culatas de sus armas –primeros planos ralentizados– y en seguida les sigue el resto y, acompañados por la música extradiegética, primero Tito y luego Manuel, el doctor, el buhonero ciego, Concojo, y todos los del pueblo, forman una barrera ante la portería –barrera a la que se une también Úrsula–, evitando así que el guardia civil dispare. Pero no solo se forma una barrera, sino que detrás de la portería se han situado los maquis y lentamente la mueven, al tiempo que la barrera humana se mueve con ella de manera que se acercan a las rocas que lamen el mar y, súbitamente, echan a correr para ocultarse tras ellas.

Planos generales y planos medios, junto con primeros planos se combinan para destacar de manera emotiva el desenlace inesperado del encuentro.

Andrade tarda en percatarse de lo que ha sucedido; solo el falangista montado a caballo corre tras los maquis y desaparece tras las rocas para aparecer de nuevo, desmontado y pidiendo ayuda. Esto hace que los guardias, finalmente, se lancen tras los maquis, que ya han salido de cuadro, y los persigan desapareciendo, también, de cuadro. Al son de la música festiva, todos se van de la playa en esta escena [35.17], que concluye con Forteza, Manuela y Tito subiendo a la camioneta. Don Celestino le da una caja con su parte y tanto él, el doctor como Úrsula la empujan hasta que sale de cuadro y ellos quedan en plano medio. La música se vuelve melancólica y acompaña a la mirada del cura cuyo contraplano es un plano general de la playa con los restos del evento, la portería, bancadas, carros y restos de cachivaches, como restos de un imprevisto naufragio (vid figura 27).



Figura 27: *El portero*

De manera rápida se ha producido el desenlace de un torneo, un torneo al que hemos asistido de manera intensa, una manera rápida de cerrar el relato que se relaciona con la del western tradicional, donde el duelo cierra el filme y como conclusión de la creciente tensión de los momentos previos que conducen a él. Por ello, el cierre de la secuencia con el plano general de la portería, que se corresponde con el plano general que cierra el duelo en un western clásico, se impregna, al compás de la melodía, de un raro magnetismo visual, por la fuerza poética que la imagen que nos trasmite la sensación de un territorio abatido por el paso de la historia.

Sin embargo, el cierre definitivo del filme se nos proporciona en las tres siguientes escenas que constituyen el último bloque narrativo del filme: aquí, en [37], una escena que tiene su correlato en la escena [4], nos da paso al interior del vehículo donde los

tres personajes que logran huir del lugar –Manuela, Tito y el forastero de paso– se percatan que el cura les ha engañado y se ha quedado con la recaudación. Su respuesta, sin embargo, es la risa, la carcajada –una carcajada que nos recuerda el final de *El tesoro de Sierra Madre* (*The Treasure of the Sierra Madre*, John Huston, 1948) –, pues a fin de cuentas han logrado sus verdaderos objetivos, como también los ha logrado la joven camarera, cuya figura emerge desde la detrás de la camioneta –una panorámica pasa de la cabina donde todos ríen a la parte trasera– en un plano medio donde también sonríe –pues a fin de cuentas, el conjuro de la sopa ha surtido efecto– y mira, embelesada, a la luna.

La luna y la icónica metáfora del balón son el cierre definitivo del filme, en [39], una presencia que de alguna manera nos devuelve al terreno del mito, pues es mostrada a tenor de la mirada de la joven camarera, que es una suerte de hechicera, y de la luna, con su reflejo, pasamos, todo ello en planos generales, al balón que mecen las aguas en la orilla y deslían la pintura de la bandera, dejando así una estela ensangrentada sobre la arena.

“Hay dos clases de personas: los que se van y los que se quedan”, dice un personaje de *La leyenda de la ciudad sin nombre* (*Paint Your Wagon*, Joshua Logan, 1969) mientras buena parte de los habitantes de la ciudad la abandonan una noche lluviosa, a lo que le replica Lee Marvin: “No; están los que van a alguna parte y los que no van a ninguna parte”. Forteza ha llegado en *El portero* de algún lugar que bien puede ser *ninguna parte*, y al final se marcha, aunque acompañado y llevando con él sin saberlo a la joven camarera, hacia ninguna parte o hacia cualquier lugar, adónde también se dirige su polizón. Esta suerte de filosofía pragmática, que construyen los personajes del western, es la que aflora en el filme.

9.5.4. Los tiempos del relato

Dos dimensiones temporales parecen operar en *El portero*: por un lado, la historia relatada a lo largo de los cuatro días que dura la acción, ubicada en un innostrado pueblo asturiano y, sin especificar más datos, en 1948, esto es, durante la posguerra española; por otro, lo que hemos llamado un tiempo mítico con se abre y, en cierto modo, se cierra el relato.

En nuestro análisis nos hemos referido a las marcas semánticas que nos remiten a este tiempo mítico desde donde parece emerger la narración: la imagen de la portería,

plásticamente muy elaborada, que preside casi de manera mágica la playa, la música extradiegética que imprime un aire de ensoñación, los fundidos en negro que seccionan estos momentos, sugiriendo que el tiempo transcurre por ellos de una manera subjetiva pero indeterminada, y el cartel y la voz en *off* que no solo lo lee sino que lo prolonga con un comentario no escrito. Son recursos que ya Gonzalo Suárez había utilizado en diversos filmes, como *Remando al viento* y *Mi nombre es Sombra*, en cuanto a la pregnancia de la imagen, y en este último filme y, v. gr, *El extraordinario caso del doctor Fausto* por lo que respecta al uso de una voz en *over* que corresponde a un meganarrador: en aquellos filmes la voz cierra el relato mientras que en *El portero* lo abre, como también lo abre –junto con otro cartel– en *Don Juan en los infiernos*.

El tiempo del relato, las cuatro jornadas de su duración, se nos presenta marcado por el realismo, esto es, nos acercamos a una pequeña comunidad que sobrevive con sus tensiones y a la que la súbita llegada de un forastero de pronto trastoca. Este elemento en principio ajeno, el forastero, es introducido por el cartel que la voz en *over* lee, un cartel y una voz que parecen romper la continuidad de ese espacio mítico fuera del tiempo en el que nos sitúan las escenas [1] y [2] y que parece recordarnos la [5] con la omnipresencia de la luna, tras la escena descriptiva de la carretera con la camioneta cruzándola, el pueblo y el cementerio, que se nos da en [4]. Pero es importante que la voz que lo lee incorpore el comentario de que “La historia se interrumpe, comienza la leyenda”, pues establece un claro contraste: se ha interrumpido el fluir mítico de la narración para proponernos un relato anclado en la cotidianeidad de esa aldea y sus habitantes, cotidianeidad esta, realidad física que el comentario sitúa, con sus palabras, no en un ámbito real sino más bien legendario. Es como si el filme, con su realismo cinematográfico –Gonzalo Suárez siempre ha insistido en la idea de que el cine no es real sino ficción– escribiera la leyenda que Ranson Soddard le pide al periodista que haga tras su relato en *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, John Ford, 1962). El relato “realista” de las cuatro jornadas se convierte, así, en un relato “legendario”, fruto de un momento de suspensión del flujo de la historia. Mito e historia de imbrican de esta manera, en un proceso semánticamente complejo que nos lleva a considerar que el universo del western, con sus estructuras de reconocimiento, funciona a nivel metatextual imponiéndose como fondo y forma en *El portero*: el rótulo nos recuerda –por su función, que no por su forma– a tantos otros rótulos del género que acotan la acción pasada del relato –el tiempo del western es siempre un

pasado— en un tiempo concreto y un lugar preciso, para trazar a continuación una mirada cinematográfica legendaria, y por tanto mistificadora, de los sucesos relatados.

Como en el western clásico en *El portero*, una vez acotada como relato de un pasado alejado del presente de la acción, esta se desarrolla en un periodo relativamente breve, concentrando todos los acontecimientos y las relaciones psicológicas que se establecen entre los personajes en sucesos puntuales, definitivos y decisorios para el avance constante de la trama y el argumento. De ahí las cuatro jornadas de la historia, las marcas semánticas que nos ayudan a precisar esos días y la alternancia entre acciones que suceden a la luz del día y aquellas que transcurren durante la noche. Son cuatro jornadas excepcionales porque, pesa a la marcada cotidianeidad del relato, las cuatro están marcadas por la presencia del portero, que altera lentamente la vida diaria de la zona, incluida la tensión existente entre los guardias civiles y los maquis. Esta inaudita presencia se produce en un indeterminado momento de 1948, fecha que ya hemos comentado que nos sirve para ubicar la dura posguerra franquista y ser este un momento en donde se produjo la actividad de los maquis. No es contradictorio que a la fecha concreta la corresponda un periodo temporal indeterminado, pues es lo que suele acontecer en el western: la fecha inscribe el dato histórico, es la impronta de la realidad, en tanto que el transcurso del relato supone la *ficcionalización* de esa realidad, y por ello la entrada en la leyenda. Así, en es duro invierno que la ambientación nos parece sugerir, *El portero* nos adentrará lentamente en la historia de este forastero que con su presencia inevitablemente no solo interrumpe el rumbo de la historia, sino que la convierte en leyenda, de ahí esas marcas semánticas, como los fundidos a negro que no responden a la segmentación del tiempo cronológico en las cuatro respectivas jornadas y esas otras imágenes, como la luna o la escena en la que Forteza trata de atraparla, en [12], en la playa donde se ha instalado.

9.5.5. Los protagonistas y su tratamiento.

Como hemos ido advirtiendo a lo largo de nuestro análisis, los personajes del filme se corresponden casi plenamente con los arquetipos que trazamos con respecto al western en nuestro marco teórico.

Forteza, el más destacado de ellos, tiene que ver con el forastero que llega a la pequeña localidad; tiene las trazas de un héroe abatido —la lesión que aparece en [21.5]

durante el pisolabis del cuartelillo y que tiene un tratamiento especial en la larga secuencia del desenlace—, un héroe al que preceden unas gestas ya remotas que exhibe como un mero feriante, punto en común con el vagabundo —ya aludimos al vínculo que parece establecerse con el personaje de Randolph Scott en *Duelo en la Alta Sierra*. Es al mismo tiempo alguien dotado de habilidad, como una suerte de virtuoso del revólver, cuyas destrezas no solo lo sacarán de un apuro, sino que servirán para “apaciguar” las tensiones de la comunidad: su actuación en el duelo de penaltis consigue que todo acabe en empate. Es un personaje solitario, ajeno a la comunidad, su actuación final hace que esta comunidad acabe siguiéndole en su determinación, como sucede en el desenlace del filme cuando todo el pueblo decide ponerse como barrera humana ante la portería, impidiendo así el último tiro de López. Este tiro rompe lo pactado anteriormente, y el torneo podría haberse dado por terminado, pero ello no dirime el conflicto entre maquis y guardias civiles que este continúa con la persecución a cuyo desenlace jamás asistiremos. Una hábil solución narrativa, por cierto, que subraya, a pesar del humorismo, la crudeza de la represión y el talante inmovilista de los militares.

Forteza, como el héroe del western, aparece con un pasado confuso: ha sido un excelente portero del Real Madrid y ha estado casado, como le confiesa a Manuela en [28.5.2], pero nada más se sabe de esto. La aparición de la lesión parece tener que ver con el hecho de que ya no sea un jugador profesional, a lo que puede sumarse la enfermedad que contrajo durante la guerra y que lo tuvo apartado de la primera línea, según le confiesa a don Constantino durante el entierro del enterrador. Esta herida física, la lesión del hombro, como en el western, señala otra herida más profunda y simbólica que, como hemos visto, no está especificada en el personaje, pero que hace que veamos en él una extensión de, por ejemplo, el personaje de Ethan Edwards en *Centauros del desierto*, cuando este, tras resultar herido por la flecha de los comanches, al final del filme se frota la herida, metáfora de todos los sentimientos que le embargan.

En cualquier caso, es alguien con un pasado sino oculto al menos silenciado. Su presencia, por la destreza que muestra con el balón, por la locuacidad con la que relata sus gestas, despierta enseguida la admiración incondicional de Tito.

Personaje este que corresponde, como secundario, al arquetipo del joven prosélito, como el niño de *Raíces profundas* o el joven *sheriff* de *Cazador de forajidos*, cumple un papel decisivo en el filme. Por ser negro destaca su rareza en esa mojigata y

conservadora sociedad de la posguerra, un hecho diferencial que motiva su acercamiento y admiración por Forteza, pues a su manera comparten una singularidad. Este hecho, en el decurso del filme, es el motivo del acercamiento entre el portero y la madre del niño. Las escenas [25] y [28.5.1] son equivalentes, como vimos, al adiestramiento del prosélito y al entrenamiento cómplice entre ambos, cuando en esa última juegan con una pelota imaginaria. La identificación es tal, que en [35.12] él mismo se toca el hombro como si también tuviera una lesión, imitando el doloroso gesto con que Forteza trata de reponerse para el décimo tiro a portería. En Tito se verifica el tema de la identidad al que hemos aludido al abordar los temas del wéstern. Señalado por la comunidad como extraño por el distinto color de su piel, hecho que ingenuamente le lleva a blanquearse bajo la luna en [11.2], en su encuentro y admiración con Forteza realiza su proceso de aprendizaje y de asunción del propio ser.

Manuela, la protagonista del filme, se corresponde con la heroína del género, aunque su rol, como sucede con los personajes femeninos del cine de Gonzalo Suárez, es menos pasivo que la compañera del héroe. Marcada por la traumática violación que padeció, su deseo de huir del pueblo se acentúa a medida que transcurre el filme. Pero como hemos dicho, no es una mujer pasiva: se resiste a los requerimientos de López, soporta, aunque le dan náuseas, los comentarios maledicentes sobre el moro –los moros– que la violó –la violaron–, pero se vuelca en ayudar a su hermano, Nardo, aunque le vaya la vida en ello. Por otro lado, la vincula con las gentes del pueblo, a pesar de que no aguanta sus comentarios, el hecho de que son todos los perdedores de la guerra que han sufrido en carnes propias: de ahí que señale la tumba de su padre fusilado en [32.4].

Su relación amorosa con Forteza cumple las expectativas que desde su aparición en la taberna “El conejo cojo”, como en el wéstern, se han ido planteando. Pero la resolución de la misma, en el cementerio –como el encuentro entre Mary y Shelley en *Remando al viento*–, nada tiene de convencional: es ella la que le exige el beso a Forteza y el ralenti del final de su escena constituye, aparte de la función que hemos señalado en el análisis, un emotivo momento en el filme. Forteza, al vincularse sentimentalmente con Manuela abandona su condición de solitario errabundo, adquiere una nueva identidad, aunque por las derivas de la trama del filme este nuevo “estado” no les permite asentarse a ninguno de los dos y deben marcharse, irse a cualquier parte, como el vagabundo y su compañera en la imagen que cierra *Tiempos modernos* (*Modern Times*, Charles Chaplin, 1936).

Nardo es otro de los personajes fundamentales del relato. De hecho, este empieza, como vimos, con su presencia. Intercepta a Forteza mientras se dirige al pueblo y desde ese momento sus destinos estarán cruzados. El hecho de ser hermano de Manuela solo lo conoceremos a ciencia cierta cuando esta se lo revele en [28.3] al portero: hasta ese momento, se ha jugado con la ambigüedad, porque siempre hemos visto a ella desde la mirada de Forteza. Desvelada el verdadero vínculo, los roles de Nardo y Manuela adquieren una nueva dimensión: Manuela y Forteza podrán entablar una relación sin inconvenientes y Nardo, que por momentos hemos tomado como un marido involucrado en la lucha de los maquis, destacará como su cabecilla. Esto hace del personaje un émulo del rol del fuera de la ley, del *outsider*, sea forajido o sea alguien, como en realidad es el caso, a quien la adversidad ha desprovisto de un techo y deambula como un ser errante por el territorio del western. El grito de libertad que lanza en [28.4] lo asimila a un ser telúrico que lucha por mantener su territorio, como el indio lucha por mantener incólume su espacio, y como él tiene su batalla perdida por la fuerza desmesurada del ocupante que lo relega al bando de los definitivamente vencidos. La pistola es el objeto que define sus atributos como personaje, le otorga esa naturaleza salvaje del fuera de la ley, y por ello aparece reiteradamente en sus manos desde el comienzo del filme. A diferencia de *El detective y la muerte*, en *El portero* la pistola aparece pero no se usa, aunque sí se ha utilizado, antes de que el filme comenzara, de ahí que Nardo aparezca herido y goteando sangre. Como en *Dos cabalgan juntos* (*Two Rode Together*, John Ford, 1961), solo dos disparos hay en el filme, los procedentes de los fusiles de los guardias, solo que en esta película, a diferencia de la de Ford, los dos disparos son en *off*.

Don Constantino, el Sargento Andrade, el doctor y Úrsula componen una suerte de excelentes comparsas sin cuya presencia la arquitectura dramática del filme carecería de consistencia.

El cura y el doctor funcionan como una suerte de personajes complementarios: a la religiosidad del primero se enfrenta el descreído doctor con diálogos como el que se produce en [21.5] al tratar, por primera vez la lesión del hombro de Forteza:

Forteza: El encuentro es pasado mañana, doctor.

Doctor: Entonces el paciente es suyo (a don Constantino), rece por él.

Don Constantino: Si pudiera hacer milagros empezaría por mi tobillo²¹³, ¿no cree?

Doctor: Eso está muy bien. La milagrería, bien entendida, empieza por uno mismo. ¿Qué pensaría de un médico calvo que recetara un crecepelo?

Don Constantino: Respeto. Los milagros los hace Dios.

Doctor: Pues entonces dígame que los haga mejor. Hace que el ciego vea, pero mal; que el paralítico ande, pero cojo. Hace los milagros a medias.

El doctor, por su desparpajo y porque siempre está con la petaca en la mano, nos recuerda a numerosos secundarios del cine de John Ford: al doctor interpretado por Thomas Mitchell en *La diligencia (Stagecoach, 1939)*, el conductor de carruajes, Michaleen Oge Flynn, interpretado por Barry Fitzgerald en *El hombre tranquilo (The Quiet Man, 1952)* y el periodista Dalton Peabody, interpretado por Edmund O'Brien en *El hombre que mató a Liberty Valance*. Su personaje, lejos de resultar grotesco, se vuelve entrañable por su extravagante comportamiento, su *affaire* con Úrsula y su ayuda abnegada a los maquis y a quienes desean huir de la zona.

Con mayor protagonismo, don Constantino, está concebido como un personaje de carácter, cuyo comportamiento en ocasiones poco ortodoxo nos lo hace ver con humor y simpatía y que en el film funciona como un apoyo del héroe, a quien favorece desde su primer encuentro –a cambio de su ayuda, cierto– y con el que interactúa en la abortada exhibición de deportiva por los guardias. Su rigor eclesiástico contrasta con su llana humanidad: se enfada cuando falla el gol en [20.2] y más aún cuando Forteza se lo deja meter, vela por la honestidad en el terreno de juego y aclama la parada de Forteza a López en el momento más tenso del duelo –la escena [35.14]–, aunque enseguida recobra su compostura después de haber mirado alrededor para cerciorarse de que nadie se ha percatado de ello. Que al final resulta que se ha quedado con toda la recaudación –solo le deja a Forteza dos pesetas– es un rasgo picaresco que le proporciona al personaje el brochazo final de su controvertida idiosincrasia. Tanto la interpretación del actor como el trazo del personaje evitan la astracana, como han evitado hacer de él un tipo intransigente y devolvernos, a su manera, parte del cómico y extravagante comportamiento de algunos religiosos del western, como el de *La balada de Cable Hogue* o el de *La ley de la horca* por poner dos notables exponentes de este arquetipo. En ellos el personaje del religioso es alguien visceral y extravagante, un religioso que actúa más bien fuera de la moral religiosa que representa o

213 Alusión al daño que se ha producido en [20.2] cuando ha chutado en la playa.

que la interpreta para su satisfacción personal: el personaje de don Constantino está muy alejado de estos parámetros, aunque su arquetipo parezca recordarlos; por su carácter campechano y amable el padre Lonergan, interpretado por Ward Bond, de *El hombre tranquilo* es su referente más fidedigno –como él, que se emociona durante la carrera de caballos en la playa, don Celestino celebra las paradas de Forteza.

Por su lado, tanto Úrsula como Andrade componen una peculiar pareja en cuya relación se subvierte el estereotipo que el wéstern nos presenta cuando aborda la vida militar en los cuarteles. Lejos de la abnegada y solícita esposa del comandante del fuerte, Úrsula es una mujer con irrefrenables ansias de vida, que precisa de una sexualidad desbordante que su esposo es incapaz de proporcionarle, y por eso se entrega no solo a los embelesos del doctor –pensemos en su escena sexual en [29.1]–, no deja de hacer comentarios jocosos y sexuales en la larga secuencia del torneo de penaltis –“¡Qué guapo está López!”, a lo que le responderá su marido “Más que guapo, marcial” en [35.4], u otros como “¡Qué emocionante! Me encanta el fútbol” en [35.14]–, protagoniza la excelente escena cómica del recitado de Mallarmé, la escena [15], que hace de ella una deliciosa caricatura, y finalmente opta por ponerse del lado del pueblo en la barrera que todos forman para evitar el último tiro de López. Es cierto que en la escena en la que recita a Mallarmé y en la vulgaridad con que aborda a Manuela al preguntarle por el tamaño del pene de los moros se nos presenta como un personaje caricaturesco, pero como hemos advertido, esa caricatura potencia su lado despreocupado, hedonista, que no se conforma con el rol de ser la mujer del Sargento y por ello su presencia en el filme será cada vez más destacada hasta la complicidad final con los perdedores de la historia.

En cuanto a su caricaturizado esposo, el sargento Andrade, tampoco nos encontramos ante un personaje grotesco, sino ante una burla del estereotipo del militar que concentra en su figura el símbolo del poder. Frente a los extremistas López y el falangista, es más moderado, lo cual no le exime de su responsabilidad en la lucha contra los maquis: es el quien en su primer encuentro con Forteza en [7] le previene mientras en *off* se oyen los disparos que abaten a los dos maquis que luego en [28.5.3] encontrará Tito en el río, un ajusticiamiento al que los guardias no se dignan en dar sepultura. Andrade es la máxima autoridad del lugar, y actúa con prudencia, mostrándose como magnánimo pero al mismo tiempo controlando toda la situación: es él quien propone el torneo de penaltis, con el propósito de que guardias y civiles confraternicen, pero ante todo procura que la benemérita

no resulte derrotada, por eso insta a Emilio para que consiga que Forteza se ponga de su parte y, durante el torneo, presiona al alcalde Lisardo para que Pepín falle su tiro. Su personaje no cuenta con la mirada benévola del espectador porque representa la represión que el régimen ejerce sobre la población, de ahí que ordene desalojar la playa en [20.4] a pesar de que el portero tenga todos los permisos en regla porque a él se la ha ocurrido una idea para proporcionar un espectáculo que satisfaga su ego: el tantas veces mencionado. Por todo ello, su retrato resulta caricaturesco y su comportamiento ridículo: la infantil admiración hacia Forteza ya en su primera intervención, el tango que baila con la esposa, el tricornio de gala con que ella lo corona, las manos ensuciadas con los colores despintados de la bandera nacional, las cómicas reconvenciones a su esposa tanto durante el pisolabis como durante el torneo...

Emilio, López, Orozco y el falangista son los comparsas que encarnan, de manera diversa, la actitud que tiene el soldado frente al pueblo. Emilio se nos presenta como el más noble: reconoce a Emilio en [7] y es el que cuerdamente insta a Andrade para que guardias y maquis no se líen a tiros en el desenlace del torneo. Esto se produce porque Emilio pertenece al pueblo, es una de sus gentes, y en parte su temperamento responde a la ingenuidad de sus moradores, que representan a la perfección Pepín y Jacinto, ingenuidad esta que queda patente en sus frustrados intentos de seducción de la muchacha estirada que vemos en [21.4] durante el pisolabis, después en el baile en [31.2] y, finalmente, entre los espectadores destacados, cerca de la tribuna, en [35]: Emilio ha intentado hablar con ella en las dos primeras escenas mencionadas, de manera infructuosa.

López es su contrario: militar petulante y patriotero, es el más grotesco de todos ellos, se considera indispensable y se impone a Orozco en lo que iba a ser el último disparo, ninguneándolo. Construido como una suerte de *miles gloriosus* –el militar fanfarrón– no es completamente un fante, aunque a medida que avanza el filme se acerca bastante a ello. Racista y mujeriego, solo tolera a Tito en tanto pueda allanarle el terreno para acostarse con Manuela, a la que abiertamente acosa, por eso en [35.16], cuando va a tirar el decimotercer penalti, le grita al niño “¡Quítate de ahí, negrito!” Es él el más feroz adversario de maquis y aldeanos y quien más acusa su papel de represor, por eso interviene en [21.3] hablando de vencedores y vencidos, lleva pistola cuando se prepara en [35.2] para el torneo, gira el balón en [35.8] para no darle un puntapié a la bandera de España y critica la actitud de Forteza cuando este quiere un porcentaje de la recaudación del torneo, como sucede en [21.3]. López

es el oponente del héroe, con quien enfrenta la mirada en [20.4] en un plano medio que nos recuerda mucho la puesta en escena del western, pues mira displicentemente desde el caballo al portero cuyo espectáculo ha sido clausurado por su sargento.

Orozco sí cumple un rol de comparsa, pero sin embargo necesario para la trama, pues diversifica la acción durante el largo segmento del encuentro y su carácter más pusilánime lo confronta con López. Su presencia sirve para que la desbordante sexualidad de Úrsula aflore en sus admiradas palabras: “Por el cuerpo, mi sargento”, le dice en la tribuna cuando va a dedicarle el gol en [35.6], a lo que responde aquella: “¡Y qué cuerpo!”

Con menos presencia, pero esta de gran importancia, tenemos al falangista, personaje que sí representa el *miles gloriosus* y el más abiertamente grotesco de todo el filme. Su irrupción a caballo, del que solo los maquis, y fuera de campo, lo van a desmontar en la secuencia [35.17], lleva a la tribuna el balón pintado con la bandera como un preciado tesoro, en [35.3], tras el fallo de López y referido a Forteza exclama un contundente “Fusilémoslo”, ante Nardo exclama un contundente “¡Victoria o muerte!” cuando en [35.15] este se dispone a tirar su penalti. Este falangista constituye una figura esencial en el desenlace del filme, pues se reúnen en él todas las características negativas del ejército con el que en ningún momento se alinea la mirada del espectador.

Las gentes del pueblo están representadas por el resto de secundarios, cuya presencia otorga densidad a la trama. Jacinto y Pepín son los dos muchachotes ingenuos que se enfrentarán a Forteza y a quienes este toma el pelo, pero que en modo alguno están retratados como paletos: el primero es rudamente impetuoso y el segundo resulta visiblemente abatido cuando su alcalde le insta a que falle su último penalti. Concojo y el buhonero ciego, personas más maduras, complementan el espectro variado de la población: ambos se sitúan en la frontera de la legalidad por cuanto se relacionan con los maquis, con quienes tienen contacto y también, probablemente, con el estraperlo y los contrabandistas que fugazmente aparecen en el filme. Especialmente significativa, la presencia del ciego aporta esa suerte de humor negro de que el western también se ve impregnado y que proporciona instantes de distensión de la trama principal. El resto de la población lo constituyen los numerosos rostros que acompañan las acciones –en el relato de las gestas de Forteza ante la iglesia, la asistencia a la homilía, la exhibición en la playa, la fiesta en el cuartelillo, el baile y el torneo final. Destacada entre ellas, la mujer con la que habla Emilio nos informa de un cierto estatus por encima de los aldeanos, campesinos y ganaderos todos

ellos –cuando no contrabandistas–, pues esta viste de manera más elegante y su actitud muestra los modos y maneras de las mojígatas “gentes de bien” de la época.

Mención aparte merece la joven camarera, cuya aparición en el filme suscita evidentes momentos de comedia y que nos recuerda la presencia de estas jóvenes en el wéstern: sin ir más lejos, en *Centauros del desierto*, poco antes del encuentro de Ethan Edwards y Martin Pawley con Scar/Cicatriz, el joven está comiendo en la cocina mientras una muchacha mexicana ronda a su alrededor tocando las castañuelas. La joven, como muestra en su conjuro, solo ansía salir del lugar, algo que ciertamente consigue al final del filme: a su manera, representa a la juventud que no encuentra su oportunidad en la sociedad rural de la posguerra donde la represión parece acentuarse.

Finalmente, los maquis nos aparecen como un grupo, un personaje coral que bien podemos asimilar a los forajidos o vaqueros que como grupos surgen en el wéstern. En *El portero* su presencia es definitiva, pues no solo con el único de sus miembros destacados se inicia realmente la acción sino que son decisivos en la conclusión del relato. Funcionan como una fuerza opuesta a los guardias y extensión de las gentes del pueblo: es este su origen, pero su negativa a asumir la condición de perdedores de la contienda civil los convierte en un grupo fuera de la ley, una suerte de gentes montaraces que se han echado, literalmente, al monte y desde ese espacio privilegiado y telúrico tratan, en vano, de torcer el curso de la historia. Como los pieles rojas en el wéstern.

9.5.6. La sexualidad

Inherente a las relaciones sentimentales, en *El portero* la sexualidad tiene una representación diferente y menos perturbadora que en *Beatriz* o en *Parranda*, incluso difiere de la que mostraban los atormentados personajes de *El detective y la muerte*. De los personajes del filme que nos ocupa, únicamente el personaje de Úrsula está descaradamente sexualizado en sus actitudes, y se nos muestra gozando de su sexualidad, sin remordimientos de ningún tipo –su goce surge de su relación adúltera, y por tanto prohibida, con el doctor. No tiene ningún pudor en mostrar la satisfacción que le producen los cuerpos viriles de López y Orozco durante el encuentro, incluso ante su marido, ni tiene remilgos en alinearse, al final del encuentro –que vive como una suerte de orgasmo– con Forteza y el pueblo formando una infranqueable barrera que aborta cualquier gol del soldado. Esta actitud, este

paso al frente que da al final del filme, supone la ansiada liberación que empieza a fraguarse en ella la primera vez que la vemos en escena, en [15], con el recitado de “Brisa marina” de Mallarmé y cumpliendo lo que el texto sugiere.

Manuela, el otro personaje sobre quien se vuelca la sexualidad perturbadora de la maledicencia del pueblo, encarnada en la figura rijosa de López, acusa los efectos traumáticos de una sexualidad violentada. Si no vemos a otro que no sea el guardia prodigarles interesados afectos funciona, en el filme, como expresión simbólica de la actitud represiva de las “fuerzas del orden”, pues en el militar se ven representados tanto la guardia mora que la forzó como el lado extremadamente conservador e intransigente de las gentes del lugar, a quienes alude en su confesión con Forteza pero de quien no vemos ninguna mirada sexualmente interesada. López es el receptáculo de estas fuerzas violentas, de esta sexualidad desviada. Incapaz de relacionarse de una manera normalizada con los hombres, Manuela rehúye su tanco y solo tras la presencia constante de Forteza como alguien que está a su lado, jugando de manera desprejuiciada con su hijo –donde la fuerza de sus miradas cobran un papel determinante en el desarrollo de la acción y de la progresión de su enamoramiento– que finalmente su relación podrá consumarse de la manera tradicional que ha asumido el wéstern para mostrar estas relaciones: el beso que tiene lugar en la escena [32.5] con el paso de los contrabandistas, mostrado al ralentí y presentando sus cuerpos abrazados y volviéndose hacia la cámara, formando una suerte de monumento esculpido por la luz y las sombras de la noche y entrando, con esta composición pictórica y escultural en ese terreno indeterminado que estamos vinculando con el mito.

Solo la joven camarera presenta una actitud un tanto erótica hacia el forastero, como sucedía con la joven que hemos mencionado respecto de *Centauros del desierto*; su presencia contrasta con la figura de Manuela y sirve para plantear una posible línea narrativo-emocional que pueda constituir un obstáculo con respecto a la de los protagonistas, como sucede en tantos filmes en general y no pocos wéstern en particular; de hecho atrae hacia ella a Forteza en la secuencia del baile y está presente durante el torneo final, donde goza de un plano medio destacado con su efigie al ralentí mirando embelesada fuera de campo al lugar que ocupa el portero. Pero todo ello, desde la aparición del conjuro, que nos vincula el personaje con el mundo mágico asturiano, tendrá un cierre aparentemente inesperado por el espectador cuando sea su rostro el último que se vea en el filme, un polizón que se mete en

la camioneta para cumplir su verdadero deseo, huir del pueblo. Los encantos sexuales de que puede hacer gala el personaje son, pues, un mero ardid para marcharse.

9.5.7. El espacio consolidado

Tal vez sea *El portero* el filme de Gonzalo Suárez donde el espacio goza de un protagonismo decisivo y determinante. En consonancia con ello, en ningún otro filme los interiores han sido menos pródigos; recordemos cuáles son estos:

- la taberna “El conejo cojo”;
- la casa de Manuela: la habitación de Tito, el desván y la cocina;
- la casa de Úrsula;
- la iglesia y la sacristía;
- la cocina de la joven camarera;
- la habitación de López.

De todos ellos, los dos últimos de los mencionados apenas aparecen unos instantes en el filme; el segundo de ellos, por formar parte de la taberna, podemos considerarlo una extensión de aquella, aunque, por el rito que oficia el personaje, pertenece a su espacio privado.

Del resto de interiores, únicamente la casa de Manuela, en lo que se refiere a su interior, especialmente la habitación de Tito, pertenece per se al ámbito de lo privado. Su desván, como el corral donde en [10] encuentra al doctor ocupado en el embarazo psicológico de una burra, sus espacios desprovistos de calor humano, lugares de hacinamiento o de tareas variadas que excluyen toda privacidad.

Es cierto que la casa de Úrsula es un ámbito privado, pero la gran cantidad que ropa que está por el lugar y la manera extravagante de bailar el tango con su esposo lo convierten un espacio propio dado al calor humano, de ahí que ella lo busque en otros lugares y en otros cuerpos. Por otro lado, es allí donde la esposa del comandante da rienda a sus fantasías sexuales para vulnerar la intimidad de la atribulada Manuela.

La taberna y la iglesia son lugares, por su naturaleza, de índole pública. Ciertamente que la sacristía es un lugar más reservado, de uso exclusivo del sacerdote, pero en el filme constituye un lugar de paso entre la nave de la iglesia, el prado adyacente y el cementerio que se encuentra junto a ella. Pero por lo que se refiere a “El conejo cojo”, surge en el filme como el *saloon* de los wésterns con su variopinta parroquia, entre quienes destacan, como hemos visto, la sinuosa figura de su propietario y el extravagante buhonero ciego. Es el espacio del encuentro entre Forteza, la joven camarera y los dos muchachos que participarán en el torneo. Un lugar de paso donde el héroe no pernoctará, pues tiene su tienda instalada en la playa, bajo la solitaria luz de la luna.

Si bien el cuartelillo podría considerarse un espacio cerrado, el pisolabis que en [21] se nos muestra sucede en el patio, un lugar abierto, que permite la vigilancia de Concho. Como los fuertes del wéstern, es un espacio que se construye de manera híbrida entre lugar abierto y al mismo tiempo lugar cerrado. Ningún otro espacio del cuartelillo, salvo las dependencias de Úrsula, se nos mostrarán a nuestros ojos.

El resto de espacios corresponde a lugares destacados del territorio que el filme despliega entorno a sus personajes:

- la carretera;
- el bosque;
- las marismas;
- la playa;
- los prados frente a las casas (vivienda de Manuela e iglesia);
- el cementerio;
- el prado junto al río;
- la esplanada del baile;
- las calles del pueblo.

Son los escenarios donde realmente suceden las acciones, se muestran los conflictos y de alguna u otra manera se resuelve. Hemos señalado en nuestro análisis cómo desde las primeras imágenes los exteriores construyen un territorio por el que los personajes,

especialmente Forteza, deambulan, como en el western, se articula un espacio que domina sus sentimientos y los condiciona. Incluso en la escena de la cocina de [26] tenemos una ventana detrás de Forteza que derrama su luz en su interior, como si el propio portero fuera una de esas fuerzas de la naturaleza que el exterior está momentáneamente filtrando en ese interior, espacio común del rito del desayuno.

Es en la pradera junto al río donde tiene lugar la confesión de Manuela a Forteza. No es casual que él la haya visto por primera vez en la taberna, que es un espacio público, como hemos dicho, y que sea después ante la iglesia y luego en la playa donde entran en contacto. Son las calles del pueblo las que acogen su paseo de enamorados que concluye con el beso en el cementerio y el paso fugitivo de los contrabandistas de vacas al fondo. Es, finalmente, la carretera nocturna por donde los personajes huyen del pueblo y de las tensiones/luchas que allí han tenido lugar.

Nómada por naturaleza, el héroe que representa Forteza carece de un “interior” y pernocta en una tienda, en la playa: en las breves escenas que se nos muestra, parece una extensión más de la noche, casi una figura fantasmagórica y errante, como le corresponde a su solitaria naturaleza.

Por último, la playa cumple un papel especial en todas las escenas en las que se nos muestra. Aunque la función dramática difiera, nos parece bastante evidente el paralelismo que presenta con la playa de *El hombre tranquilo*, escenario de la competición –la carrera de caballos– que tiene un destacado sentido en la película de Ford. Presentada ya desde la primera imagen del filme, será el lugar decisivo del encuentro entre el héroe y sus oponentes y, finalmente, entre los maquis y los guardias. No en vano los maquis surgen como una prolongación telúrica del entorno: Nardo emerge de la noche en [6], se pierde en su grito victorioso ante las montañas, como integrándose a ese mundo en [28.4], el resto de los maquis los vemos cruzando las marismas en [2] y en [33], vivaqueando en el bosque en [13], y surgiendo tras las gentes del pueblo, como criaturas salidas del mar en [35.12]. Si en ellos el paisaje se adueña de los seres, no es pues de extrañar que en *El portero*, definitivamente, nos aparezca como un espacio consolidado por encima de la historia de los hombres, como un lugar que permanecerá inalterable aunque queden en él, como sucede en la última imagen de la playa, como sucede en la última imagen del filme –el balón “ensangrentado” –, los restos de las obras de los hombres.

9.6.1. Las estructuras del wéstern y del *thriller* en *El portero*.

Hemos abordado nuestro estudio del filme de entrada como un wéstern. El mismo Gonzalo Suárez ha hablado en ocasiones del filme como una revisión de *El hombre tranquilo*, filme al que llama wéstern y que, como es sabido, transcurre en Irlanda, en el mítico territorio del Innisfree del poema de Yates y que nos narra el regreso a su tierra natal de un inmigrante. Puesto que el filme de Ford, aunque no es *de facto* un wéstern, sí puede ser leído como una obra de este género como nosotros hemos interpretado que sí es la película de Gonzalo Suárez.

Esta consideración hace que concluyamos que, a diferencia de los filmes de los que nos hemos ido ocupando a lo largo de nuestra investigación, las estructuras del *thriller* están completamente ausentes en *El portero*, como sucedía a la inversa con las estructuras del wéstern en *El detective y la muerte*. Porque si bien las tabernas y bares constituyen una constante espacial identificativa del género, tal y como hemos visto en el capítulo precedente, en la película que nos ocupa la estética y escenografía de “El conejo cojo” se corresponde más con las cantinas que pueblan los wéstern, esos lugares de paso como la que reúne hacia el final de *Centauros del desierto* a los persistentes buscadores Ethan Edwards y Martin Pawley con Moss Harper y la definitiva pista de Scar/Cicatriz, de la misma manera que nos recuerdan a las postas de los puestos de diligencias que pueblan no pocos filmes del género, espacio este del que es un buen ejemplo las que aparece en *La diligencia* o en *Estación Comanche*.

Por todo ello, a continuación, como hemos hecho en nuestros análisis precedentes, procedemos a sistematizar las diferentes estructuras narrativas que hemos hallado plasmadas en este filme.

9.6.1. Las estructuras del wéstern en *El portero*.

Encontramos que en *El portero* sus estructuras narrativas se muestran de la siguiente manera.

En primer lugar, **en cuanto a los personajes**, hemos comprobado cómo prácticamente la totalidad que aparece en el filme tienen correlato con la tipología que establecimos en nuestro marco teórico. Lógicamente, su rol y su idiosincrasia tienen las transformaciones que el tiempo histórico de *El portero* exige para mantener la consistencia dramática del relato, pero sigue latiendo en el fondo de su concepción el arquetipo del que ha sido tomado. De esta manera, asimilamos la figura de Forteza a la del forastero que llega a un lugar: como los pistoleros, los jinetes errantes o los vaqueros en busca de un trabajo provisional, Forteza permanece en el pueblo el tiempo suficiente para que la acción se desencadene o se resuelva la que ya había abierto un conflicto y la presencia del héroe contribuye a esclarecer. En lo que al filme respecta, la tensión entre maquis y guardias ya está enquistada y toma un cariz dramático con la muerte de los dos compañeros de Nardo. La presencia de Forteza parece crear un paréntesis en el que se erige en protagonista, pero su figura quiere aprovecharla el sargento Andrade para sacar ventaja sobre las gentes del pueblo e imponer de manera decisiva su autoridad. Este conflicto pesa sobre las decisiones que debe tomar el héroe, y aquí entra la figura decisiva de Manuela, que cumple con el rol que el wéstern establece para su protagonista y en su vínculo sentimental con el héroe. Forteza es en el fondo un héroe pasivo, pues mira a su alrededor, como si no quisiera tomar partido, pero al final tanto el afecto que tiene por Tito, el amor por la madre de este y la irrupción de Nardo y los maquis hacen relevante su función, la ponen en valor.

Como el héroe del wéstern, su actuación le trae consecuencias, que en el filme vemos manifestadas en la lesión cada vez más agudizada de su hombro, complicada con la de la cadera. Pese a ello, sale indemne de su tarea –logra parar los penaltis– aunque para ello, en un acto de solidaridad, las gentes del lugar, el pueblo, toma partido y se ponen de su lado.

Son los maquis quienes, al cruzarse en el camino de Forteza alteran, de alguna manera, su cotidiano quehacer, de ahí que su historia en el pueblo sea distinta a la de otros tantos lugares donde ha actuado previamente. Nardo se asimila, como hemos dicho, con el *outsider* y con el desheredado, el legítimo habitante de la tierra –el indio del wéstern– que la ve arrebatada de sus manos y debe luchar por ella. Es un personaje rico en matices, pues contiene las características de estos dos arquetipos al que podemos añadir otro más: otro héroe desposeído, como Forteza, que habiendo perdido sus tierras –el colono o el ganadero que todo lo pierde por una incursión indígena, a causa de los desmanes de la guerra o de la

especulación de la tierra... – o su trabajo –el *cowboy* que debe cambiar de oficio–, viene a ser un doble suyo. Digamos que Nardo goza todavía de la vitalidad que parece ausente en Forteza, que aparece como un hombre cansado, desgastado, que deja que la vida fluya a su alrededor hasta que la presencia de Manuela le redime de su abulia.

Manuela, como hemos visto, se acomoda a la figura de la mujer que el western desarrolla. Frente al estereotipo, es una mujer más activa, que arrastra tras de sí el trauma de la violación y del que se sobrepone, haciendo de ella no un personaje pasivo sino moderadamente activo: vela por la seguridad de su hermano, a quien esconde jugándose la vida por ello, resiste el acoso de López, soporta los comentarios de las gentes –como el de Úrsula–, protege a su hijo y toma la determinación de huir del pueblo sin tener claro ningún horizonte. De hecho, en [37], cuando los tres personajes –ella, Tito y Forteza– se alejan riéndose de la mala pasada que les ha hecho don Celestino al quedarse con la recaudación de las apuestas, lo hacen hacia un lugar incierto, un futuro desconocido y otros lugares donde habrán de empezar de nuevo, como sucede con los personajes nómadas del western que abandonan el territorio de la acción en pos de otros nuevos.

Andrade y los guardias se corresponden con los militares que aparecen, de manera muy diversa, en el género. Los vemos acuartelados y de patrulla, en los ámbitos de su actuación, la privacidad de sus dependencias –el cuartelillo– y las proverbiales fiestas que en ellas celebran y en los territorios que vigilan y controlan. Constituyen un elemento extraño y ajeno al territorio, de ahí que no se les sienta integrados en el lugar y que su deseo de “confraternizar” no sea sino una farsa donde predomina su imposición. Pese a todo, son quienes controlan el territorio y el agente de su destrucción: acaban con los maquis y los dejan abandonados en el lecho de los ríos.

Tanto la figura del doctor como la del cura, don Celestino, tienen que ver con el elenco de secundarios que se prodigan en el género, ayudan con su presencia al héroe y proporcionan una densidad ambiental que va más allá de lo pintoresco porque su presencia no es irrelevante de modo alguno, ya que “hacen algo”, intervienen, y sin su intervención no se sustentaría el relato.

Aparentemente más marginales, Concho el cantinero y el buhonero ciego, como ya hemos visto durante el análisis, tienen su función: el primero es el enlace entre el mundo de los fugitivos, los maquis, y los familiares del pueblo; el segundo, que también es un

intermediario, con su presencia estrafalaria completa el conjunto de las gentes del pueblo, pues lo asimilamos al personaje un tanto alocado, como el borracho o el vagabundo, una suerte del Moss Harper de *Centauros del desierto* que con sus comentarios, llenos de humor negro –en [35.13] cuando Concojo le dice que va a tirar Nardo, refiriéndose al penalti, este comenta: “Pues yo no veo los disparos”–, permite la existencia de una diversidad entre las gentes del lugar a la que es ajena sus contrincantes, los guardias. Sus roles importan en tanto que son emisarios de unos y otros, ponen en contacto el mundo de los maquis con las gentes del pueblo, y en este sentido juega un papel determinante la manzana mordida que Nardo le entrega a Forteza en [8] para que le consideren de los suyos y la que le da Manuela en [28.6] y este se la lleva al doctor: en ambos casos, la utiliza Gonzalo Suárez para unir dos espacios discontinuos en una unidad lineal y dramática.

Digamos por último que, con su trazo esquemático pero preciso y la presencia constante de estos personajes, aunque sea al fondo de la escena, como sucede en [27], tenemos la sensación de captar completamente la atmósfera del lugar de la acción. Y lo mismo sucede con la joven camarera, cuya presencia final en el filme cierra de una manera certera la visión conjunta del lugar que definitivamente abandonan sus protagonistas.

En segundo lugar, **en cuanto a los espacios**, en estos predominan los lugares abiertos, que se imponen sobre los espacios cerrados. En la dialéctica entre el interior y el exterior que hemos visto que es fundamental tanto en el cine de Gonzalo Suárez como en el wéstern en particular, *El portero* presenta, como dijimos, un lugar destacado. Los espacios abiertos, las montañas y las praderas nos recuerdan los espacios del género; también la playa, que cumple un papel fundamental en *El rostro impenetrable* (*One-Eyed Jacks*, Marlon Brando, 1961) y en el citado *El hombre tranquilo*, filme que sin ser un wéstern por su ambientación y tiempo histórico, se construye, como *El portero*, sobre sus estructuras narrativas. Como en el filme de Brando, en *El portero* la playa constituye la última frontera del territorio: Forteza ya no puede ir más allá en su busca de un lugar en el que sobrevivir: las impactantes imágenes de la portería en la playa –espacio este ausente en el cuento original– nos transmiten la idea, fundamental en el wéstern, de la fragilidad de la vida humana. Por eso, tras el torneo de penaltis, la salida de Forteza es la huida, una huida acompañada esta vez, sin horizonte claro, pero huida al cabo, para lo cual debe abandonar la portería, que permanece en la playa como un surrealista pecio.

La fragilidad del ser humano que surca el territorio tiene un punto de llegada en la cruz que se impone durante el rumbo de la caravana en medio del desierto o en la tumba del pueblo donde acabará yaciendo. Por ello es el cementerio un espacio destacado del género, al que se vuelve una y otra vez: pensemos en filmes tan diversos como *Cielo amarillo* (*Yellow Sky*, William A Wellman, 1948), *Centauros del desierto* o *Los siete magníficos* (*The Magnificent Seven*, John Sturges, 1960). También por ello el acto del enterramiento deviene solemne e irónico a la vez, como sucede en *La balada de Cable Hogue*. Como hemos visto, en *El portero* el cementerio hace su aparición ya en [4] mientras se inscriben los títulos del filme, y tiene en él una importante escena que hemos comentado en nuestro análisis, la [19.3]

Con todo ello, los espacios del filme quedan circunscritos al sentido dramático que le proporciona el western, y poco más podemos añadir al respecto.

En tercer lugar, **en cuanto al tiempo**, recordemos que en el género cobra significación la dialéctica entre el tiempo del relato, el devenir de la historia, y el tiempo histórico, el devenir de la Historia, donde el filme puede llegar a alcanzar una dimensión mítica, o desmitificadora. Mítica en cuanto que la materia de la historia que cuenta deviene legendaria, una justificación del presente de la narración; desmitificación en el sentido en que la evolución del western que hemos trazado en nuestro marco teórico incorpora década tras década su nueva cosmovisión del pasado, hasta llegar a la actual en el que los arreboles con que se adornaban se deconstruyen para dejar al descubierto las aristas con que se forja la leyenda. Expresión paradigmática de este doble proceso lo encontramos en *El hombre que mató a Liberty Valance* y los western de Sam Peckinpah.

En *El portero* nos encontramos ante una suspensión temporal sobre una fecha exacta, 1948, lo cual supone, a priori, que nos adentramos en el tiempo natural y concreto de la Historia para narrarlo desde la especificidad de la ficción. Pero, como hemos visto que subraya el cartel y la voz en *over*, este tiempo más que verosimilizar personajes, acciones y espacios lo que hace es suspenderlos en el flujo temporal de esa Historia. Los recursos expresivos de los que hemos hablado en nuestro análisis operan semánticamente sobre el tiempo mítico del filme, convirtiendo todo su relato en una ficción, concepto caro al mundo artístico de Gonzalo Suárez y en el que se desenvuelve con maestría. Por todo ello, tiempo real/verosímil y tiempo mítico más que contraponerse se entreveran: si las imágenes que preceden al cartel parecen remitirnos a un tiempo fuera del tiempo –por seguir del juego semántico de conceptos a los que es dado el realizador–, el relato que le sigue debiera

concretarse en un aquí y un ahora que la narración, sin embargo, rehúsa anclar más allá de un 1948 que nos aparece como remoto; pero el relato del aquí y el ahora, la historia del forastero y el torneo de penaltis en la playa entre las gentes del pueblo y los guardias con la irrupción de los maquis, resulta una interrupción de la historia y la entrada en ella de lo legendario. En esa paradoja, que flexiona la lógica hasta volverla irreal, Gonzalo Suárez articula el tiempo del filme, tan determinante en el western por su doble mirada que combina el presente desde el que se mira con el pasado al que se mira.

El filme nos presenta un momento del pasado sobre el que la historia trazada reivindica la persistencia del mito, y a pesar de ello proporciona, en sus certeros apuntes, una mirada nada complaciente con el pasado que se aborda, pues señala las heridas abiertas que partiendo de él prevalecen en el presente –en el presente del filme y en el presente del espectador– sin posibilidad de ser restañadas.

En cuarto lugar, **en cuanto a las situaciones y conflictos** que surgen en el western, en *El portero*, obviamente, se ha producido una transformación de los mismos, ya que aquellos que son inherentes al tiempo histórico que aborda el género no tienen cabida en las coordenadas temporales en las que se desenvuelve la película. De estos conflictos permanece el enfrentamiento entre los guardias y las gentes del pueblo: la benemérita es una suerte de ejército de ocupación continuada y definitiva, lo cual crea malestar como lo crean en los territorios fronterizos del western la presencia de soldados. Como en el género, su función pacificadora se vuelca sobre el territorio al punto de volverse opresiva, de ahí que hayamos considerado a los maquis, gentes nacidas y crecidas en el territorio, como una metáfora del indio que se aniquila para que la nueva comunidad pueda asentarse en las nuevas tierras. Solo que aquí, como corresponde a la función simbólica del espacio, maquis y gentes del pueblo devienen una misma expresión, como se advierte no solo por la figura de Nardo sino por la escena final del torneo de penaltis: es como si indios y colonos se sintetizaran en un único personaje y este se viera superado por el sometimiento que sobre el territorio ejerce la milicia, esto es, que asuma su desposesión, como de alguna manera sucede con el mestizo interpretado por Paul Newman en *Un hombre* (*Hombre*, Martin Ritt, 1967) al no ser aceptado por la comunidad blanca. En este sentido, la benemérita está purgando el territorio, lo cual deja poco margen para sus habitantes: huir, malvivir como Concojo o el buhonero, o dedicarse al contrabando y el estraperlo.

Un mundo en construcción, en traumática construcción, es uno de los pilares narrativos del western, y esto es lo que *El portero* nos ofrece más allá del torneo de penaltis.

Este, no obstante, cumple la función del duelo, del enfrentamiento entre los contrincantes, entre dos maneras de entender el territorio y su desarrollo. No es casual el empate final con que concluye el filme: no se trata de un acto de reconciliación, como pretende don Constantino al aludir de manera insistente al empate, sino de un aplazamiento, pues los maquis huyen perseguidos por los guardias civiles y estos no han obtenido la victoria a la que aspiraban por todos los medios. Se puede decir que sí hay unos vencidos en el filme, y estos son los guardias, aunque esa derrota solo es momentánea, por eso persiguen a los maquis y no se nos da el resultado de su persecución: porque la historia vuelve a tomar su curso y la leyenda se desvanece. Recuperando la realidad histórica, el propio tiempo mítico del filme, y el filme mismo, concluyen.

Particularmente asistimos a tensas confrontaciones que no llegan a estallar sino es en el terreno de juego de los penaltis, como sucede en la relación entre Forteza y López, lo cual traduce también en estos aspectos las confrontaciones entre personajes que asimismo se producen en el género. En este sentido, todas las motivaciones de los personajes tienen su correlato en las situaciones que estos mueven en los filmes del género, desde la presencia de la joven camarera al paso de los contrabandistas.

En quinto lugar, **en cuanto a la música**, esta se encuentra muy presente en la película y su uso extradiegético subraya y matiza, al modo clásico, las situaciones en las que se incorpora. Carles Cases, su compositor, ha elaborado una partitura en donde el recuerdo de la música del western está más que presente. Así, como momentos especialmente destacados, recordamos la melodía que acompaña a Nardo, de gran emotividad, que parece evocarnos la del tema “Las hojas muertas” que Dmitri Tiomkin incorpora a su partitura de *El Álamo*, –y que en el álbum de la banda sonora²¹⁴ lleva el título de “Ha llegado Nardo”– o el tema festivo que nos recuerda el *leitmotiv* que Max Steiner le asigna al personaje de Look

214 Como es habitual en la edición de bandas sonoras cinematográficas, no toda la música que contienen estos álbumes se desgrana en el filme; de hecho, algunos *leitmotiv* que mencionamos están contenidos en los títulos a los que nos referimos, pero no permiten una fácil asociación con los momentos relevantes que comentamos y la función dramática que le hemos atribuido en nuestro análisis.

en *Centauros del desierto* y que se titula significativamente “El número uno” y que irá asociado a las gestas futbolísticas de Forteza.

A lo largo de las secuencias [1] a [5] es la música la que protagoniza e hilvana los diferentes espacios y las diferentes escenas que hemos señalado en la estructura del filme. Como sucede con el western, la música de estas escenas es una especie de obertura que contiene los distintos temas musicales que aparecerán a lo largo de la película: así en [1.1] es una melancólica melodía que nos recuerda el comienzo de *Remando al viento*, la algarabía de las gradas invisibles acompaña la irrupción del título en [1.2] para dejar paso al *leitmotiv* “Los maquis” asociado a ellos cuando estos aparecen en [2], sigue con el titulado “Western” y en la serie de imágenes que componen [4] se anticipan tanto el *leitmotiv* de Nardo –“Ha llegado Nardo”– como el tema de “El número uno” mientras se traza una panorámica sobre el pueblo y su cementerio.

A partir de ese momento, la música se impone en casi todas las secuencias, constituyéndose en un elemento narrativo significativo, pues dirige la mirada del espectador y condiciona la percepción que este tiene de los personajes y de las situaciones. Destacamos como ejemplos:

- el tema “El portero” encadena las escenas [6] y [7], subrayando la presencia del héroe del filme aun cuando este todavía no se ha manifestado más allá de lo enunciado por el rótulo –“un hombre llega en su camioneta a un pueblo asturiano”;
- en la escena [12] y en las escenas [37] a [39] volvemos a tener la melodía inicial que en la última decrece a medida que el filme concluye;
- en la escena [13] y la [33] vuelve a aparecer “Los maquis”;
- reaparece “El número uno” mientras Forteza relata sus gestas a su auditorio en [17] y vuelve a hacerlo en [20.1] cuando Manuela recoge su número y se lo entrega a aquel en la playa;
- en [28.5.3] la música se ha vuelto tensa al mostrarse los cadáveres de los maquis flotando en el lecho del río;
- de manera muy emotiva, en [32.4] el tema “Balada y velada” se convierte en el de “Camino de contrabandistas” cuando estos cierran la secuencia [32.5];
- en la escena [35.12], mientras los maquis se preparan para irrumpir en el torneo, hace su aparición un nuevo tema musical, “La guardia Lada”, más

agresivo y cargado de tensión de enuncia el drama inminente que puede sobrevenir.

En mayor medida que sus filmes precedentes, el uso de la música hace que las estructuras narrativas a las que recurre Gonzalo Suárez, en este caso concreto las del western, se impongan de manera precisa sobre el relato, y esta sensación que se crea atrapa la mirada del espectador y deviene fundamental para el desarrollo dramático del relato.

Por último, tanto en las escenas del pisco-labis en el cuartel como en las del baile –incluso al comienzo del torneo–, la música que aparece pertenece a la diégesis del relato y tiene la función de crear el clima lógico de la situación que se nos presenta. En [30], sin embargo, el tango, cuya fuente musical aparece en la primera escena, sutura más allá de la diégesis los espacios diversos en donde se encuentran López, la joven camarera o Forteza, funcionando como la banda sonora tradicional: el aire festivo y lúdico del tango acompaña el acicalamiento de los personajes, se interrumpe cuando Andrade en [30.5] se hace colocar el tricornio de gala y enseguida prosigue en [30.6] de manera extradiegética, señalando con su tono melancólico que Manuela no asiste de buen grado al baile y que lo hace por preservar a su hijo.

9.6.2. Conclusiones.

El portero es un filme que, desde su inicio hasta el final, se articula asumiendo las estructuras del western en su narración. Valiéndose de ellas, como hace Ford en *El hombre tranquilo*, el filme con el que en repetidas ocasiones Gonzalo Suárez compara su película, construye un universo rural a partir de trazos aislados de sus habitantes –el doctor, el cura, Manuela y su hijo, los maquis, los guardias, la joven que asiste al pisco-labis y al baile, el tabernero, el buhonero ciego, la joven camarera...– en el que inserta la llegada de alguien de fuera, alguien que retorna al hogar en el caso de Ford, alguien que viene de paso en el suyo y que transforma, con su presencia, el entorno. Gonzalo Suárez se supedita a sus estructuras narrativas, pero no se somete, de ahí la liberalidad con que estas se asumen para producir un filme sustentado por su propio entramado narrativo pero que, al apoyarse en el western, adquiere una mayor densidad expresiva. No se trata de un mero juego artificioso, de un divertimento intrascendente, sino de un filme más complejo de lo que en una primera lectura pudiera parecer: en su concepción y en su ejecución, se trata de un filme muy

elaborado que toma el modelo del wéstern para arropar un discurso que recorre los habituales temas de su director, de una manera más sencilla quizás, pero no menos ligera ni menos elaborada.

Con *El portero*, Gonzalo Suárez ha conseguido llevar el wéstern a un territorio propio en el que se permite, además, una mirada crítica sobre el trágico periodo de nuestra historia: es precisamente la elección de estas estructuras las que le han permitido alejarse del conjunto de filmes que tratan la guerra civil o la posguerra y, sobre todo, del drama y del melodrama, siempre ausente en su cine. Sin duda, es, paradójicamente, este uno de los filmes más libres y personales de su realizador, un filme que responde a su capacidad fabuladora. En esto creemos que consiste la transformación que sobre el género efectúa *El portero*, pues expande sus estructuras más allá del espacio y el tiempo acotados en el wéstern.

CAPÍTULO 10: CONCLUSIONES

10.1. Las estructuras narrativas del *thriller* y del wéstern en la obra de Gonzalo Suárez.

Ha guiado nuestra investigación el análisis de las estructuras narrativas que caracterizan tanto al wéstern como al *thriller* en el cine de Gonzalo Suárez. Entendemos, pues, que su cine es resultado de una mirada personal, que se traduce en el aprovechamiento, para su articulación y construcción, de las estructuras narrativas de los géneros que hemos desarrollado en nuestro marco teórico y que hemos desbrozado, fundamentalmente, en el análisis de nuestro corpus, pero también en algunas de sus películas.

En nuestros objetivos de carácter general nos propusimos sistematizar esas estructuras narrativas –objetivos 1 y 2– en las tipologías narrativas –wéstern y *thriller*– que hemos desentrañado en el capítulo 2 dentro de nuestro marco teórico, así como “Elaborar una hipótesis de trabajo que permita reconocer la presencia de estas estructuras narrativas del wéstern y del *thriller* en la construcción cinematográfica del corpus seleccionado del cine de Gonzalo Suárez para nuestra investigación” (objetivo 3), la cual hemos formulado atendiendo a los objetivos generales 4 y 5:

4.- Rastrear la presencia y/o importancia de las estructuras narrativas del wéstern y el *thriller* en el cine de Gonzalo Suárez;

5.- Constatar cómo la originalidad de la obra de Gonzalo Suárez procede de la imbricación de las estructuras del wéstern y el *thriller*, moldeadas interesadamente en la construcción de su cine.

Estos objetivos generales los hemos concretado en los en los objetivos específicos que establecimos de la siguiente manera:

1.- Análisis de los filmes del corpus;

2.- Concreción de las estructuras narrativas que presentan los filmes del corpus;

3.- Análisis comparativo de las estructuras narrativas del wéstern y del *thriller* en las películas del corpus;

- 4.- Reivindicar los filmes del corpus analítico como obras cinematográficas relevantes en el conjunto de la obra de Gonzalo Suárez;
- 5.- Elaborar un panorama crítico de la filmografía de Gonzalo Suárez, atendiendo a la mayor o menor presencia de las estructuras narrativas en esas obras objeto de nuestra tesis;
- 6.- Elaborar conclusiones provisionales sobre la filmografía de Gonzalo Suárez atendiendo al papel transformador de las estructuras del wéstern y del *thriller* en los filmes de nuestro corpus y al papel desempeñado por las estructuras del wéstern y del *thriller* en su cine.

Todos estos objetivos quedaron expresados en la formulación de nuestra hipótesis de trabajo, que reproducimos a continuación:

Las estructuras narrativas y dramáticas del wéstern y del thriller, reelaboradas y asumidas de una manera personal, perviven en la filmografía de Gonzalo Suárez y contribuyen a construir su obra metatextual alejada de los clichés de los géneros cinematográficos.

A lo largo de nuestro marco analítico hemos abierto los parámetros de los géneros analizados para descubrir cómo filmes como *Al diablo, con amor* o *El portero* hacen un uso deliberado de algunas de las estructuras narrativas del wéstern y del *thriller* de las que nos hemos ocupado: es caso de la primera película citada, ya que hemos visto cómo otras, caso de la segunda mencionada, reescriben el wéstern sin traicionar sus parámetros.

Nuestra hipótesis se ve confirmada al descubrir en nuestro análisis de las cuatro películas del corpus cómo estas estructuras narrativas del wéstern y el *thriller* operan en la construcción el cine de Gonzalo Suárez, bien como presencia intertextual o como adquisición narrativa que contribuye a construir una obra personal, que se aleja de los clichés y rehúsa ser etiquetada por ellos aunque se sirve de sus constituyentes.

Hemos constatado la originalidad de su obra cinematográfica y cómo, corroborando nuestra hipótesis de trabajo, esa originalidad tiene su punto de apoyo en la imbricación de las estructuras narrativas del wéstern, de las del *thriller* y de las que hemos denominado *thriller* gótico en nuestro marco analítico.

Al seguir, para ello, el orden cronológico de la producción de Gonzalo Suárez, hemos podido comprobar, en los capítulos 4 y 7, cómo en parte de su filmografía, excluida de nuestro corpus analítico, era determinante la presencia de las estructuras narrativas del wéstern y del *thriller* para la creación de su universo personal, que ha ido aumentando y adensándose con el paso del tiempo y el dominio del lenguaje cinematográfico. Es por ello significativo, como vimos en el capítulo 4, que sus filmes, marcados por la hibridación permanente, han buscado apoyarse en estas estructuras narrativas para construir su sentido. Es significativo, en ese aspecto, que el mismo autor, desde la madurez, evoque su pasado artístico como una liza o una lidia con las “estructuras” –consideradas en un amplio sentido narrativo–, tal como evoca en *La musa intrusa* (2019: 63):

Si hay estructuras, ¿para qué inventarlas? Y si no hay estructuras, ¿por qué inventarlas?

Estas palabras se refieren al momento más radical de su cine, cuando ha rodado *El extraño caso del doctor Fausto*, *Aoom* y pergeña su manifiesto poético *La zancada del cangrejo*. No obstante, en estos filmes hemos encontrado y rastreado las estructuras narrativas del cine de géneros, aunque muy híbridas: surgen en el cuerpo del relato para arrojarlo en un elemento reconocible que permita su subversión, caso de *Ditirambo* y el *thriller*, o se imbrican con todo tipo de estructuras –comedia, fantástico, aventuras...– para que el relato fluya libremente sobre ellas, construyéndose de manera caleidoscópica como una suma de fragmentos y secuencias de procedencia diversa que el conjunto del filme integra, caso de los títulos citados en este párrafo.

Los análisis de las cuatro películas de nuestro corpus –*Beatriz*, *Parranda*, *El detective y la muerte* y *El portero*– han demostrado la constancia de las estructuras narrativas del wéstern y del *thriller* en la elaboración de los filmes: para corroborar nuestra hipótesis hemos concretado las estructuras narrativas de cada uno de las películas, hemos cotejado la imbricación de las del wéstern con el *thriller* y, fundamentalmente, hemos reivindicado estos cuatro filmes como cuatro filmes relevantes tanto en el conjunto de la obra de Gonzalo Suárez como en su significación particular como filmes, filmes en los que su director es dueño de un universo personal que no se apoya ya, como hiciera en los primeros, en las estructuras narrativas analizadas, pero que recurre a ellas de manera deliberada para transgredirlas a su manera personal. Si bien *El detective y la muerte*, como filme mayor de su producción artística, siempre se ha visto como un filme notable, no ha sucedido lo mismo con *Beatriz* o *Parranda*, sus filmes más antiguos, ni tampoco con *El portero*, pese a ser una

película de madurez que comparte la misma relación con los géneros estudiados que *El detective y la muerte*.

Nos encontramos ante un cineasta en quien las estructuras narrativas del wéstern y del *thriller* adquieren un papel transformador de los filmes de manera que, podemos concluir, el papel desempeñado por estas ha sido definitivo en la articulación de su cine.

Recordemos que estas estructuras le han servido para iniciarse en el mundo del cine en el que llamamos su primer periodo –el conformado por los cortometrajes, *Ditirambo*, *El extraño caso del doctor Fausto* y *Aoom*– y han constituido, como hemos demostrado, el soterrado soporte de su siguiente periodo, donde la mirada inquieta del cineasta se apoya libremente en ellas, asumiéndolas, como en *Morbo* o *La loba y la paloma*, incluso en *Al diablo, con amor*. Seguidamente, *Epílogo*, permite unir la dispersión de las partes autónomas del filme –las historias que Rocabruno y Ditirambo escriben– en un entramado sutil y coherente de trama cerrada, aunque las marcas enunciativas del filme sugieran –por el final que reproduce las imágenes del principio– un enunciado interminable. Las estructuras narrativas de que se ha ido sirviendo hasta ese momento ya no son necesarias, pues tras haberlas utilizado de manera libre ha encontrado ya una voz personal que las hace innecesarias. No supone esto, como hemos visto en nuestro análisis, una minusvaloración de su cine anterior, sino la constatación de una pauta estilística, que en un primer momento se adscribió a la estética pop de su generación pero que tanto en su literatura como en su cine resultan trascendidas.

Tras este *Epílogo*, el cine de Gonzalo Suárez se instala ya en la consistencia expresiva de su mundo personal, continuidad fílmica que no proyección del universo literario, aunque este sigue una trayectoria similar, un mundo en el que ya no precisa apoyarse de manera subrepticia en las estructuras narrativas del *thriller* y del wéstern, por más que estas puedan surgir soterradamente en la película, tal y como hemos demostrado en nuestros comentarios sobre *Remando al viento* o *Don Juan en los infiernos* y cuanto hemos comentado en el capítulo 7.

Hemos dado cuenta de las peculiaridades de cada filme, y de la manera en la que Gonzalo Suárez se vale de las estructuras narrativas para utilizarlas en provecho propio, en los respectivos análisis: *Beatriz* es un filme que trasciende los parámetros estándares de la adaptación para sumergirnos en un universo bárbaro, un territorio que pese a lo familiar

deviene hostil, donde la inocencia es vulnerada; *Parranda* se sirve del referente literario para mostrarnos la imposibilidad de salida o salvación de unos personajes marcados por el medio, que es el espacio y territorio de la acción; *El detective y la muerte*, con su dualidad entre un mundo simbólico y un mundo real en continuo proceso de destrucción, nos narra unas búsquedas marcadas por un pasado cuyas consecuencias afectan a un presente sin futuro, de donde se salva, por su capacidad de afrontar lo adverso la joven madre de la historia, todo ello sobre el cañamazo deliberado del *thriller*; y *El portero*, que se vale del wéstern, con la llegada del forastero que trastoca el tiempo y el espacio de la pequeña comunidad, pone al descubierto las tensiones no resueltas de sus habitantes.

Solo de manera deliberada en *El detective y la muerte* filma un *thriller* y en *El portero* un wéstern, pero no para ceñirse de manera tradicional a los géneros, ni como punto de apoyo narrativo como ha hecho anteriormente, sino para mirarlos con la misma libertad con la que aborda sus películas de los años noventa, las mencionadas *Remando al viento* y *Don Juan en los infiernos* pero también *La reina anónima*, *Mi nombre es Sombra* u *Oviedo express*, no supeditándose a las estructuras narrativas que definen los géneros sino para, asumiéndolos como propios, liberar el relato, el filme, las imágenes y las palabras con que lo construye, otorgar, con la libertad propia con que articula sus filmes, la libertad de mirada al espectador.

Tanto *El detective y la muerte* como *El portero* constituyen películas que deliberadamente abordan el *thriller* y el wéstern gracias a la libertad expresiva con que a lo largo de sus filmes precedentes su director, Gonzalo Suárez, parecía esquivarlos y acercarse a ellos desde fuera. Obras de madurez que no renuncian a la hibridación de que ha hecho siempre gala, estas últimas películas se acercan a los géneros de una manera más libérrima, desde el interior de sus mismas estructuras, sin dejarse constreñir por ellas sino para expandirlas.

Las constantes temáticas de los géneros que hemos tratado, el uso recurrente de los espacios dramáticos, tienen su apoyo en la palabra. La que el actor pronuncia o la que la voz en *off* o voz en *over* surca algunos de sus filmes: si como hemos visto, tanto en el *thriller* como en el wéstern la palabra tiene una impronta especial, pues en sus diálogos los personajes no solo se definen y adquieren una psicología compleja, sino que crean y recrean un ambiente irrepetible, por eso mismo también la palabra y sus diálogos tienen un peso fundamental en el cine de Gonzalo Suárez. La huella de los maestros de la novela negra, los

punzantes diálogos y réplicas de los héroes del wéstern están en el fondo de la construcción dramática de las escenas de su cine en que la confrontación dialéctica entre los personajes es fundamental. Es esta presencia contundente de sus diálogos la que no pocas veces se ha utilizado para desdeñar de “literario” su cine, pero el propio realizador no hace distinciones ni entromete barreras entre un arte y otro, pues como dice: “La literatura en cine libera las imágenes y les confiere realidad y belleza²¹⁵”

¿Qué han aportado, pues, los géneros y sus estructuras narrativas al cine de Gonzalo Suárez? Estas estructuras narrativas clásicas han conformado un acervo estético a medida que el wéstern tradicional ha ido desapareciendo o transformándose en nuevos filmes desmitificadores; así como el *thriller* las ha construido a la vez que también las ha ido transformando con su evolución, la impronta de estas estructuras –y su transformación– perdura en los filmes de Gonzalo Suárez que hemos estudiado, como un sustrato que sustenta el relato, una mecánica de conexión con el espectador, corroborando, así, nuestra hipótesis: **son reelaboradas y asumidas de una manera personal, perviven en su filmografía y contribuyen a construir su obra metatextual alejada de los clichés de los géneros cinematográficos.** Lo cual conecta con el pensamiento paradójico del cual siempre ha hecho gala su escritura –literaria y cinematográfica–.

Efectivamente, estas estructuras perduran de manera reelaborada: en los primeros periodos de su filmografía, alejados de los clichés y de manera personal; hasta el punto de desaparecer, como sustrato reconocible en el último periodo de su cine, donde el cineasta, dueño ya de un universo personal y una cosmovisión consolidadas se permite regresar a ellos en dos ocasiones para trascenderlos desde esa misma óptica. Constituyen, como hemos dicho, una mecánica, los resortes de un engranaje que al comenzar a girar desencaja sus constituyentes para hacerlos andar por otros derroteros, como un juego que, una vez establecidas sus reglas, fueran sistemáticamente vulneradas por sus jugadores y, por qué no, también por el público. Porque una vez frustrada la primera expectativa que las estructuras narrativas proponen, solo lo inesperado puede esperarse. Y así es como Gonzalo Suárez construye su personal universo estético.

215 López Pérez, José. En <<https://www.nosolocine.net/entrevista-a-gonzalo-suarez-en-profundidad-y-en-exclusiva-nosolocine-net-establece-un-dialogo-con-uno-de-nuestros-grandes-cineastas/>>

10.2. El tiempo y la mirada en el cine de Gonzalo Suárez.

Ningún pájaro vuela dos veces en el mismo cielo.
Gonzalo Suárez, “El cine como arte” (2004)

No quisiéramos dar por terminadas las conclusiones de nuestro trabajo si no retomáramos dos ideas, el tiempo y la mirada, que han ido surgiendo a lo largo de nuestra investigación. Nos sirve, para ello, la cita de precede a este epígrafe. Proviene estas palabras de uno de los dos textos que en nuestro análisis hemos considerado como una especie de poética de Gonzalo Suárez. Aborda en “El cine como arte” (Suárez, 2004), la concepción del cine como una *summa artis* que contiene las especificidades de la literatura y del teatro, de ahí la importancia de la palabra, pero también de la música y la pintura y por eso asimila la práctica cinematográfica a la labor de un pintor que con su pincel de luz traza la imagen sobre la pantalla. Logro este último del que se enorgullece en sus más recientes filmes, el mediometrage *El sueño de Malinche* y el corto *Alas de tiniebla*, donde sobre el fondo estático de los dibujos de Paulo Auladell y al tiempo que brotan las palabras de los actores que dan voz a los personajes, la cámara traza movimientos, se fija en un detalle y da con ello sentido a las imágenes, porque parece que estas se nos dibujan en el presente del espectador. No en vano en el mismo texto del que hemos extraído la cita, a esta la preceden las siguientes palabras:

El cine capta el movimiento, luego el tiempo. Dos factores que todo lo trastocan y modifican incesantemente. (Suárez. 2004: 23-24)

Arte como suma del arte, arte de la palabra y la imagen, de la voz y del susurro, de la melodía y del sonido del mundo; es un arte en el que el tiempo se convierte en su sentido último, pues no es otro su objeto sino, como él mismo afirma: “la captación del instante” (Cherta y Garrido: 2018).

No es nueva esta idea del tiempo como algo inherente al hecho cinematográfico. Andrei Tarkovski, un cineasta sin duda muy alejado de la estética de Gonzalo Suárez, entre sus valiosas reflexiones que dejó escritas sugiere que “El tiempo se convierte en un medio en el cine, en una musa nueva en el sentido pleno de la palabra” (Tarkovski, 2019: 78), idea esta última que, curiosamente, enlaza con la obra del autor asturiano en tanto que en uno de

sus últimos libros, *La musa intrusa*, fantasea sobre la idea de un ente inmiscuido entre el escritor y la escritura que la altera con su presencia lo escrito o lo imaginado y que el escritor trata de atrapar.

¿Qué es, pues, el cine? [...] El hombre, por primera vez en la historia del arte y de la cultura, había encontrado la posibilidad de fijar de modo inmediato el tiempo, pudiendo reproducirlo (o sea, volver a él) todas las veces que quisiera. Con ello el hombre consiguió una matriz de tiempo real. Así, el tiempo visto y fijado podía quedar conservado en latas metálicas durante un tiempo prolongado (en teoría, incluso eterno) [Tarkovski, Andrei (2019: 80-81)]

El tiempo y su trazo en la pantalla es uno de los temas que han surgido en los filmes que hemos analizado de Gonzalo Suárez; su paso y su huella ha intentado captarlos de muy diversas maneras, desde las olas y el viento abatiéndose sobre los personajes de *Aoom* a la portería derrumbándose por el embate de aquellas en *El portero*. El tiempo como instante irrepetible y que se desgrana sobre los múltiples y variados escenarios que aborda en su cine; también el tiempo histórico que constriñe al relato, que viaja a un pasado, a un tiempo inventado, y que se reproduce, fugaz y efímero pero detenido por la mirada de la cámara en *Epílogo*, en *Remando al viento*, en *Don Juan en los infiernos*, en *El detective y la muerte...*

El tiempo pesa sobre los personajes de las obras a las que nos hemos acercado, los condiciona y mediatiza, se incorpora a la acción y se erige en protagonista de los hechos, que resultan frutos de su paso. Concentra, en este sentido, sus dos dimensiones de tiempo histórico y tiempo del relato y que se manifiestan en el tiempo-discurso que deviene en filme. Constatan su irrepetible fugacidad, el denodado intento de ser atrapado el instante, el recurso de la imagen ralentizada que parece detener el flujo temporal del relato, pues subraya su paso lento, pausado, para erigirse como momento esencial de los personajes que enseguida recuperan el rápido fluir de la narración con el cese del ralentí, como sucede en la escena del torneo de la playa en *El portero*, o bien metafóricamente se cierra, como instante clausurado, a la manera de lo que sucede, también en el mismo filme, tras el beso de los dos protagonistas o la portería abatida por las olas en su comienzo. Esta detención del tiempo, que tiene su visualización en el recurso expresivo tan explotado por Sam Peckinpah en su cine, conecta con lo que Valle-Inclán denomina “quietismo estético” en su manifiesto literario *La lámpara maravillosa*. Leemos allí (Valle-Inclán, 1974: 98-99):

que lo efímero no sea lo que vuela más ligero en las horas, sino aquello que, aun pasando tardo, apenas labra surco en la memoria. La chispa luce fugaz en el pedernal, y, sin embargo, lo define mejor que la forma, porque va unida a todas las mudanzas y en todas las horas puede brotar. La chispa revela la íntima sustancia.

Descubrir en el vértigo del movimiento la suprema aspiración a la quietud es el secreto de la estética. Amamos la vida porque sabemos que al final del camino está la muerte, y somos como las sombras de una tragedia que solo alcanzan plenitud de belleza en aquel gesto que presagia su Destino. Entonces la ráfaga de violencias adquiere la significación de la quietud, porque un instante basta para revelar el sentido inmutable de la órbita.

Mediante esta idea podemos comprender el contraste que se establece entre el movimiento y el estatismo de la imagen cinematográfica, la densidad semántica que su elaboración presenta el cine de Gonzalo Suárez, y, finalmente, su integración en un contexto dado, v. gr., el combate entre Don Juan y sus adversarios en *Don Juan en los infiernos*, por aportar otro paradigmático ejemplo a los ya citados: se trata momentos arrebatados donde el tiempo parece detenerse pero que luego se precipita con todas sus terribles consecuencias. Detener el tiempo era la fáustica aspiración del protagonista de *El extraordinario caso del doctor Fausto*; detener el tiempo -lo que equivale a postergar la muerte- es lo que en el fondo mueve a María a llegar cuanto antes a la Casa Azul para que la respiración le sea devuelta a su hijo en *El detective y la muerte*. La recuperación final de dicha respiración, en contraste con la peripecia que el filme nos ha mostrado, suponen un choque semántico entre el fluir del relato, el tiempo que transcurre ante nuestros ojos donde es imposible mantener “tanto tiempo” la respiración detenida de un ser vivo, y la respiración recuperada en la escena final del filme, todo lo cual nos remite a una compleja estructura que se parece a la de los sueños, donde los tiempos de unos y otros corren disparejos aunque acaben confluyendo; una estructura esta, la de los sueños, a la que la lógica narrativa de su director vuelve una y otra vez en su cine y en su literatura -*El cementerio azul*, su reciente libro de relatos, es otro claro ejemplo- y que en su cine no pocas veces se nos presenta sin solución de continuidad ni discriminación formal entre el mundo de los sueños y el de la vigila. De ahí, también, el opresivo universo de *Beatriz*, filme donde el tiempo parece detenido y a la vez alterado con la llegada del fraile, que parece instaurar en el filme la lógica del laberinto -sin principio ni final- en el que corre y juega el niño cuya mirada dirige y condiciona la película. Y de ahí el rápido fluir de los hechos en *Parranda*, que dimanen del interrogatorio al que es sometido Cibrián y que tan pronto son una concatenación de acciones como un lento divagar en medio de la naturaleza, donde el tiempo parece no correr porque sus transformaciones no se perciben: los instantes en los que los tres protagonistas se sienten fuera del mundo, en medio de las maderas del aserradero que componen una extravagante figura, o el episodio en el que acceden a la alcoba del marqués y descubren que la mujer no es sino un maniquí, un remedo de ser humano petrificado por el tiempo y por el cual el tiempo no pasa o pasa de otro modo.

Volvamos a la idea que sobre el tiempo expresaba el conocido cineasta ruso:

¿Y en qué reside la naturaleza de un arte filmico propio de un autor? En cierto sentido, se podría decir que es esculpir el tiempo. Del mismo modo que un escultor adivina en su interior los contornos de su futura escultura sacando más tarde todo el bloque de mármol, de acuerdo con ese modelo, también el artista cinematográfico aparta el enorme e informe complejo de los hechos vitales todo lo innecesario, conservando sólo lo que será un elemento de su futura película, un momento imprescindible de la imagen artística, la imagen total. [Tarkovski. (2019: 82)]

Aunque en su manera de captar la esencia del instante de los personajes y la especificidad de sus acciones difiera de los modos y maneras de Tarkovski, el cine de Gonzalo Suárez, en su metáfora del trazo del pincel sobre el lienzo y el de la luz sobre la pantalla, se asemeja a una misma inquietud estética: construir el filme como un instante vital que fluye ante el espectador y que previamente “ha sucedido” durante el rodaje. De ahí que el cineasta sea reacio al uso de efectos especiales y si estos se producen, como es el caso de las imágenes fantasmagóricas de *El detective y la muerte*, se producen de manera artesanal durante la filmación, como si mágicamente sucedieran a los ojos del espectador. En los cuatro filmes objeto de nuestro pormenorizado análisis el tiempo ha tenido un papel esencial: articulados sobre el presente de la narración²¹⁶, Gonzalo Suárez ha construido historias sustentadas en la fuerza de las imágenes en que se apoya y hace que los elementos de la naturaleza, en la que ocurren buena parte de las acciones que suceden, sean determinantes en ese flujo temporal que condiciona a unos y a otros y que se instala en el presente de la proyección. En el preámbulo *El cementerio azul*, evocando el rodaje de su película en Varsovia, escribe (Suárez, 2022: 18):

Sólo quiero poner en evidencia la extrañeza que sobreviene cuando una ciudad se enciende en la noche y, en las sombras de la pantalla, la luz transforma en un sueño la ciudad entera. Como si el tiempo fugitivo esculpiera la luz con la mirada y nos revelara el instante como única realidad, fáustica propuesta que confiere secreto sentido al cine más allá de las películas, del tema y de la anécdota, de sus intérpretes y de la puesta en escena o del presunto autor.

Esta idea de la importancia del tiempo como esencia de lo cinematográfico se apoya en otra, expresada en reiteradas ocasiones, de que “el cine no es imagen, es mirada”

216 Presente en tanto que se representa aquí y ahora ante nuestros ojos, lo que no excluye que en el conjunto del relato sucedan analepsis o prolepsis narrativas: incluso en el uso de estos recursos observamos un interés específico en detener brevemente el instante de la narración, operación compleja que se ve claramente en *Remando al viento* cuando Mary, tras la muerte de Polidori, regresa a Inglaterra y su voz anticipa, como si de un recuerdo se tratara y sobre el presente de su huida, las muertes que allí acontecerán (vid Cherta y Garrido, 2007)

(Suárez, 2008: 42), una mirada que se corresponde con la del espectador, pues, como ya hemos citado (Suárez, 2008: 25):

La percepción de un momento único, irrepetible transferido de mirada en mirada.
Supongamos que eso es el arte.

Este momento único e irrepetible es mirado por alguien, de ahí que asimile el ojo de la cámara al ojo del espectador, y esta efímera condición de lo irrepetible que puede ser atrapado, captura, sustenta otra de las ideas que el cineasta reitera constantemente cuando habla sobre cine, la de filmar lo que sucede en el momento en que sucede. Esta idea se ilustra en su manera de abordar del guion, pues este siempre acaba metamorfoseado durante el rodaje: al reproducir el escenario de la historia previamente ideada, recreada en palabras, el momento del rodaje deviene un instante esencial e irrepetible en el que busca liberar la mirada del texto para construirla de nuevo ante la cámara.

Si el cine propone “miradas imposibles” al decir de Agustín Fernández Mallo en uno de sus últimos ensayos –(Fernández Mallo, 2019)²¹⁷, el cine de Gonzalo Suárez atesora estas miradas trasladándolas por los diversos lugares de sus filmes -lugares a los que constantemente vuelve, como la costa asturiana- y construyen una mirada inquieta, en los dos sentidos que podemos otorgarle a la expresión. El de adjetivo, una mirada inquisitiva, audaz, ávida de descubrimientos, como la observación detallada a la que Tarkovski se refiere en su poética; pero también el de verbo, mirada que provoca inquietud y perturba, que mueve al espectador a forzar la suya e intervenir en la gestión del sentido del filme.

Estas dos ideas, tiempo y mirada, que definen para Gonzalo Suárez la esencia del cine, han encontrado su punto de apoyo expresivo en las estructuras narrativas del *thriller* y del wéstern que hemos ido analizando a lo largo de nuestra investigación. Estas estructuras constituyen un punto de partida, una clave que vincula la mirada del espectador con el relato para sumergirle en él y luego sorprenderle con los giros de la trama, la irrupción de sus sorprendentes diálogos, la pregnancia de las imágenes... Las estructuras narrativas de los géneros están presentes en su literatura y en su cine porque suponen un punto de encuentro con el lector y con el espectador a través del cual este puede acceder a los libros y los filmes, interiorizarlos y discurrir por ellos, sujetos unas veces a los esquemas de sus estructuras,

217 En el contexto de su ensayo, Fernández Mallo se refiere, sobre todo, a los puntos de vista imposibles del ojo humano y que le son solo propios a la cámara y que, entre otros, se ejemplifica en el del dron.

liberados otras de su sujeción, pero contando siempre con ese asidero que les hace más inteligible el relato. Solo a partir de ellas, del reconocimiento y asidero por parte del espectador, el tiempo del filme se convierte en tiempo compartido y su mirada en su mirada.

Escribe Fernández Mallo (2021:53) “que en la realidad aparezca un componente de irrealidad, es habitual”, idea esta que también nos conecta con el cine de Gonzalo Suárez, pues en los cuatro filmes analizados y en el resto de los que hemos comentado, un componente irreal y/o mítico brota a medida que nos adentramos en los relatos y con su presencia altera y transforma todo el argumento. De nuevo nos encontramos con que esta fusión entre lo real y lo irreal, lo soñado y lo que no lo es, está posibilitada por la presencia de las estructuras narrativas del *thriller* y del wéstern: al construir una obra que no reniega de su condición de ficción, Gonzalo Suárez se vale de estas estructuras para constatar en sus filmes el componente de irrealidad, que irrumpen en el argumento como parte inevitable de la existencia humana. Al estar basada la imagen cinematográfica en una suerte de mimesis de lo real, las mencionadas estructuras nos recuerdan que estamos contemplando un universo ficcional, aunque este universo presente trazos de realidad. De ahí la idea, de nuevo, de filmar lo que sucede en el momento que sucede. Frente a su literatura, donde la palabra deja libre la imaginación del lector y por ello sus universos ficcionales se alejan de toda concepción narrativa de filiación realista, su cine, que salvo en *El sueño de Malinche* y *Alas de tiniebla*, no prescinde de la huella de lo real que el espacio y los intérpretes dejan en la pantalla, se apoya, de un lado, en las estructuras del *thriller* y del wéstern; y de otro, en la construcción poética de la imagen para provocar en el espectador ese vuelo de la imaginación que caracteriza su actitud libérrima ante el arte.

Llevando esta actitud a unos límites extremos, si para Tarkovski hacer cine era “esculpir en el tiempo”, bien podemos concluir que para Gonzalo Suárez es pintar la mirada en el tiempo, dejar el trazo en el movimiento que discurre a ojos del espectador, aspiraciones estas que ve consumadas en sus dos últimas obras, reiteradamente mencionadas en estas páginas y en las que piensa que ha plasmado su idea del cine: *El sueño de Malinche* y *Alas de tiniebla*.

10.3. Líneas abiertas de investigación.

Atendiendo al sentido de la cita de Henry James que encabezaba nuestra investigación, entendemos que el arte vive, como decía el escritor de origen norteamericano naturalizado inglés, del debate y del intercambio de opiniones y puntos de vista. Es esta idea la que ha dirigido las páginas precedentes, encontrar en los géneros cinematográficos de que nos hemos ocupado, el *thriller* y el wéstern un punto de encuentro y de reflexión, de rastrear sus estructuras y sus estrategias en el cine de Gonzalo Suárez, un cine que nos ha fascinado desde el primer momento en que nos acercamos a él y que entendemos como un cine todavía vivo, actual, capaz de suscitar preguntas y mover discusiones.

En nuestra investigación hemos creído descubrir cómo su cine se ha servido, con toda la libertad creativa de la que siempre ha hecho gala el realizador, de las viejas estructuras de los géneros estudiados para su propio uso personal, de ahí que sus filmes susciten discusión y extrañeza.

Las conclusiones que hemos expresado más arriba sobre su cine y la utilización de las estructuras de los géneros queremos que nos permitan continuar estas diversas vías de investigación abiertas –la pervivencia de las estructuras narrativas del wéstern y del *thriller*–, atendiendo al estado actual de hibridación que sigue presentando.

Numerosos filmes de los que llegan a nuestras pantallas, cinematográficas o domésticas, contienen la etiqueta de *thriller* como reclamo para el espectador, una etiqueta que, como vimos en nuestro marco analítico resulta una nomenclatura macrogenérica que contiene especies diversas, variadas e incluso excluyentes en apariencia de *thriller*. Comprobar en qué medida filmes contemporáneos se valen de sus estructuras para construirse o en qué medida estas estructuras contribuyen a crear otras nuevas, sujetas o no a las viejas nomenclaturas, es una vía de investigación que puede proporcionar interesantes discusiones. Atender, por ejemplo, al importante componente de las estructuras del *thriller* que está presente en filmes como *La trinchera infinita* (Aitor Arregi, Jon Garaño, Jose Mari Goenaga, 2019) o *Las consecuencias* (Claudia Pinto Emperador, 2021), donde un hecho atroz del pasado vuelve para trastornar irremediablemente el presente en el marco incomparable de una isla cuyo volcán puede entrar, de un momento a otro, en erupción O intentar adscribir/delimitar al género un filme como *Un lugar tranquilo* (*A Quiet Place*, John

Krasinski, 2018) más que al género de terror o al de ciencia ficción. Filmes tan interesantes como *La habitación* (*Room*, Lenny Abrahamson, 2015) o *The Tale* (Jennifer Fox, 2018) quiebran en sus propuestas los filmes precedentes sobre secuestros duraderos en el tiempo, en el primer caso, o el tratamiento de los abusos sexuales en la infancia y durante la adolescencia en el segundo, ¿en qué medida aprovechan las estructuras del *thriller* o van más allá de ella para inaugurar un nuevo modelo? La industria cinematográfica norteamericana ha sido siempre muy dada a la hibridación de los géneros siempre que estos se traduzcan en rápidos beneficios económicos, pero frente al cine mayoritario que llena las salas, siguen llegándonos filmes en los que las estructuras narrativas clásicas operan de manera diversa, integradora y a la vez innovadora: véase, por ejemplo, *Joker* (Todd Phillips, 2019). Es interesante ver en qué medida las estructuras del *thriller* condicionan o ahondan en el sentido último de este filme.

Sin abandonar esos lares, filmes como *Winter's Bones* (Debra Granik, 2010), *Comanchería* (*Hell or High Water*, David Mackenzie, 2016) o *Wind River* (Taylor Sheridan, 2017) se erigen como excelentes filmes donde el *thriller* y el western parecen ir de la mano, al igual que sucede con la más cercana *Intemperie* (Benito Zambrano, 2019). ¿Cómo opera el trasvase de estructuras de un género a otro en estos filmes? ¿Son las estructuras los principios constructivos que hacen de ellos unos filmes más que notables en el panorama cinematográfico contemporáneo? O tal vez, ¿constituyen por sí mismos nuevos modelos genéricos sobre los que sustentan sus discursos?

Más allá de los western que de manera escalonada pero con cierta asiduidad desde comienzos del presente siglo el cine nos viene ofreciendo –los ya mencionadas en nuestra introducción, los filmes de Tarantino, *Bone Tomahak* (S. Craig Zahler, 2015) *La venganza de Jane* (*Jane Got a Gun*, Gavin O'Connor, 2015) u *Hostiles* (Scott Cooper, 2017), uno de los más interesantes y desconocidos que se han producido últimamente–, llegan a la pantalla películas perturbadoras como *Cowboys* (Anna Kerrigan, 2020) que parece reinterpretar desde el presente y los problemas actuales el género y sus principios constitutivos, u otras como *First Cow* (Kelly Reichardt, 2019) que parecen remontarse a sus orígenes para proporcionarnos una reinterpretación del género y de la naturaleza de su discurso. ¿En qué medida es esto posible desde la asunción o la transgresión de las estructuras que constituyen los géneros?

Más controvertidos en otros aspectos, filmes como *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005) o *El poder del perro* (*The Power of the Dog*, Jane Champion, 2021): la presencia de estructuras narrativas fuertemente enraizadas con el melodrama plantea la dificultad de abordarlos, y, al acercarnos a ellos, es un reto atender en qué medida reinventan un género en apariencia tradicional como el wéstern o se diluyen en las del melodrama.

Pensamos que las estructuras genéricas que hemos estudiado pueden encontrarse presente en numerosos realizadores contemporáneos en la misma medida que lo han estado en el cine de Gonzalo Suárez. Consideremos que el bagaje que el *thriller* y el wéstern han dejado en la historia del cine es tan considerable que incluso los nuevos cineastas se sirven de él, consciente o inconscientemente para dialogar en sus filmes con ellas. Pueden ser un asidero, un punto de partida, una transgresión de sus postulados o una reinterpretación dirigida a construir, como hemos visto en nuestro marco analítico que indicaba Altman, nuevos géneros, de manera deliberada o fruto de su trabajo sobre la materia y la manera de sus filmes. Los géneros pueden existir o haber desaparecido, pero rastrear la huella que puedan haber dejado o indagar en qué medida siguen sustentando el discurso cinematográfico nos parece una vía permanentemente abierta a la investigación, a la indagación, al intercambio de opiniones y a la discusión sobre esa escurridiza materia que llamamos arte.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES

A) Referencias bibliográficas y documentales utilizadas.

- Alonso Fernández, Ana (2004 a) *Gonzalo Suárez. Entre la literatura y el cine*. Sant Joan Despí: Kassel. Edition Reichenberger.
- Alonso Fernández, Ana (2004 b) “Gonzalo Suárez ante los mitos de Fausto y el doble” en Becerra, Carmen (ed.) (2004) *Lecturas: Imágenes, N° 3: El cine de Gonzalo Suárez*. Villagarcía de Arousa: Mirabel Editorial
- Altman, Rick (2010) [1999] *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Anderson, Benedic (1991) *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Aristóteles, Horacio y Boileau (1984) *Poéticas*. Madrid: Editora Nacional. Edición a cargo de Aníbal González Pérez.
- Astre, Georges-Albert y Hoarau, Albert-Patrick (1997) [1975] *El universo del western*. Madrid: Fundamentos.
- Balló, Jordi y Pérez, Xavier (1997), *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Bazin, André (1957) “Prefacio” en Rieuepeyrou, J. L. (1957) *El “western” o el cine americano por excelencia*. Buenos Aires: Ediciones Losange. [recogido también en Bazin, André (1990, pp 243-254)]
- Bazin, André (1990) *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp.
- Becerra, Carmen (ed.) (2004) *Lecturas: Imágenes, N° 3: El cine de Gonzalo Suárez*. Villagarcía de Arousa: Mirabel Editorial
- Benet, Vicente J. (1992) *El tiempo de la narración clásica. Los films de gánsters de Warner Bros (1930-1932)* Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Bonilla, Juan (2018) *La novela del buscador de libros*. Sevilla: Fundación Fernando Lara.
- Bonitzer, Pascal (1982) “Partial Vision: Film and the Labyrinth” en *Wide Angle*, n° 4.
- Bordwell, David (1996) *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, David, Staiger, Janet y Thompson, Kristin (1997) *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós.

- Burch, Noel (1987) *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra, Signo e imagen.
- Burke, Edmund. (2000) [1756] *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Madrid: Cátedra.
- Carroll, Noel (1990) *The Philosophy of Horror; or Paradoxes of the Heart*. Nueva York: Routledge.
- Castellà, Josep M. (1996) *De la frase al text. Teories de l'ús lingüístic*. Barcelona: Empuréis.
- Cawelti, John G (1979) *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago: University of Chicago Press.
- Cercas, Javier (1993) *La obra literaria de Gonzalo Suárez*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Chesterton, G. K. (2011) *Cómo escribir relatos policíacos*. Barcelona: El Acantilado.
- Cherta, Rafael (1999) *Guía para ver y analizar Centauros del desierto*. Valencia-Barcelona: Nau Llibres-Octaedro.
- Cherta, Rafael y Garrido Bigorra, M^a Teresa (2007) *Guía para ver y analizar Remando al viento*. Valencia-Barcelona: Nau Llibre-Octaedro.
- Cherta, Rafael (2014) *La persistencia de las estructuras cinematográficas del western en el thriller contemporáneo de Sam Peckinpah: una aplicación práctica Quiero la cabeza de Alfredo García (1974)*. Trabajo de investigación. Castellón: Universidad Jaume I
- Cherta, Rafael y Garrido Bigorra, M^a Teresa (2018) “Gonzalo Suárez. Cuando la realidad no basta” [entrevista] en *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, N^o 25, enero-junio, pp. 109-122. Universidad de Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, Universidad Jaume I. Edición digital.
- Coma, Xavier (1985) *Diccionari de la novel·la negra nord-americana*. Barcelona: Edicions 62.
- Coma, Xavier (1990) *Diccionari del cinema negre*. Barcelona: Edicions 62.
- Coma, Javier (1996) *La gran caravana del western*. Madrid: Alianza Editorial.
- Company, Juan Miguel (1987) *El trazo de la letra en la imagen*. Madrid: Cátedra.
- Cortázar, Julio (1987) [1964] *Final de juego*. Barcelona: Ediciones B.
- Cruz, Juan y Suárez, Gonzalo (2008) *Gonzalo Suárez. Cuarenta años de cine y literatura*. Valladolid: Ediciones de la Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- Cueto, Roberto (1999) “La visión gótica” en VVAA *El sudario de hierro y otros cuentos góticos*. Madrid: Celeste Ediciones.
- Derry, Charles (1977), *Dark Dreams: A Psychological History of the Modern Horror Film*. Canterbury: A.S. Barnes.

- Dick, Philip K. (1987) “Prefacio del autor”. En Dick, Philip K. *Cuentos completos. Volumen I*. Barcelona: Martínez Roca.
- Fernández Mallo, Agustín (2021) *La mirada imposible*. Terrades: Wunderkammer.
- Fernández Santos, Ángel (1990) “La frontera interior”. En *La historia del cine*. Madrid: El País.
- Fernández Valentí, Tomás (1996), “El «thriller» moderno”. En *Dirigido por*, nº 252, diciembre, Barcelona.
- Frye, Northrop (1957) *Anatomía da crítica*. Sao Paulo: Cultrix.
- Goimard, Jacques (1976) “La Rose des genres à Hollywood - á propos du XVe C.I.C.P” en *Positif*, num. 177.
- Gómez Tarín, Francisco Javier (2011) *Elementos de narrativa audiovisual. Expresión y narración*. Santander: Shangrilá Ediciones.
- Gómez Tarín, Francisco Javier y Marzal Felici, Javier (coords.) (2015) *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*. Madrid: Cátedra, Signo e Imagen.
- González, José Félix (2007) *El héroe del western crepuscular. Dinosaurios de Sam Peckinpah*. Madrid: Fundamentos.
- Greene, Hugh (Ed.) (1975) *Los rivales de Sherlock Holmes*. Barcelona: Barral Editores.
- Gubern, Román (2002) *Máscaras de la ficción*. Barcelona: Anagrama.
- Harper, Ralph (1969) *The Worl of the Thriller*. Cleveland: Press of Case Western Reserve University.
- Herebero, Carlos F. y Santamarina, Antonio (1996) *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Paidós.
- Hernández Ruiz, Javier (1991) *Gonzalo Suárez. Un combate ganado a la ficción*. Alcalá de Henares: Ediciones del Festival de Alcalá de Henares.
- Hernández Ruiz, Javier (1994) “El detective y la muerte: Un viaje de Andersen entre el mito y la épica” en Barcelona: *Dirigido por*, nº 227, pp 34-37
- Jung, C. G., (2004) *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona: Paidós.
- Krauze, Enrique (1997) *Biografía del poder. Caudillos de la revolución mexicana (1910-1940)*. Barcelona: Tusquets.
- Latorre, José María y Coma, Javier (1981) *Luces y sombras del cine negro*. Barcelona. Dirigido por.
- Leutrat, Jean-Louis (1998) “Los primeros géneros”. En *VVAA Historia general del cine*, volumen II, pp 121-176. Madrid: Cátedra.

- Lévi-Strauss, Claude (1995) [1974] *Antropología estructural*. Madrid: Paidós.
- Llopis, Rafael (1985) “Los cuentos de terror”. En *Antología de cuentos de terror*. Madrid: Alianza Editorial.
- Martín Alegre, Sara (2006) *Siete relatos góticos-Del papel a la pantalla*. Madrid: Ediciones Jaguar.
- Marzal, José Javier (1994) *Estructuras de reconocimiento y de serialidad ritual: el modelo melodrama en los films de David Wark Griffith de 1918-1921*. Tesis doctoral. Valencia: Universidad de Valencia.
- Marzal, José Javier (1998) *David Wark Griffith*. Cátedra: Madrid.
- Matthews, W. H. (1970) [1922] *Mazes and Labyrinths: A General Account of Their History and Development*, Nueva York: Dover publicación.
- Millás, Juan José (1997) “El huevo y la esfera”, prólogo a Suárez, Gonzalo *La literatura*. Madrid, Alfaguara.
- Molina Foix, Juan Antonio (1995) “Introducción” en Lewis, Matthew Gregory, *El monje*. Madrid: Cátedra.
- Morales, Ana María (2007) “Presentación *De lo sobrenatural en poesía*” Fuentes humanísticas : lo fantástico o la irrupción de lo sobrenatural. Año 19, número 35 (segundo semestre, 2007, pp 5-7) UNAM Consultado en [“http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/2385?show=full”](http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/2385?show=full)
- Novás Andrade, Jesús Emilio (2004) “Una lectura sobre *El detective y la muerte*” en Becerra, Carmen (ed.) *Lecturas: Imágenes, N° 3: El cine de Gonzalo Suárez*. Villagarcía de Arousa: Mirabel Editorial.
- Odin, Roger (1983) “Pour une sémio-pargamatique du cinema”. En *Iris*, vol. 1 n° 1.
- Palao Errando, José Antonio (2007) “La relación entre la trama y el argumento: reflexiones en torno al *thriller* contemporáneo”. En Marzal Felici, J. J. y Gómez Tarín, F. J. (Edit.) *Metodologías de análisis del film*. Madrid: Edipo S A.
- Palmer, Jerry (1979) *Thrillers: Genesis and Structure of a Popular Genere*. Nueva York St. Martin’s Press.
- Pavese, Cesare. (1980) [1946] “Del mito, del símbolo y de otras cosas” en *Fiestas de agosto*. Barcelona: Bruguera.
- Prats Benavent, Juan José (2010) *Las adaptaciones audiovisuales de Valle-Inclán: la sintaxis de la producción*. Tesis doctoral: Universidad de Valencia.
- Propp, Vladimir (1987) *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.

- Radcliffe, Ann (2007) *De lo sobrenatural en poesía* en *Fuentes humanísticas : lo fantástico o la irrupción de lo sobrenatural. Año 19, número 35 (segundo semestre, 2007, pp 9-17)* UNAM Consultado en ["http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/2385?show=full"](http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/2385?show=full)
- Riambau, Esteve y Torreiro, Casimiro (1999) *La Escuela de Barcelona: el cine de la "gauche divine"*. Barcelona: Anagrama
- Rieupeyrou, J. L. (1957) *El "western" o el cine americano por excelencia*. Buenos Aires: Ediciones Losange.
- Rubin, Martin. (2000) *Thrillers*. Madrid: Cambridge University Press.
- Simsolo, Noël (2007): *El cine negro. Pesadillas verdaderas y falsas*. Madrid: Alianza Editorial.
- Suárez, Gonzalo (1991) *Don Juan en los infiernos*. Oviedo: Caja de Ahorro de Asturias)
- Suárez, Gonzalo (1996 a) "Sam Peckinpah, el hombre que mató a John Ford". En *Nikel Odeon*, nº 4.
- Suárez, Gonzalo (1996 b) "El americano imposible. Breve semblanza de Sam". En Suárez, Gonzalo y Peckinpah, Sam *Doble dos*. Madrid: Revista Viridiana, nº 12.
- Suárez, Gonzalo (1997) *La zancada del cangrejo* en *La literatura*. Madrid: Alfaguara.
- Suárez, Gonzalo (2004) "El cine como arte" en Becerra, Carmen (ed.) *Lecturas: Imágenes, Nº 3: El cine de Gonzalo Suárez*. Villagarcía de Arousa: Mirabel Editorial
- Suárez, Gonzalo. (2006) *Dos pasos en el tiempo. De Aoom a El genio tranquilo*. Madrid: Ocho y Medio.
- Suárez, Gonzalo (2008) *El secreto del cristal*. Torrejón de Ardoz: Villaverde Ediciones.
- Suárez, Gonzalo (2019) *La musa intrusa*. Madrid: Penguin Random House.
- Suárez, Gonzalo (2022) *El cementerio azul*. Madrid: Penguin Random House.
- Tarkovski, Andrei (2019) [1988] *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp.
- Todorov, Tzvetan (1970) *Introducción a la literatura fantástica*. Edición digital: 17ramsor.
- Truffaut, François (1990) *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza Editorial.
- Valle-Inclán, Ramón del, (1974) [1917] *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales*. Madrid: Espasa-Calpe.

B) Otras referencias bibliográficas y documentales.

- Aumont, Jacques (1997) *El ojo interminable*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Aumont, Jacques y Marie, Michel (1990) *Análisis del film*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Barthes, Roland, (1980) “Introducción al análisis estructural del relato” en VV AA, *Análisis estructural del relato*. Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Benet, Vicente J. (1990) “Los colores del cine negro”. En VV.AA., *Nuevo cine policíaco*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Biskind, Peter (2000) *Moteros tranquilos, toros salvajes*. Madrid: Anagrama.
- Bou, Nuria y Pérez, Xavier (2000) *El tiempo del héroe, épica y masculinidad en el cine de Hollywood*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Brown, Dee (2012) [1970] *Enterrad mi corazón en Wounded Knee. Historia india del Oeste americano*. Madrid: Turner Publicaciones, S. L.
- Burch, Noël (1983) *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.
- Campbell, Joseph (1949) *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México D F: Fondo de Cultura Económica.
- Canet Centellas, Fernando y Prósper Ribes, Josep (2009) *Narrativa audiovisual. Estrategias y recursos*. Madrid: Síntesis.
- Casas, Quim (2000) *El western*. Barcelona: Paidós.
- Casas, Quim, (2007) *Películas clave del western*. Barcelona: Ma non troppo.
- Clavin, Tom y Drury, Bob (2015) *El corazón de todo lo existente. La historia jamás contada de Nube Roja*. Madrid: Capitán Swing
- Company, Juan Miguel y Marzal, José Javier (1999) *La mirada cautiva*. Valencia: Ediciones de la Generalitat Valenciana.
- Deleuze, Gilles (2000) *La imagen tiempo*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles (2001) *La imagen movimiento*. Barcelona: Paidós.
- Fernández Santos, Ángel (1988) *Más allá del oeste*. Madrid: El País/Aguilar.
- Freud, Sigmund (1991) *Lo siniestro*. Palma de Mallorca: Olañeta Editor.
- Freud, Sigmund (1999) “La aflicción y la melancolía”. En *El malestar en la cultura*, Madrid: Alianza Editorial,.
- Gisbert, Paco (2002) *Guía para ver y analizar Pulp Fiction*. Valencia-Barcelona: Nau Llibres-Octaedro.

- Gomery, Douglas (1991) *El sistema de estudios*. Madrid: Verdoux.
- Gubern, Román y Prat, Joan (1979) *Las raíces del miedo*. Barcelona: Tusquets.
- Gutiérrez San Miguel, Begoña (2006) *Teoría de la narración audiovisual*. Madrid: Cátedra, Signo e Imagen.
- Hurtado, José Antonio (1986) *Cine negro, cine de género. Subversión desde una mirada en sombra*. Valencia: Nau Llibres.
- Kitses, Jim (1969) *Horizons West: Anthony Mann, Budd Boetticher, Sam Peckinpah: Studies of Authorship within the Western*. Bloomington. Indiana University Press.
- Llopis, Rafael (2013) *Historia natural de los cuentos de miedo*. Madrid. Fuentetaja, 2013.
- Mauss, Marcel (1979) *Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos.
- Molina Foix, Juan Antonio (Ed.) (2015) *El cuerpo del delito*. Madrid: Siruela.
- Palao Errando, José Antonio (1994) “La inquietante cercanía del enigma: Amor y verdad en la trama policíaca”. En *Archivos de la Filmoteca* nº 17. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Palao Errando, José Antonio y Crespo, Rebeca (2005) *Guía para ver y analizar Matrix*. Valencia-Barcelona: Nau Llibres-Octaedro.
- Pardo, José Luis (2010) “Estética y nihilismo. Ensayo sobre la falta de lugares” en *Nunca fue tan hermosa la basura*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Ponce, Vicente (Comp.) (1986) *Cine de gánsters. Diversas miradas sobre el cine negro*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Rubio Alcover, Agustín (2004) *Guía para ver y analizar Seven*, Valencia-Barcelona: Nau Llibres-Octaedro.
- Savater, Fernando (1976) *La infancia recuperada*. Barcelona: Taurus.
- Savater, Fernando (1992) *La tarea del héroe*. México: Destino.
- Trueba, Carmen (2004) *Ética y tragedia en Aristóteles*. Barcelona: Anthropos.
- Vogler, Christopher (2002) *El viaje del escritor*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- VV AA, (1982-1985) *Historia del Cine*. Barcelona: Planeta.
- VV AA, (1995) *Historia General del Cine*. Madrid: Cátedra.

C) Referencias filmográficas básicas utilizadas.

- *Beatriz*

Ficha técnica:

Año de realización: 1976

Dirección: Gonzalo Suárez.

Guion: Gonzalo Suárez y Santiago Moncada, sobre los cuentos “Beatriz” y “Mi hermana Antonia” de Ramón del Valle-Inclán.

Productor: Luis Méndez y Julián Esteban.

Productor ejecutivo: Luis Méndez.

Director de fotografía y cámara: Carlos Suárez.

Decorador: Ramiro Gómez.

Dirección musical: J. F. Gurbindo.

Montaje: Antonio Gimeno.

Producción: Lotus Films España.

Duración: 99 minutos.

Formato: 35 mm. Color. 1:1'33.

Ficha artística:

Carmen Sevilla (Doña Carlota); Nadiuska (Basilisa); Jorge Rivero (fray Ángel); José Sacristán (Máximo Bretal); Sandra Mazarowski (Beatriz); Isa Zabala (Saludadora); Óscar Martín (Juan); José Ruiz Lifante (Rata); Eduardo Bea (Tres dedos); Pedro Luis Larilla (Gondarín); Juan Antonio Peral (Pelos); Sandalio Hernández (Cristalmide).

- *Parranda*

Año de realización: 1977

Ficha técnica:

Dirección: Gonzalo Suárez.

Guion: Eduardo Blanco-Amor y Gonzalo Suárez, basado en la novela homónima de Blanco-Amor y en el cuento “Un idilio” de Guy de Maupassant (que no figura en los créditos)

Productor: Luis Méndez y Julián Esteban.

Productor ejecutivo: José Sánchez Vaquero.

Director de fotografía: Carlos Suárez.

Decorador: Ramiro Gómez.

Dirección musical: Juan José García Caffi.

Diseño de vestuario: Juana Ramírez.

Montaje: Antonio Gimeno.

Producción: Lotus Films, España.

Duración: 85 minutos.

Formato: 35 mm. Color. 1:1'85.

Ficha artística:

José Sacristán (Cibrián); José Luis Gómez (Bocas); Antonio Ferrandis (Milhombres); Fernando Fernán Gómez (profesor); Charo López (Rajada); Queta Claver (La Monfortina); Isabel Mestre (señora de Andrada); Marilina Ross (Socorrito); Fernando Hilbeck (mayorazgo Andrada), Marisa Porcel (Matildona); Luis Ciges (hombre de la taberna).

- *El detective y la muerte.*

Año de realización: 1994.

Ficha técnica:

Dirección: Gonzalo Suárez.

Argumento y Guion: Gonzalo Suárez con la colaboración de Azucena Rodríguez. Inspirado en el relato "Historia de una madre" de Hans Christian Andersen, no indicado en los créditos.

Productor: Andrés Vicente Gómez.

Productor ejecutivo: Miguel Ángel Barbero.

Director de fotografía: Carlos Suárez.

Dirección artística: Alain Bainé

Decorados: Allan Starki.

Vestuario: Yvonne Blake.

Música: Suso Sáiz.

Montaje: José Salcedo.

Producción: Lola Films, Rocabruno S.A.

Duración: 108 minutos.

Formato: 35 mm. Color. 1.85:1.

Ficha artística:

Javier Bardem (Detective/Cornelio); Carmelo Gómez (Hombre Oscuro); María de Medeiros (María); Héctor Alterio (GM); Charlo López (La Duquesa); Mapi Galán (Laura); Francis Lorenzo (Luis); Paulina Gálvez (Ofelia); Myriam de Maeztu (Rosa); Jerzy Bonczak (Hombre tiburón); Andrzej Zarnecki (padre); Marek Walczewski (mendigo); Eugeniusz Priwieziencew (vecino).

- *El portero.*

Año de realización: 2000.

Ficha técnica:

Dirección: Gonzalo Suárez.

Guion: Gonzalo Suárez y Manuel Hidalgo, basado en el relato “El portero” de este último.

Productor: Andrés Vicente Gómez.

Productor asociado: Marco Gómez.

Dirección de fotografía: Carlos Suárez.

Dirección artística: Wolfgang Burmann.

Decorados: Javier Mampaso.

Vestuario: Lala Huete.

Música: Carles Cases.

Montaje: Juan Carlos Arroyo.

Diseño de créditos: Juan Gatti.

Producción: Lola Films, España.

Duración: 88 minutos.

Formato:35 mm. Color. 2.35:1.

Ficha artística:

Carmelo Gómez (Forteza); Maribel Verdú (Manuela); Antonio Resines (sargento Andrade); Roberto Álvarez (Don Constantino); Eduard Fernández (Nardo); Elvira Mínguez (Úrsula); Abel Vitón (doctor); Andoni García (Emilio); Julio Vález (López); Adrián Ramírez (Tito); Mario Martín (Lisardo); Felipe García Vález (Concojo); Carolina Bono (joven camarera); Alex O'Dogherty (Orozco); José Alias (ciego); Benjamín Seva (Jacinto); Arnatz Zuazua (Pepín).

D) Resto de filmografía de la que se han extraído imágenes:

-Ditirambo (1967)

Guion y dirección: Gonzalo Suárez.

Fotografía: Carlos Suárez.

Producción: Carlos Boue.

-El extraño caso del doctor Fausto (1969)

Guion y dirección: Gonzalo Suárez.

Fotografía: Carlos Suárez.

Producción: Luis del Castillo y Gonzalo Suárez.

-Aoom (1970)

Guion: Gustavo Hernández y Gonzalo Suárez.

Dirección: Gonzalo Suárez.

Fotografía: Carlos Suárez.

Productor: Enrique Esteban.

-Morbo (1972)

Guion: Gonzalo Suárez y Juan Cueto.

Dirección: Gonzalo Suárez.

Fotografía: Carlos Suárez.

Producción: Enrique Esteban.

-Al diablo, con amor (1972)

Diálogos y guion: Antonio Drove, Carlos Suárez y Gonzalo Suárez.

Dirección: Gonzalo Suárez.

Fotografía: Carlos Suárez.

Producción: Enrique Esteban.

-La loba y la paloma (1974)

Guion: Juan Cueto y Gonzalo Suárez.

Dirección: Gonzalo Suárez.

Fotografía: Carlos Suárez.

Producción: Andrés Vicente Gómez.

- Remando al viento (1988)

Guion y dirección: Gonzalo Suárez.

Fotografía: Carlos Suárez y Javier Aguirresarobe (imágenes del Ártico)

Productor: Andrés Vicente Gómez.