

verso de la Rima LXVI: "En donde esté una piedra solitaria/sin inscripción alguna,/donde habite el olvido,/allí estará mi tumba."

⁵ Joaquín Sabina, *Ciento volando de catorce* (Madrid: Visor, 2001). Como confiesa el propio Sabina, Luis García Montero pulió algunos de los poemas del libro, incluyendo el soneto citado en último lugar, al que se le eliminaron las asonancias y se le cambió el título por el de "Este ya." En las fechas en que estoy a punto de entregar las pruebas del presente estudio (noviembre de 2002), aparecen las ultimísimas creaciones de Joaquín Sabina: el disco *Dimelo en la calle* y el libro *Con buena letra* (Madrid: Temas de hoy, 2002). En el libro se incluyen las letras de canciones grabadas por él así como las compuestas para otros cantantes. He tenido la oportunidad de obtener el disco y el libro, aparecidos ambos hace apenas un mes, gracias a un providencial viaje a España en mitad de mis ocupaciones académicas. Por obvias razones de tiempo no puedo detenerme a analizar su contenido en esta ocasión. Esa tarea deberá aguardar a otro momento.

⁶ Menéndez Florez, *op. cit.*, 81.

OBRAS CITADAS

- Menéndez Flores, Javier. *Joaquín Sabina. Perdonen la tristeza*. Barcelona: Plaza & Janés, 2000.
- Miguel, Maurilio de. *Joaquín Sabina*. Madrid: Júcar, 1986.
- Sabina, Joaquín. *Inventario*. Movieplay, 1978.
- _____. *La Mandrágora*. CBS, 1981.
- _____. *Ruleta rusa*. Epic, 1984.
- _____. *Juez y parte*. BMG-Ariola, 1985.
- _____. *Joaquín Sabina y viceversa*. BMG-Ariola, 1986.
- _____. *De lo cantado y sus márgenes*. Granada: Diputación Provincial, 1986.
- _____. *Hotel, dulce hotel*. BMG-Ariola, 1987.
- _____. *El hombre del traje gris*. BMG-Ariola, 1988.
- _____. *Mentiras piadosas*. BMG-Ariola, 1990.
- _____. *Física y química*. BMG-Ariola, 1992.
- _____. *Esta boca es mía*. BMG-Ariola, 1994.
- _____. *Yo, mi, me, contigo*. BMG-Ariola, 1996.
- _____. *19 días y 500 noches*. BMG-Ariola, 1999.
- _____. *Nos sobran los motivos*. BMG-Ariola, 2000.
- _____. *Ciento volando de catorce*. Madrid: Visor, 2001.
- _____. *Dimelo en la calle*. BMG-Ariola, 2002.
- _____. *Con buena letra*. Madrid: Temas de hoy, 2002.

Epílogo (Gonzalo Suárez, 1984): Literatura y cine en el "Apocalipsis Posmoderno"

Javier Hernández Ruiz

Universidad Europea (Madrid, España)

Un nuevo estatuto en las relaciones literatura-cine

Gonzalo Suárez (Oviedo, 1934) irrumpe en la escena creativa española a comienzos de los sesenta, como uno de escritores que iba más allá del realismo social dominante. Sin embargo, su propuesta renovadora se diferenciaba de la ola del realismo mágico iberoamericano, formulándose como un cóctel de metaficción y "narrativa pop" que resultaba inédito en las letras hispanas. Así se puede apreciar en libros como *De cuerpo presente* (1963), *Trece veces trece* (1964) y, muy especialmente, en *Rocabrundo bate a Ditirambo* (1966).¹

Las búsquedas estéticas las trasladaría Suárez de la literatura al celuloide, presentándose como un cineasta renovador, vinculado en parte a la Escuela de Barcelona, bien por medio de una relectura estilizada de los códigos genéricos (*Ditirambo*, 1967), bien a través de guiños neovanguardistas muy del momento (*El extraño caso del Doctor Fausto*, 1968 y *Aoom*, 1970). Tras la crisis de los Nuevos Cines europeos, el asturiano tiene que subsistir en la anémica industria audiovisual española de los setenta, sucumbiendo a veces a las estrategias comerciales; finalmente inicia un cierto repunte creativo con *Parranda* (1977) y *Reina Zanahoria* (1978) que culminará en 1984 con su obra maestra, la que ahora nos ocupa.

Epílogo, que se venía preparando desde 1979, sale a la luz en la nueva coyuntura marcada por el conocido Decreto Miró (diciembre de 1983), con el que el recién llegado Gobierno del P.S.O.E quería acentuar el proteccionismo "a la francesa" en el cine español. Paradójicamente este bienintencionado empeño, que invitaba a revisar el pasado desde una perspectiva progresista y pretendía "dignificar" el nivel industrial y creativo de nuestro celuloide, daría lugar a uno de los períodos más académicos y

homogéneos de su historia, cuyo modelo dominante—impuesto en buena medida por la selección previa de guiones—será la adaptación de obras literarias de prestigio.² Ese modelo había sido esbozado desde mediados de los setenta, culminando en un largometraje tan representativo como *La colmena* (Mario Camus, 1982), al que seguirían, ya durante la égida socialista, títulos como *Los santos inocentes* (M. Camus, 1984), *Las bicicletas son para el verano* (Jaime Chavarrí, 1984), *Tiempo de silencio* (Vicente Aranda, 1985), *Luces de bohemia* (Miguel Ángel Díez), *Divinas palabras* (José Luis García Sánchez, 1986), *La casa de Bernarda Alba* (M. Camus, 1987) entre otros.

Precisamente en los albores de esta operación de vampirismo culturalista a partir de los referentes literarios, emergerá la propuesta más libre y atípica en las relaciones cine y literatura del cine español. *Epílogo* está en las antípodas de los trasvases miméticos que se establecen entre las letras y la gran pantalla en estas adaptaciones (en algunos casos mejor sería hablar de meras ilustraciones).³ El primer largometraje, *Ditirambo*, ya puso de manifiesto una genuina receta elaborada a través de un “auto-cannibalismo creativo”, alimentado con absoluta libertad del propio sustrato literario suariano—aquí *Rocabrundo bate a Ditirambo*—, para alumbrar un relato filmico diferenciado de ese punto de partida; de esa forma se retoman los héroes de la mencionada novela pero confiriéndoles un nuevo perfil en medio de una trama de serie negra, con toques pop y zambullidas autoconscientes. Los ya mencionados *El extraño caso del Doctor Fausto* y *Aoom* no se adeudan con ninguna novela en particular, pero se rastrea en ellos los temas, mitos y recursos de la literatura suariana del momento. A mediados de los setenta incluso el rebelde Suárez rendirá sus armas ante el emergente modelo de las adaptaciones académicas, firmando una decepcionante revisión de la obra cumbre del naturalismo literario ibérico en *La Regenta* (1974), una irregular inmersión en el mundo “valle-inclanesco” en *Beatriz* (1976) y otra más que solvente aproximación a la novela homónima de Blanco Amor en *Parranda* (1977). Pero con este trío de ensayos había agotado la fórmula y rechazó hacia 1979 la puesta en imágenes de *La colmena*. Ya entonces tenía en la cabeza el proyecto que abordaría una vía insólita de diálogo cinematográfico-literario: *Epílogo*.⁴

El film está construido con retazos extraídos de determinados cuentos que Gonzalo Suárez publicó en *Gorila en Hollywood* (Planeta, 1980) y que en el texto filmico son presentados como tejido fabulado por los

escritores Ditirambo y Rocabrundo—viejos héroes suarianos aquí encarnados como escritores. A partir de un preludeo de resonancias detectivescas—opción habitual en la literatura del asturiano, aquí concretada a través de una estudiante que quiere investigar la obra de Rocabrundo y Ditirambo—, el guión enhebra con rara habilidad las historias imaginarias—que son las de la pareja de literatos protagonista—con las tormentosas relaciones entre este dúo singular y su disputada musa Láina (trama principal).

De esa manera se articula *ex novo* un macrorrelato que encierra en sí esos otros relatos transplantados de las citadas páginas literarias y que estructura y canaliza el flujo narrativo resultante a través de tres niveles de ficción, atendiendo a su proyección espacio-temporal: acción presente (diálogo entre la estudiante de literatura y Láina en el hotel), acción pretérita (tormentosas relaciones de los escritores y Láina en Madrid y Asturias) y las fabulaciones de los personajes (los cuentos titulados “Ombrages”, “El extraño caso del joven Hamlet” y “Combate”). Desde que la cinta se abre con un intencionado movimiento de grúa—la cámara penetra en la pantalla de un televisor e introduce al espectador de golpe en el pasillo de un hotel ya “diegetizado”—hasta el no menos revelador plano final—que retorna visualmente al momento (retrospectivo) en el que la estudiante se dispone a llamar a la puerta del hotel al tiempo que una voz *over* reconocible, la de Rocabrundo, concluye—, se suceden una catarata de *flashbacks*, de uno a otro nivel de ficción o estadio temporal, catapultados por sucesivos narradores o “voces narrativas” (objetos mediáticos como la radio, la televisión, el cómic operan como puentes entre niveles).

Esta estructura de cajas chinas recuerda en su complejidad a la de *Citizen Kane*, no sólo en su desarrollo narratológico, sino también como proceso de enunciación, ya que ambos relatos circulares están enmarcados por un significativo prólogo y epílogo que escapa al control (*saber*) de cualquier narrador diegético. Del mismo modo que en la obra maestra de Welles los dispositivos textuales se organizan en torno al significado de la palabra-enigma “Rosebud”,⁵ en *Epílogo* será el enigma: “¿quién es el verdadero responsable de la historia?”. Esa inquietud metaficticia estaba explícitamente tratada en la novela *Rocabrundo bate a Ditirambo*—a través de una trama propia de la novela detectivesca del enigma—y se contagia al film *Ditirambo*. Pero lo sorprendente es que este dispositivo responde también a uno de los ejes temáticos del largo, que gira en torno

a la pregunta: “¿de dónde vienen las historias?, ¿quién las cuenta?, ¿qué sentido tienen?”.

En torno a esas cuestiones se suceden estimulantes juegos de metaficción—entre otros el que los actores intercambien roles en los distintos estratos de ficción—con una disposición próxima a la *mise-en-abîme*, que ya había sido ampliamente ensayada por el autor en sus relatos escritos y que enlaza con una tradición muy hispana⁶ convergente con las nuevas búsquedas narrativas en la novela y el celuloide durante los sesenta. El desenlace, en su doble articulación visual (que enlaza con la primera secuencia de la cinta) y sonora (voz *over* de Rocabrundo), revela las más solapadas operaciones de sentido del film. Esa voz (que interpela al enunciatario-espectador) se asocia a la cámara del comienzo (la *mirada objetiva irreal* de Casetti)⁷ con un efecto equiparador. De ahí que la instancia textual que remite al viejo escritor se postule como focalizador último, *observador* greimasiano (que incluye también la aspectualización), o incluso hacia la figura extratextual del *meganarrador* o *gran imaginador*—que, según Gaudreault y Jost (1990), abarcaría los saberes narrativos precedentes de los personajes-narradores (incluyéndose a sí mismo) y los mecanismos de mostración.

Pero en *Epílogo* se reflexiona conscientemente también sobre las instancias complementarias de esta *conversación audiovisual*: narratario y enunciatario; hay, de hecho, un personaje, el de Ana, que remite desde la diégesis al rol extratextual del enunciatario y, por extensión, del espectador.⁸ Esa es la pieza que falta para intentar descifrar el enigma que señala una de las preguntas arriba referida: “¿qué sentido tienen las historias?”. Ana es el personaje positivo en medio de un clima pesimista azuzado por Láina y especialmente por Rocabrundo. La muchacha tiene hambre de historias, por eso su único interlocutor válido será un Ditirambo empeñado en volver a hacerlas manar de la imaginación descreída de su compañero. Cuando Ana y Ditirambo parecen haber convencido a Rocabrundo para que entregue su historia, éste baja por fin el original, pero acaba esparciendo sus folios al aire; “No te preocupes, Ana, el viento las lleva y el viento las trae, ya volverán”, consuela Ditirambo a la chica. Poco después Rocabrundo se pega un tiro. Sin embargo, no todo está perdido. En la chica que cree en las historias reside el único rayo de esperanza en una obra que, como ya veremos, pinta un paisaje de Juicio Final. La clave está de nuevo en el último plano, que muestra a la estu-

dante de literatura ante la puerta de la habitación del hotel del principio mientras se oyen las palabras de Rocabrundo en *off*: “*cada vez que se abra la historia sucederá*”. El milagro se hará posible cuando alguien, como Ana, *crea* (abra la puerta) en las historias. ¿No estamos ante una propuesta que, a través de la imbricación del entramado argumental y narrativo-enunciativo con la dimensión metaficticia, propone reflexionar sobre los mecanismos de creación de sentido por parte de esa figura que Eco empezó a categorizar como lector/espectador modelo y hoy todavía es objeto de no pocos debates conceptuales y terminológicos?

Y llegó el Apocalipsis

Ya hemos dicho que ese último mensaje optimista es como un leve rayo de sol en la tormenta. Porque el principal eje temático de *Epílogo* gira en torno a la reflexión lúcida y a la vez desengañada en torno al paisaje mediático de la sociedad contemporánea. Supone, por tanto, una mirada crítica hacia la posmodernidad, entendida a la manera de Jameson (1984), como “lógica cultural del capitalismo avanzado”. Igualmente hemos adelantado que Gonzalo Suárez fue uno de los primeros escritores hispanos en abordar la incidencia social de los *mass-media*,⁹ hasta el punto de plantear, también de forma pionera en los sesenta, una “literatura pop” (Cercas *dixit*) que surge de la mezcla de géneros populares con la tradición culta. Esa misma mirada se trasladó a su *opera prima* filmada, *Ditirambo* (1967), y es ahora retomada en *Epílogo* en un nuevo contexto donde los medios de comunicación de masas imperan sin cortapisas. La perspectiva de Suárez se ha hecho menos ingenua, más ácida y desesperanzada, próxima a la del situacionista Guy Debord; precisamente el primer teorizador de la “sociedad del espectáculo” en 1967,¹⁰ llegará a afirmar en *Commentaires sur la société du spectacle* (1988): “Cuando lo espectacular era concentrado se le escapaba la mayor parte de la sociedad periférica; cuando era difuso se le escapaba una mínima parte; hoy no se le escapa nada. El espectáculo se ha mezclado con la realidad irradiándola [. . .] el devenir-mundo de la falsificación era también devenir-falsificación del mundo [. . .] no existe nada—en la cultura, en la naturaleza—que no haya sido transformado y polucionado, según los medios y los intereses de la industria moderna” (pp. 20-21 de la edición en español).

Este asunto lo abordo en mi libro bajo el epígrafe “*Apocalypse Now*”, pues muchos indicios del largometraje en el plano del contenido apuntan

hacia el fin de la literatura devorada por los nuevos “leviatanes mass-mediáticos”,¹¹ que avanzan con incontrolada voracidad (la década de los noventa lo ha vuelto a confirmar). Rocabrundo, que ya hemos visto que era algo más que un personaje, así lo revela en el texto filmico: “Esto se ha acabado [. . .] somos los últimos dinosaurios y nos mordemos la cola, las últimas merluzas diría yo, las demás serán congeladas y las habrá a montones en los hipermercados, de todos los colores, porque la imaginación está 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”.

Pero en este panorama apocalíptico no sólo las letras están amenazadas, también ese hijo del siglo XX que es el cinematógrafo corre peligro. Según Gonzalo Suárez (1984): “La película también cuenta la muerte del cine que, tal como lo conocemos ahora, está llamado a desaparecer. Sólo quedarán sensaciones y sentimientos, gestos y palabras, imágenes y ficción que se deslizarán furtivas por las pantallas hasta convertirse en blanco lienzo antes de quedar definitivamente atrapadas en la caja para muertos del televisor” (pág. 136). Es un jaque a las fuentes tradicionales de ficción. El milagro protagonizado por Ana—en la medida que es una receptora “ingenua”—puede acaecer, pero ahora hay que contar inexorablemente con “la televisión entronizada en el centro de todos los hogares como madre nutricia de la que engullimos decenas de historias cada día” (Hernández, 1991: 318).

Ciertamente *Epílogo* es una obra enmarcada en las tensiones de la posmodernidad, pero de manera resistente, no como un reflejo mimético de sus dinámicas de representación. En el film se adivina una postura conscientemente crítica, de resistencia “situacionista” frente al acoso de esa sociedad del espectáculo que amenaza las formas tradicionales de expresión. Xon de Ros (1999) se empeña en presentar la película como un paradigma de la incidencia “automática” del lenguaje televisivo en el cine español, en un momento en el que se estrechan las relaciones entre ambos medios,¹² pero ignora que las estrategias de puesta en escena provenientes de la tele percibibles en la película están manejadas siempre con una mirada crítica. Estrategias, por cierto, que se entrecruzan con otras tradicionales ya en la literatura y el cine de este creador mestizo; hubiera bastado con que la despistada de Ros hubiera revisado atentamente el estudio de Cercas o los míos ya citados para comprobar cómo la fragmentación, la mezcla de géneros, la discontinuidad, el desdoblamiento

de personajes vienen siendo recursos habituales desde *De cuerpo presente* en el universo creativo suariano.

En dichos estudios se pone de manifiesto que ya en los sesenta el escritor asturiano incidía como discurso recurrente en la esquizofrenia del hombre contemporáneo y había encontrado una fórmula literaria—luego filmica—para representar esa explosión del sujeto que culminará en la “acción-ficción”, un nuevo género que acrisola otros tradicionales. No obstante, a comienzos de los ochenta Suárez trabajará como director de *spots* publicitarios y empezará a familiarizarse con la pequeña pantalla, en la que reconocerá esa fragmentación de nuestro tiempo que había intentado reflejar en sus novelas: “La alternativa a esto es que una historia se puede contar de muchas maneras y que nunca es una única historia, sino muchas. Ahora bien, ese estallido esquizofrénico es difícil de plasmar en una película. Y sin embargo, algunos medios de comunicación sí que lo están haciendo continuamente, y la TV, por ejemplo, mezcla una serie de programas absolutamente dispares en un mismo día, y el espectador debe tragárselo de golpe y no volverse loco. Yo creo que la única forma de no volverse loco y aceptar esta “realidad”, o esta ficción de ficciones, o esta mezcla pantagruélica que se produce en nuestro tiempo, es agilizar nuestra mente, avivarla y poder ver incluso historias simultáneas, ampliar el campo de visión y, por tanto, el campo de la narración”.¹³

Teniendo presente lo anterior, plantear, como hace Xon de Ros, que el discontinuo flujo narrativo de *Epílogo* es una incidencia del modelo competitivo en televisión—que no se implementaría de lleno en España hasta 1990 con el advenimiento de las cadenas privadas—, parece cuando menos muy arriesgado. Ciertamente hay ecos en el largometraje de los géneros televisivos,¹⁴ y la vinculación de *Ombrages* con la *sitcom* es reconocida por el propio Suárez, pero se debe especificar, frente a la virtual generalización de la investigadora británica, que ese vínculo afecta sólo al *look* o a la puesta en escena (“the static vision of the sitcom format is represented in the carácter of the eccentric confined to a wheel chair”), pues ya hemos puesto de manifiesto que los resortes narrativos tienen raíces literarias.

Lo que carece de todo rigor es relacionar, como se atreve la *lecturer* del King’s College, el episodio de *El extraño caso del joven Hamlet* con el serial televisivo *Dallas*. Teniendo en cuenta que ese relato suariano, como los anteriormente citados, salió a la luz en forma escrita en 1980 (*Gorila en Hollywood*), o sea, antes de la emisión en España del celeberrimo tele-

folletín—a partir del 30 de junio de 1981—, las únicas similitudes pudieran atribuirse de nuevo a la puesta en escena, pero los razonamientos de Xon de Ros para justificar ese paralelismo también afectan a lo argumental, que está calcado del citado cuento: “As in the glossy American serial, the setting is a luxurious villa and the subject a wealthy family’s internal feud. The villainous step-father and his glamorous wife, always dressed in expensive outfits are characters which could be easily accommodated within the milieu of the Ewing family. Their lives are surrounded by an identical atmosphere of psychological violence, verbal confrontation and melodrama” (216).

Creo, más bien, que el planteamiento de este episodio está más relacionado con una estrategia—ésta sí genuinamente posmoderna—de deconstrucción y relectura de los mitos literarios, en este caso de *Hamlet*, que Suárez frecuentará a partir de ahora en su literatura y especialmente en su cine: *Remando al viento* (1988), *Don Juan en los infiernos* (1991), *Mi nombre es sombra* (1995). No desde otra perspectiva se entiende en el citado episodio hamletiano el recurso de “teatro dentro del cine”—recreación de la obra de Shakespeare—que se convierte en un interesante ejercicio de intertextualidad: los niños actores están revelando con su representación lo que ocurre en el relato diegético y, en consecuencia, los padres experimentan una doliente *auto-anagnorisis*. Este pliegue interficticio, intenta de Ros meterlo por su angosta y oxidada “cañería teórica” de esta guisa: “but also the inclusion of Hamlet’s play-within-a-play scene, in the context of Dallas, alludes to a defining factor of those dramatic modalities, series and serials, specific to televisión: the pattern of repetition, either of format, situation, or characters, which gives the audience an instant familiarity with the form and guarantees its continuity” (217).¹⁵

No quiero aburrir más al lector cabal abundando en esta galería de errores/horroros académicos cuya inconsistencia no requiere más atención. Baste decir que estamos ante una desafortunada muestra *amateur* de una práctica no precisamente insólita en las metodologías hoy imperantes en el ámbito universitario anglosajón; en dichas prácticas académicas el objeto de estudio se explica a partir de un “posmoderno cóctel” de teorías a la última,¹⁶ pero obviando las previas tareas de rastreo documental. Atenea me libre de propugnar una vuelta al superado historicismo, o a la periclitada política de los “auteurs”, pero cualquier análisis de pretendido alzado teórico debe estar sustentado, cual un rascacielos, en cimientos

cuanto más sólidos mejor. Y eso se consigue, en primer lugar, con un profundo conocimiento de la tradición cultural y estética en la que se inserta una obra y, por descontado, a través del análisis riguroso y pormenorizado de sus mecanismos de representación.¹⁷ De lo contrario todo será un castillo de naipes, postestructuralista en el mejor de los casos.

La modernidad abre las puertas a la posmodernidad

Los valores filmicos de *Epílogo* están ahí y, tal como hemos pretendido demostrar, no hace falta recurrir a espúeos constructos teóricos. Basta con conocer la trayectoria creativa—literaria y cinematográfica—de su autor en un contexto especialmente dinámico, entre la modernidad preterida y la posmodernidad intuida; y aplicar paralelamente los mecanismos hermeneúticos—ampliamente contrastados—de la narratología y el análisis textual. Estas aproximaciones permiten descubrir un relato complejo, autoconsciente, metaficticio que se acomoda perfectamente con su discurso apocalíptico; precisamente lo que hace especialmente más relevante esta propuesta textual es la adecuación del entramado narrativo-enunciativo que he intentado desmadejar con el nivel discursivo que va conformando la historia. Dicho de una manera más simple: la sugerente simbiosis entre forma y fondo.

Epílogo también se revela un interactivo trasvase literatura-cine insólito en el cine español e incluso, me atrevería a decir, occidental. Profundizando en la modernidad, que él ayudó a confirmar en las letras españolas desde una perspectiva pop y luego ensayó en el séptimo arte, Gonzalo Suárez abre en este largometraje las puertas a la posmodernidad. Y lo hará de una forma diferente a Pedro Almodóvar—que iniciaba por estos años su incuestionable despegue creativo recuperando lo popular, sin detenerse ante lo *camp* y lo *kitsch*—, con un planteamiento más crítico, distanciado e intelectualizado, buscando un compromiso entre la tradición culta y la popular-mediática.

NOTAS

¹ Ver al respecto la tesis doctoral publicada de Javier Cercas (1993).

² Así ha sido revelado por los estudios más sutiles sobre el período: Pérez Perucha y Ponce

(1986), Monterde (1993), Trenzado (1999) y muy especialmente en un artículo monográfico de Carlos Losilla (2002).

³ Cfr. Pere Gimferrer (1985).

⁴ La condición novedosa de la propuesta de Suárez en el marco de las adaptaciones de la literatura al cine queda puesta de manifiesto en Hernández (2002). El propio director era consciente entonces de este reto: "Por eso, un poco harto de un cine convertido en máquina de retratar solapadamente literatura, me empeciné en hacer una película que asumiera, de una vez por todas y con obviedad, su carácter literario para así, ¡oh paradoja!, mejor liberar y potenciar la pulsión emocional de la imagen en movimiento" (Hernández, 1991: 307).

⁵ En Gianfranco Bettetini (1984 / 1986: 140-174), se han desentrañado los procesos narratológicos y enunciativos de *Ciudadano Kane*, que comparte con *Epílogo* su adscripción al "segundo modelo conversacional" que propone el autor italiano.

⁶ La literatura autoconsciente y los desafíos de metaficción están *in nuce* en *El Quijote*, pero vuelven a rebrotar en autores como Unamuno (*nivolas*), Jardiel Poncela o Torrente Ballester, entre otros. Una interesante aproximación a los problemas de metaficción desde el ámbito anglosajón se puede encontrar en Robert Stam (1992), donde se pone de relieve la deuda impagable que este tipo de narraciones tienen con Miguel de Cervantes.

⁷ Cfr. Casetti (1986).

⁸ Así lo entendió Víctor Claudín (1984): "Hay una niña, Sandra Toral, que es cuarto punto de referencia, es quién ve la película. Está la mujer que cuenta la historia de dos escritores que cuentan historias y luego esa niña que hace válidas esas historias en función de que las ve y se las cree. De no estar no existiría la película".

⁹ Dos de las películas españolas que abordaron tempranamente el paisaje mediático están no por casualidad basadas en relatos del escritor asturiano: la primera producción de Elías Querejeta *De Cuerpo presente* (Antón Eceiza, 1965), que analizo en mi tesis doctoral (pp. 493-495) y *Fata Morgana* (Vicente Aranda, 1965), de la que me ocupo en mi libro monográfico sobre el autor (pp. 98-109). Debord, Guy (1967).

¹⁰ Debord, Guy. *La société du Spectacle* (1988).

¹¹ "Tomando por asalto uno de los temas más significativos de nuestro tiempo: la agonía del escritor ante el advenimiento de los llamados medios de comunicación. Ese acontecimiento atroz que Rossellini describió como la invasión de los bárbaros". (Entrevista del autor a Gonzalo Suárez, 1990).

¹² Cfr. Manuel Palacio (2002).

¹³ Declaraciones de Gonzalo Suárez a Enrique Alberich (1984) recogidas en Hernández (1993: 247).

¹⁴ "Lo primero que llama la atención es la convivencia no traumática de diversos géneros y registros, algunos ya familiares en la trayectoria creativa de Suárez —serie negra, épica, comedia— y otros sacados del desguace televisual —serie de TV, film encuesta—" (Hernández, 1991: 314).

¹⁵ Esto, no obstante, se puede esperar de alguien que, tras "tomar prestado" prácticamente el aquí ya explicado esquema narratológico, que desarrollo en el amplio capítulo dedicado a *Epílogo* de mi libro, no se digna citarme más que a propósito de un asunto tangencial (las relaciones del autor con la Escuela de Barcelona). Estoy convencido de que esta práctica de "bucanerismo académico" no es moneda común entre los hispanistas británicos y norteamericanos que se ocupan de nuestro cine, pero los frequentadores de dudosos atajos han de tener presente que la imparable globalización opera en contra de esa tentación supuestamente amparada por una barrera idiomática cada vez menos existente. Sirva este caso como aviso a navegantes y óbrese con los piratas conforme a las leyes de marinería: colgándolos —metafóricamente, claro está— del palo mayor.

¹⁶ En un tan polémico como lúcido ensayo Santos Zunzunegui (1999) radiografía sin paliativos estas "anglo-tentaciones" en frases como ésta, que ahora viene al caso: "la voluntad de no renunciar al uso de métodos de análisis heterogéneos aún a riesgo de poner en peligro la coherencia de la aproximación" (29).

¹⁷ "Más que nunca el equilibrio entre las metodologías de análisis textual y la indagación histórica (que no historicista) se convierte en la consigna esencial de los futuros trabajos sobre el cine español" (Zunzunegui, 1999:113).

OBRAS CITADAS:

- Alberich, Enrique. "Entrevista con Gonzalo Suárez". *Dirigido por* 104, Barcelona. Abril 1984.
- Bettetini, Gianfranco. *La conversazione audiovisiva*. Milano: Bompiani, 1984. Edición española: *La conversación audiovisual*. Madrid: Cátedra, 1986.
- Casetti, Francesco. *Dentro lo sguardo : il film e il suo spettatore*. Milano: Bompiani, 1986. Edición española: *El film y su espectador*. Barcelona: Paidós.
- Cercas, Javier. *La obra literaria de Gonzalo Suárez*. Barcelona: Sirmio/Cuaderns Crema, 1993.
- Claudín, Víctor. "La paradoja de Gonzalo Suárez". *Liberación*, 9 diciembre. Barcelona: Sirmio/cuaderns crema, 1984.
- Debord, Guy. *La société du spectacle*. Paris, Gallimard, 1967.
- _____. *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris: Éditions Gérard, 1988.
- Lebovici. Versión española: *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona: Píados, 1995.
- De Ros, Xon. "Epílogo (Suárez, 1984)". En Peter William Evans (coord.). *Spanish Cinema. The Auteurist Tradition*. Oxford: UP, 1999. 210-223.
- Gaudreault, André y François Jost. *Le récit cinématographique*. Paris, Éditions Nathan, 1990. Versión española: *El relato cinematográfico*. Barcelona; Paidós, 1995.
- Genette, Gerard. "Frontières du récit", *Communications* 8. Paris, 1967.

- Gimferrer, Pere. *Cine y literatura*. Barcelona: Planeta, 1985.
- Newberry, Wilma. *The Pirandellian Mode in Spain. From Cervantes to Sastre*. Albany, NY: State U of New York P, 1973.
- Hernández Ruiz, Javier. *Gonzalo Suárez: un combate ganado con la ficción*. Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1991.
- _____. "Una aventura cervantina de la ficción / metaficción: desafíos narrativos y juegos auto-+2conscientes en el cine". En Emilio de la Rosa, Luis M. González y Pedro Medina (coord.), *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y obra*. Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares, Ayuntamiento de Alcalá de Henares, Fundación Colegio del Rey, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- _____. "Juegos con las sombras. Escritores-cineastas: sus propias adaptaciones". En Heredero, Carlos (Ed.), *La imprenta dinámica*. Madrid: Cuadernos de la Academia 11, Academia de las Ciencias y de las Artes Cinematográficas de España, 2002 (en prensa).
- Jameson, Frederic. *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Oxford: New Left Review, 1984. Versión española: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona: Paidós, 1995.
- Losilla, Carlos. "Las ilusiones perdidas. Adaptaciones literarias y modelo institucional en el cine español entre 1975 y 1989". En Heredero, Carlos (Ed.), *La imprenta dinámica*. Madrid: Cuadernos de la Academia 11, Academia de las Ciencias y de las Artes Cinematográficas de España, 2002 (en prensa).
- Monterde, José Enrique. *Veinte años de cine español*. Barcelona: Paidós, 1993.
- Palacio, Manuel. "Vidas paralelas: las series de televisión". En Heredero, Carlos (Ed.), *La imprenta dinámica*. Madrid: Cuadernos de la Academia 11, Academia de las Ciencias y de las Artes Cinematográficas de España, 2002. 519-537.
- Pérez Perucha, Julio y Vicente Ponce. "Algunas instrucciones para evitar naufragios metodológicos y rastrear la transición democrática en el cine español", en VV.AA., *El cine y la transición política española*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1986.
- Suárez, Gonzalo. "Un epílogo para una zancada", *Fotogramas* (enero 1984): 136.
- Stam, Robert. *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quijote to Jean-Luc Godard*. New York: Columbia UP, 1992.
- Trenzado, Manuel. *Cultura de masas y cambio político: el cine español de la transición*, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas (C.I.S.), 1999.
- Zunzunegui, Santos. *El extraño viaje. El celuloide atrapado por la cola, o la crítica norteamericana ante el cine español*. Colección Eutopías 223, 224, 225. Valencia: Ediciones Episteme, 1999.

La España del siglo XIX descrita por un viajero cubano

Gregorio C. Martín
Duquesne University

Era costumbre en los siglos XVIII y XIX—entre quienes podían—mandar a los hijos durante uno o dos años a un viaje por Europa para informarse conviviendo lejos de los ambientes locales de origen. Conseguían de esta manera una formación más universal, aprendían o perfeccionaban una o dos lenguas, se enteraban de los modos de vivir de las gentes de otros países y regresaban a casa con buenos contactos políticos y sociales, sumamente útiles en su futuro profesional. Uno de estos viajeros decimonónicos fue el cubano Antonio Ferrer, hijo de una familia acomodada de la isla, quien viajó a Europa en 1835 y se detuvo varios meses en España, donde hizo amistad con los escritores de entonces. De su experiencia escribió un libro, como era también costumbre, donde refiere sus observaciones desde que salió de Sevilla el 22 de julio de 1835 hasta que llegó a Valencia a mediados de enero de 1836.¹

El país se halla en guerra civil cuando Ferrer llega a España. Su paso por los pueblos que cruza la diligencia hasta llegar a la capital le permite observar los efectos del conflicto bélico en las ciudades, en las gentes que las habitan, en el folclore, en el teatro y en todas las manifestaciones sociales. Sin embargo, halla que, en contraste con la destrucción y miseria de un país que se destroza a sí mismo, sus habitantes conservan vitalidad, alegría y un deseo inagotable de disfrutar a pesar de todo.

Ferrer es todavía un viajero cosmopolita en la tradición investigadora del XVIII, pero sus criterios de observación difieren de la estrecha normativa del siglo racionalista. No sólo nos informa de la comodidad o incomodidad de los medios de transporte españoles, primera experiencia que tiene, sino que nos da la relación exacta de cómo estaban distribuidas interior y exteriormente las diligencias—“carruajes sólidos y decentes,” dice, “pero de mole pesada y trabajosa”—, el número de personas que llevaban y exactamente dónde (3-4), los diferentes precios de cada com-