

RECICLADO FRENTE A ADAPTACIÓN.  
EL TRATAMIENTO DE MATERIALES LITERARIOS Y FÍLMICOS  
EN *OVIEDO EXPRES* (GONZALO SUÁREZ, 2007)

JOSÉ ANTONIO PÉREZ BOWIE  
Universidad de Salamanca\*

## 1. INTRODUCCIÓN

Cuando se mencionan las relaciones entre cine y literatura se tiende de modo habitual a pensar en la adaptación, la cual constituye, sin duda, la faceta de esas relaciones que ha suscitado mayor interés por parte de los estudiosos, que abordan desde una perspectiva pragmática los procesos de producción y recepción del texto fílmico atendiendo a los múltiples factores implicados en ellos. Pero la relación entre ambos medios presenta otras facetas escasamente exploradas, entre ellas todos los fenómenos adscribibles al ámbito de la intertextualidad, concebida como fenómeno intersemiótico y cultural, y no simplemente literario o lingüístico, ya que son numerosas las películas que, sin ser adaptaciones de textos literarios, los utilizan intertextualmente, de maneras muy diversas y a veces muy complejas, o que recurren a códigos, convenciones, géneros o mitos, de naturaleza u orígenes literarios.

No puede dejar de reconocerse la labor de recuperación y revitalización que el cine ha llevado a cabo del inmenso arsenal temático acumulado por la tradición literaria a lo largo de los siglos<sup>1</sup>. A este

---

\* Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto FFI2011-226511 financiado por la Dirección General de Investigación y Gestión del Plan Nacional de I+D+I del Ministerio de Ciencia e Innovación.

<sup>1</sup> Un libro modélico en este sentido es *La semilla inmortal*, en el que se realiza un exhaustivo recorrido por la historia del cine para descubrir la presencia de los mate-

respecto cabe citar la afirmación de Michel Serceau de que el cine no tiene necesidad de retomar explícitamente la sustancia de la obra literaria para tratar su tema, pues una de sus características más importantes es haber revisitado los mitos puestos en circulación por la literatura, no limitándose a recontextualizarlos sino cristalizándolos y revivificándolos (Serceau 1999, 94-95).

Resulta también esclarecedor para abordar los fenómenos de trasvase entre la literatura y la gran pantalla, el concepto de *transficcionalidad* propuesto por Richard Saint-Gelais, mediante el que se refiere al inmenso territorio sin fronteras en el que se ha convertido la ficción y por donde circula, servido por los más diversos vehículos, un amplio repertorio de materiales. Bajo esa etiqueta se incluirían todos los soportes mediáticos a través de los cuales transita hoy en día la ficción, pues vivimos —apunta— en medio de una circulación indefinida de ficciones que se reescriben, se reelaboran y se desarrollan simultáneamente en diversas direcciones (Saint-Gelais 1999, 246-249)<sup>2</sup>. Thierry Groensteen se ha referido también a ese trasvase de materiales ficcionales entre medios diversos, aunque prefiere utilizar el término *transescritura*. Observa lo llamativo que resulta el que la principal justificación de todos esos nuevos soportes sea la función de contar historias, patrimonio exclusivo hasta hace poco tiempo de la literatura. Por otro lado —añade— el consumo desahogado de ficciones ha provocado que la sensibilidad contemporánea esté estructurada por la forma del relato: necesitamos que el mundo y nuestra propia existencia nos sean narrados para que nos percatemos de ellos, para que tengamos al menos la ilusión de comprenderlos; este triunfo del relato ha acabado, así, por modificar nuestro modo de inserción en lo real, nuestros esquemas mentales (Groensteen 1998, 10-12).

---

riales míticos y temáticos de procedencia literaria que, sometidos a un variable grado de elaboración, han pasado a formar parte de los argumentos cinematográficos. Los autores subrayan que este tipo de actualización argumental supera “el restrictivo concepto de adaptación”, pues se trata del aprovechamiento que el cine ha hecho de unos temas, unas estructuras expositivas, una manera temporal de narrar y un clima dramático “reconvirtiéndolos en un lenguaje propio” (Balló y Pérez 1998, 11).

<sup>2</sup> Concepción Cascajosa ha estudiado este fenómeno en la industria audiovisual hollywoodiense señalando cómo allí las adaptaciones de obras literarias suponen sólo una pequeña parte de una realidad mucho más compleja que incluye otras muchas manifestaciones: series de televisión que inspiran cómics, novelizaciones, juegos de mesa y videojuegos; cómics que dan lugar a películas y a videojuegos; videojuegos que están en el origen de multitud a cómics y películas, etc. (Cascajosa 2006, 17).

Conceptos como los apuntados, resultan indispensables para referirse a las vías de abordaje con que el cine se acerca a los materiales literarios; las prácticas que designan nos obligan a cuestionar el papel tradicional que se adjudicaba a la adaptación como manifestación privilegiada de las relaciones entre ambos medios y a admitir que la presencia de la literatura en la pantalla cabe ser abordada también desde otro tipo de operaciones, que podrían ser designadas como de “reciclaje” o “aprovechamiento” de materiales que, aunque han sido llevadas a cabo por el cine desde fechas muy tempranas, hoy en día se encuentran avaladas por la tendencia al hibridismo y a la transgresión de los esquemas y modelos consolidados que caracteriza a las más diversas prácticas artísticas contemporáneas. De hecho, sin salir de los dos medios que nos ocupan observaremos que, independientemente de los nexos existentes entre ellos, ambos han recurrido —y continúan recurriendo cada vez con mayor intensidad— al inmenso repertorio tanto formal como temático, constituido por las aportaciones precedentes en sus respectivos ámbitos: la literatura se ha alimentado sistemáticamente de literatura y, de igual modo, el cine, una vez superados sus primeros balbucesos, se ha venido alimentando de sí mismo de manera no menos sistemática.

## 2. GONZALO SUÁREZ: ENTRE LITERATURA Y CINE

Su doble condición de escritor y cineasta confiere a Gonzalo Suárez un estatus privilegiado como objeto de observación en una reflexión sobre este tipo de prácticas, ya que en su producción en ambos campos encontramos un abundante muestrario de aprovechamiento de materiales ficcionales precedentes, y de trasvases entre el libro y la pantalla. Por una parte, y si consideramos por separado sus aportaciones a ambos territorios, la práctica del reciclaje y las continuas referencias intertextuales se presentan como una característica común a las obras producidas en cada uno de ellos: sus textos literarios se nutren profusamente de literatura, a la par que hacen de la misma un continuo objeto de reflexión; y lo mismo puede decirse de sus filmes. Pero, por otra parte, su literatura y su cine se retroalimentan mutuamente, de manera que sus libros abundan en referencias, intertextos y reciclados de materiales fílmicos —propios y ajenos— y, de igual modo, la literatura tiene en sus películas una presencia importante a través de cualquiera de esas prácticas de cita o de apropiación. Remito al lector

interesado al recomendable libro que Ana Alonso Fernández ha dedicado a estudiar este aspecto de las dos vertientes de la obra del escritor y cineasta asturiano (Alonso Fernández 2004). Yo me limitaré a citar algunos ejemplos que demuestran cómo la película en cuyo análisis me voy a centrar supone la continuación de una línea seguida desde sus primeros filmes y que se ha ido incrementando a medida que su libertad creativa y la seguridad en el “oficio” le han permitido un tratamiento cada vez más desenfadado y lúdico.

Recordemos cómo algunos de sus textos reescriben obras precedentes: “La verdadera historia de Jekyll y Hyde (o tras la trama de un tapiz)” —relato incluido en *El asesino triste* (1994)— reelabora elementos del clásico de Stevenson y luego servirá de base a su filme *Mi nombre es sombra* (1996). En otras ocasiones, el filme constituye una personal versión de mitos de gran fortuna literaria como en *El extraño caso del Doctor Fausto* (1969) y en *Don Juan en los infiernos* (1991). O parte de un texto literario que es objeto de una reelaboración a fondo, como en el filme *El detective y la muerte* (1994), basado en el cuento de Andersen *Historia de una madre*. La base de la película puede ser también un relato propio que experimenta una considerable expansión como sucede en *Reina Zanahoria* (1978), basada en el cuento breve “Plan Jac Cero tres”, incluido en la recopilación *Trece veces trece* (1964).

En otros casos nos encontramos con una reelaboración mucho más compleja de materiales literarios propios o ajenos, como sucede en *Epílogo* (1984) y en *Remando al viento* (1986). El primero de estos filmes parte de su novela *Rocabrundo bate a Ditirambo* (1966) pero incorpora a la vez materiales procedentes de tres relatos posteriores —“Combate”, “El auténtico caso del joven Hamlet” y “Ombrages”— recogidos en *Gorila en Hollywood* (1980). Más complejo aún es el juego intertextual desarrollado en *Remando al viento* (1987) por la confluencia de diversos niveles y por las frecuentes alusiones implícitas y explícitas a la obra y a la vida de los protagonistas (Byron, su secretario Polidori, Percy B. Shelley y Mary, la esposa de éste). A ello ha de añadirse la diversidad de fuentes literarias y cineliterarias que se han manejado: la novela *Frankenstein o El moderno Prometeo*, de Mary Shelley; las numerosas versiones filmicas de la misma, y las obras de los protagonistas del filme<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Remito al interesante trabajo que Marco Cipollini ha dedicado a poner de manifiesto la complejidad de las relaciones intertextuales presentes en este filme (Cipollini 2004: 67-68).

Con respecto a esta constante en la creación literaria y fílmica de Suárez, Ana Alonso prefiere utilizar en lugar de adaptación el término “contaminación” para referirse a la presencia de elementos de otras obras literarias, que el autor transforma en creaciones personales, en las que mezcla géneros y estilos diversos, hasta crear lo que el propio autor, en el prólogo a *La Reina Roja* (1981), denomina “acción-ficción”:

El hastío de la literatura me ha convertido en escritor de acción. La imposibilidad de la acción me aboca a lo que he dado en apodar “acción-ficción”. No es un género nuevo. Es un género de géneros. Un género degenerado. Y, en esa medida, se parece bastante a la realidad. No como la concebimos. Unívoca. Sino como se revela a través de los medios de comunicación. Plural, informe, rabiosamente esquizoide (en Alonso Fernández 2004, 41-42).

### 3. OVIEDO EXPRES, UN COMPLEJO JUEGO INTERTEXTUAL Y METAFICCIONAL

Me detendré en su —hasta ahora— última película, *Oviedo exprés*, en donde las estrategias intertextuales se exacerbaban especialmente a la vez que confluyen con un juego metaficcional mediante el que la confusión deliberada de las fronteras entre realidad y ficción da paso a una reflexión lúdica sobre el mundo de nuestros días, donde la representación tiende cada vez más a apropiarse el espacio de lo real.

Su argumento gira en torno a la llegada a Oviedo de una compañía teatral que va a poner en escena una versión de *La Regenta*. Mariola Mayo (una diva histérica y cocainómana), Benjamín Olmo (un ególatra y seductor profesional, amante de Mariola) y Víctor Ramírez (un actor inseguro y sumido en una aguda crisis depresiva) son los intérpretes respectivos de Ana Ozores, don Fermín de Pas y Álvaro Mesía. Emma, la mujer del alcalde (la cual está elaborando una tesis doctoral sobre *La Regenta*), es seducida por Benjamín Olmo con la colaboración de Mina, su propia madre, quien también acabará en la cama del seductor. Ernesto, el alcalde, llega a conocer la infidelidad de su esposa, pero opta por no darse por enterado (él a su vez tiene como amante a una periodista) y prefiere continuar su cómodo matrimonio. Pero tras producirse el suicidio de Víctor sobre el escenario, Emma, conmocionada, rompe con Ernesto y se aleja mientras él intenta dar cuenta de lo sucedido a los periodistas.

## 3.1. LA ESTRATEGIAS INTERTEXTUALES

Como base argumental del filme se apunta en los títulos de crédito *Angustia*, una novela breve de Stefan Zweig de carácter introspectivo, centrada en el análisis de los sentimientos de la protagonista, Irene, que van de su arrepentimiento por una aventura banal, y en cierta medida inconsciente, al temor a que una rival, que intenta extorsionarla, la denuncie a su marido. De ese hipotexto se toman tan sólo unos pocos elementos: al igual que en el relato de Zweig, Emma se encuentra con su rival cuando acaba de tener un encuentro con su amante en el apartamento de éste<sup>4</sup>; pero a diferencia de aquél a Mariola no le interesa el chantaje sino humillar a Emma y hacerle romper su relación con Benjamín. Para ello en ese primer encuentro le obliga a que le entregue sus bragas (que luego arrojará a la cara de Benjamín), y en un segundo encuentro, se queda con un valioso collar de ella para tener un arma con que ponerla en evidencia ante el marido si Emma no abandona a Benjamín. Posteriormente ella misma entregará ese collar a Ernesto durante una cita en un restaurante, donde se ponen de acuerdo para “reconducir” las relaciones con sus respectivas parejas y olvidar las infidelidades de que han sido objeto.

El otro hipotexto de la historia fílmica que nos presenta Suárez es, obviamente, *La Regenta* de Clarín, algunos de cuyos elementos argumentales son aprovechados, pero con un tratamiento distanciador e irónico: el adulterio de la protagonista (en este caso, la mujer del alcalde de la ciudad) con el actor que interpreta el personaje de don Fermín de Pas en una versión teatral de la novela de Clarín, se soluciona civilizadamente con el pacto entre Mariola Mayo y el marido de Emma, y la posterior conversación entre los dos esposos. La dimensión irónica desde la que se aborda la reelaboración de la historia de Clarín se subraya con la devaluación del personaje que interpreta a Álvaro Mesía: un actor depresivo, sumido en una crisis de identidad y obsesionado por su falta de éxito con las mujeres, que acaba suicidándose en escena.

Junto a *La Regenta* literaria, ha de considerarse también la interacción de esta película con otros dos hipotextos audiovisuales: la versión para la gran pantalla que el propio director filmó de la novela de Clarín en 1974 y la serie —3 capítulos, con un metraje total de 302 minu-

<sup>4</sup> Al final del relato se descubre que este personaje es, en realidad, una actriz contratada por el marido, quien ha recurrido a ella para presionar a la esposa a desistir de sus relaciones adúlteras.

tos—, que sobre la misma realizó para Televisión Española Fernando Mendez-Leite en 1994<sup>5</sup>. En este punto resulta significativo señalar que dos de los actores protagonistas de dicha serie —Aitana Sánchez Gijón y Carmelo Gómez— fueran elegidos por Suárez para repetir sus papeles en *Oviedo exprés*, encarnando respectivamente a Ana Ozores y a Fermín de Pas en la versión escénica de la novela en torno a la que se articula la trama del filme.

No cabe, pues, referirse a la película de Suárez mediante la etiqueta “adaptación” ya que nos hallamos ante un evidente trabajo de reciclado de unos materiales literarios preexistentes; ni tampoco resulta posible establecer una distinción nítida entre dos niveles ficcionales que permitiría su diferenciación en términos de “historia marco” (la visita de la compañía teatral a Oviedo) e “historia enmarcada” (los elementos argumentales extraídos de la novela de Clarín) dado que lo que se ofrece en la pantalla es una interacción continua entre ambos niveles mediante la que se difuminan por completo sus fronteras. A ello contribuyen en gran medida, las referencias a la novela, que, bien en forma de citas explícitas o de alusiones implícitas, se reiteran a lo largo del filme. Entre las primeras, aparte de las frases que se reproducen en los ensayos y en el estreno de la obra teatral, estaría un párrafo que recoge varias frases de las reflexiones que, en el primer capítulo, hace don Fermín de Pas mientras contempla Vetusta desde la torre catedralicia. En la secuencia inicial de la biblioteca Mina lee en voz alta del volumen que Emma está manejando en (tras comentar que ella nunca pudo terminar la novela): “*La conocía por dentro y por fuera, por el alma y por el cuerpo...*” Pero ¿quién conocía a quién? Inmediatamente, un fundido nos introduce en el vagón restaurante del tren nocturno donde varios pasajeros, entre ellos algunos actores de la compañía, beben. Benjamín Olmo, vestido con la sotana de su papel de Magistral, declama completándolo el párrafo que acaba de leer Mina: “*La ciudad era su pasión y su presa. La conocía por dentro y por fuera, por el alma y por el cuerpo. Lo que sentía ante la heroica ciudad era gula...*”. Vuelve a repetir ese párrafo en el lavabo de señoras del teatro, donde se ha refugiado, escapando del ensayo, para fumar un habano; Emma se lo encuentra y le ayuda a completarla corrigiéndole algunos errores<sup>6</sup> (00:19:44-00:20:15). Otra

<sup>5</sup> Su emisión tuvo lugar los días 17, 18 y 19 de enero de 1995.

<sup>6</sup> La repetición del texto de Clarín no es, sin embargo, fiel, pues se extractan fragmentos de un párrafo bastante más amplio.

cita textual de la novela se incluye en el parlamento con que Víctor se presenta a los periodistas en la rueda de prensa: *Soy Álvaro Mesía, el irresistible seductor, aquél que, como todos ustedes habrán leído, "se filtra por las paredes, aparece por milagro y llena el aire con su presencia provocando una atmósfera de fuego"* (00:11:41-00:11:57)<sup>7</sup>. Entre las alusiones implícitas podría citarse el encuentro entre Emma y Benjamín Olmo en un bar abandonado en el monte Naranco (00:50:47-00:53:10), que reelabora dos momentos claves de la novela: uno, la violación (consentida) a que el Magistral, en una cabaña abandonada, somete a Petra, la criada de Ana, quien se había ofrecido a acompañarlo para incorporarse al grupo de invitados a la finca de los Vegallana que se encontraban paseando por el monte (cap. XXVII); otra, aquella en que el Magistral convence a don Víctor para salir a rescatar a Ana (a quien suponen que la tormenta ha sorprendido en mitad del bosque) con la intención de conducirlo a la citada cabaña donde don Fermín está seguro de que aquélla se encuentra en ese momento citada con Álvaro Mesía (cap. XXVIII). La misma condición de referencia indirecta, tendría la secuencia en que Olmo sube a la torre de la catedral y contempla la ciudad con un catalejo (00:22:20-00:22:50)<sup>8</sup>.

Pero las citas no se limitan al texto de Clarín sino que se prolongan a otros varios en un deliberado juego intertextual que busca la complicidad a los espectadores de un cierto nivel. Entre ellas se pueden citar las ocasiones en que Benjamín Olmo declama la arenga de Marco Antonio a la muchedumbre congregada ante el Foro (*Julio César*, de Shakespeare, acto III, esc. 1) condenando el asesinato del caudillo (cuyo cuerpo porta en sus brazos) perpetrado por el grupo

<sup>7</sup> La cita de Víctor toma algunas frases del fragmento en que el narrador da cuenta de las emociones que experimenta Ana Ozores ante la representación de *Don Juan Tenorio* (capítulo XVI) y las enuncia en presente de indicativo. Este es el párrafo de la novela: "¡Ay! sí, el amor era aquello, un filtro, una atmósfera de fuego, una locura mística; huir de él era imposible; imposible gozar mayor ventura que saborearle con todos sus venenos. Ana se comparaba con la hija del Comendador; el caserón de los Ozores era su convento, su marido hastío y frialdad en que ya había profesado ocho años hacía... y don Juan... ¡don Juan aquel Mesía que también se filtraba por las paredes, aparecía por milagro y llenaba el aire con su presencia!" (cito por la edición de Joan Oleza, Madrid, Cátedra, 1987, vol. II, pág. 107).

<sup>8</sup> Rafael Arias resumía muy bien ese complejo juego intertextual en su crítica de *Cine para leer*, al comentar que la película nos sitúa ante un entramado donde "los actores interpretan a actores que representan una obra de teatro basada en una obra literaria que el espectador reconoce en las vivencias de esos actores fuera de la representación teatral" (Arias Carrión 2008, sp).

de conspiradores que encabeza Bruto; si bien hay que señalar que se trata de una referencia doblemente alusiva ya que Olmo cita las palabras de Shakespeare a través de la versión cinematográfica de Mankiewicz (*Julius Caesar*, 1953) y en la interpretación de Marlon Brando, que él considera insuperable. Una primera referencia a esa interpretación se hace ya en la rueda de prensa cuando Olmo comenta a los periodistas que lleva ropa eclesiástica porque pretende manejar el manteo con la misma propiedad que Brando maneja la toga en el filme de Mankiewicz (00:10:24-00:11:06). Posteriormente, recita el parlamento de Marco Antonio en su camerino, mientras sostiene en sus brazos (en una pose similar a la de Brando portando el cadáver de César para mostrarlo al pueblo) a Petra, una actriz secundaria de la compañía con la que también mantiene relaciones (00:24:30-00:25:25). Esta fascinación hacia el actor y su personaje se manifiesta, además, mediante los fotogramas de la película que decoran su camerino y su apartamento.

Una nueva referencia shakespeariana la hallamos en la recreación de la escena de *Hamlet* (acto V, esc. 1) en la que el sepulturero que cava la tumba para Ofelia le muestra al héroe una calavera que identifica con la del bufón de Yorick, muerto 23 años atrás; Suárez la incluye con un tratamiento paródico en la visita que Víctor, en el deambular a que lo lleva su depresión, visita el cementerio de Oviedo y el sepulturero, que se encuentra cavando una tumba, le entrega un cráneo diciéndole que perteneció a un actor (00:43.10). El tratamiento humorístico de la escena se subraya con el *gag* final, cuando Víctor, quien camina con la calavera entre sus manos, se la arroja de una patada a unos niños que tras la valla del colegio, le demandaban el balón que se había desplazado a la calle (00:45:50).

Otro intertexto literario (a modo de cita) es el párrafo que, en su drama *Música en la noche*, Priestley pone en boca del personaje de Peter Horlett (poeta con veleidades izquierdistas) sobre la necesidad de acabar con toda la cultura para comenzar a edificar un mundo nuevo<sup>9</sup>; tales frases, ligeramente modificadas, las pronuncia Víctor en dos ocasiones: una en el cóctel de recepción que el Ayuntamiento

<sup>9</sup> “Estoy diciendo que no tengo inconveniente en destruir a Homero y a Shakespeare, y a Dante y Miguel Ángel, y a Leonardo y Bach, y a Mozart y la Capilla del Colegio Real y a Chartres y la Biblioteca Bodley, y el Museo Británico y la Galería Nacional... y a todo ese conjunto de engañosas. ¿Por qué no? Entonces tendríamos la alegría de realizarlo todo nuevamente. Como desde el principio” (cito por la traducción de Berta Yussen en *Teatro completo*, Madrid: Aguilar, 1962, pág. 324).

to ofrece a la compañía teatral (donde Petra, malévolamente, mitiga el efecto de sus palabras al citar la procedencia de las mismas) (00:14:50-00:15:08) y otra sobre el escenario durante la noche del estreno, momentos antes de suicidarse (01:41:00-01:41:48).

Finalmente, se podría añadir un claro intertexto cinematográfico, incluido a modo de homenaje en la secuencia final, donde la voz del narrador va comentando las imágenes relativas a la trayectoria posterior de los personajes. Sus palabras sobre Benjamín Olmo (*Tuvo un resonante éxito con su Marco Antonio y se fue a Hollywood. Una mañana apareció acribillado en su piscina de Sunset Boulevard. Se atribuyó el crimen a un marido anónimo y nadie encontró jamás el revólver Magnum 307 que Mariola Mayo había emparedado tras el espejo del cuarto de baño*) acompañan a unas imágenes que recrean la secuencia inicial de *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950) donde la policía intenta sacar el cadáver del protagonista (interpretado por William Holden) de la piscina (01:43:30).

### 3.2. LA DIMENSIÓN METAFICCIONAL

Gonzalo Suárez ha puesto en juego desde el comienzo una serie de estrategias distanciadoras que subrayan el carácter de “constructo” de la historia que narra el filme. La propia cita de Mark Twain que precede a los títulos de crédito (*Advertencia: las personas que traten de encontrar alguna alusión en este relato serán sometidas a juicio: Las que traten de buscar en él alguna moraleja serán desterradas. Las que traten de hallarle trama serán fusiladas*) da cuenta ya del tono irónico con que se va a abordar dicha historia. Por otra parte, la secuencia de apertura, sobre la que van impresos los títulos de crédito, con sus planos que muestran la partida de un tren nocturno (en donde viaja la compañía teatral) arrastrado por una vetusta locomotora de vapor (pese a que la acción va a situarse en época estrictamente contemporánea) contribuye a subrayar el componente ficcional y a sumergir al espectador en mundo irreal prestigiado por relatos literarios y (sobre todo) cinematográficos de otro tiempo; la locomotora resoplando humeante, las luces nocturnas, la soledad de los andenes contribuyen sin duda a crear una atmósfera que el imaginario de los espectadores vincula sin esfuerzo a esos mundos de ficción.

Pero la estrategia básica sobre la que se sustenta la pretendida dimensión ficcional de la historia es la introducción de un narrador

extradieгético personificado que actúa como responsable y conductor de la misma<sup>10</sup>; una estrategia deliberadamente metaficcional que refuerza la mencionada condición de “constructo” de la historia narrada por el filme. Su primera aparición tiene lugar tras la secuencia de apertura y se manifiesta en principio sólo a través de la voz mientras en la pantalla aparecen planos de una confortable y bien nutrida biblioteca: *No hay nada más parecido a un cementerio que una biblioteca. En sus nichos duermen su sueño eterno personajes históricos o imaginarios. Los libros son su más allá y sólo vienen a este mundo cuando alguien los invoca.* Inmediatamente, ese curioso personaje (mezcla de duende y de vagabundo) se hace presente ante las estanterías y mira sonriente a la sala de lectura donde una joven está sentada a una mesa, ante cuadernos de apuntes y varios libros; hojea uno de ellos mientras la voz del narrador comenta: *Esta jovencita que veis aquí se llama Emma y el libro que lee comienza así: “La heroica ciudad dormía la siesta...”* (la cámara muestra un plano de la portada de una edición decimonónica de *La Regenta*)... *La ciudad es Oviedo. La ciudad donde nació Emma y donde su madre, que parece su hermana, la casó con el alcalde, que parece su padre.* Plano del presunto narrador que mira sonriente a la cámara y, tras carraspear, continúa: *Perdón. Soy la voz en off, esa que algunos confunden con Dios. Bueno, sólo soy un ángel caído, acatarrado y algo miope...* (la cámara recoge la entrada en la biblioteca de una mujer atractiva y relativamente joven)... *Esa es Mina, la madre. Ella cree en los ángeles, a veces nos huele y a veces nos ve. Por eso me escondo* (00:02:06-00:03:21).

Ese narrador-ángel vuelve a aparecer en otros cinco momentos a lo largo de la historia, impulsando el desarrollo de los acontecimientos o simplemente subrayándolos; así, lo vemos empujar a Mina para que entre en el teatro a entrevistarse con Benjamín y dispuesta a propiciar una cita de éste con su hija (00:40:43); mientras pone en marcha un viejo tocadiscos durante la entrevista entre Emma y Benjamín mantienen en un bar abandonado en el monte Naranco (00:52:40) y, posteriormente, despierta a Mina empujando el columpio donde dormita (00:53:20); cuando hace estallar varias bombillas del escenario durante uno de los ensayos de la obra (01:11:38); cuando se acerca a Víctor, quien, apoyado en la estatua de la Regenta, contempla las sombras de las personas que danzan en la casa de en-

<sup>10</sup> Sobre el uso de esta estrategia en el relato cinematográfico, véase Pérez Bowie 2013.

frente, y le susurra al oído: *todos esos que ves ahí, cuando den las 12 se volverán calabazas* (01.23:20); y, finalmente, en la secuencia de clausura, cuando su voz va dando cuenta del futuro de los personajes y acompañando las imágenes que lo ilustran; en el plano final, su mano cierra el ejemplar de la novela de Clarín que permanecía abierto sobre una mesa de la biblioteca y lo cubre con su ajado sombrero (01:45:50).

#### 4. LA REALIDAD COMO ESPECTÁCULO

Todas las estrategias descritas están al servicio del mensaje que, tras el componente irónico, subyace en el filme: una reflexión —lúdica pero no exenta de crítica— sobre la sociedad contemporánea que gira en torno al espectáculo y donde la representación tiende a suplantar cada vez más del espacio de lo real.

Esa mirada crítica sobre la centralidad del espectáculo se evidencia de modo especial en la identificación que el filme establece entre el mundo de la política y el del teatro. Los políticos son actores que continuamente llevan a cabo (en sus discursos, declaraciones, actos inaugurales, asistencia a eventos culturales, etc.) están representando un papel ante los ciudadanos; y, de modo recíproco, los actores llevan fuera del escenario el rol que allí tienen asignado y adecuan su comportamiento al mismo, viviendo constantemente la realidad *sub specie theatri*. Resultan significativas a este respecto las palabras que Ernesto, el alcalde y esposo de Emma dirige a Mariola, durante el encuentro de ambos en el restaurante:

Los dos tenemos en común el teatro (...). Soy tan profesional como tú; aunque trabajemos para distintas compañías y en diferentes escenarios nuestra tarea es parecida: tú tratas de falsificar la vida y yo trato de que la vida se parezca al teatro. Somos expertos en eso de la falsificación (01:29:15).

Y, de igual modo, las mayoría de las palabras que Benjamín Olmo pronuncia a lo largo del filme son producto de esa confusión entre el mundo de la escena y el de la realidad (baste recordar sus declaraciones en la rueda de prensa donde afirma ante los periodistas la identificación total entre actor y personaje; o su obsesión por repetir en cualquier ocasión parlamentos de la obra que está representando o de alguna otra que ha representado), que lo lleva a ir vestido continuamente con la sotana, el manto y la teja de don Fermín de

Pas, y a proyectar el comportamiento de éste en su vida cotidiana. Una manifestación, aunque en sentido opuesto, de esa difuminación de fronteras entre escena y vida es la crisis de identidad (con el consiguiente síndrome depresivo), que sufre otro de los actores, Víctor, quien se siente anulado por todos los personajes que le ha tocado representar<sup>11</sup>.

En tal contexto, no importa la verdad sino tan sólo las apariencias, la máscara con que hay que presentarse ante los demás y en la que los demás nos reconocen. Ese mantener las apariencias es la obsesión de los personajes, como reconoce cínicamente el alcalde cuando prefiere no darse por enterado de la infidelidad de su esposa y concluye la conversación en que ella intenta sincerarse con la frase “todo habrá sido como en el teatro”. Aunque, paradójicamente, la teatralización de la vida cotidiana puede revertir en conceder la dimensión de auténtico aquello que tiene lugar sobre las tablas del escenario. Lo resumen muy bien las palabras que, en su declaración a los periodistas, pronuncia el alcalde para lamentar el suicidio de Víctor Ramírez en escena:

¿Por qué la muerte de un solo hombre nos conmueve? [más que las decenas de muertes en carretera que llenan las páginas de los periódicos] Porque esta muerte ha tenido lugar en un escenario. Esa es la grandeza del teatro. Sólo donde todo es mentira la verdad nos conmueve (01:43.25).

No obstante, la visión que del teatro contemporáneo ofrece el filme a través de la versión de *La Regenta* que la compañía de actores va a representar en Oviedo, no deja de resultar demoledora. El teatro, como la mayoría de las manifestaciones culturales, sugiere Suárez, ha pasado a ser un síntoma más de esa sociedad de las aparien-

---

<sup>11</sup> Esteban Hernández, en la crítica publicada en *Dirigido por*, sintetizaba con nitidez el mensaje propuesto por Suárez en la película al comentar el paralelismo entre “el entorno hostil y claustrofóbico” que describe la novela y “el mundo de ojos y lenguas desatados que sintetizan los medios de comunicación, un ambiente de lealtades torcidas cuya mayor diversión es juzgar conductas privadas con parámetros moralistas”. Pero en nuestro mundo, añade, “las personalidades públicas viven siempre pendientes de ese discurso del Otro que configuran los medios” y actúan de acuerdo con sus dictados, con lo que la película equipara a políticos y actores como profesionales de la simulación y, por tanto, “metáfora del mundo contemporáneo, mudable, adaptable, siempre intentando adaptarse a las necesidades del exterior (del espectador, del elector, del consumidor), bien dispuesto a ganar las batallas en un mundo que consume personalidades mucho más que ideas o talento” (Hernández 2007, 16).

cias en donde lo auténtico cede el paso al brillo de lo superficial, lo escandaloso o lo provocativo disimulado bajo el barniz de lo novedoso. Un escenario ocupado casi en su totalidad por una máquina giratoria de la que penden ojos y lenguas gigantescos es el montaje “genial” que adaptador y director de escena proponen para simbolizar cómo la existencia de Ana Ozores está sometida a la observación continua y a la maledicencia de sus conciudadanos.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso Fernández, Ana (2004). *Gonzalo Suárez. Entre la literatura y el cine*, Oviedo y Kassel: Ediciones de la Universidad y Reichenberger.
- Arias Carrión, Rafael (2008). “Oviedo exprés”, en *Cine para leer 2007*, Bilbao: Mensajero.
- Balló, Jordi y Pérez, Xavier (1998). *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, Barcelona: Anagrama.
- Becerra, Carmen (ed.) (2004). *El cine de Gonzalo Suárez*, número monográfico de *Lecturas: Imágenes. Revista de poética de la imagen*, nº 3.
- Cascajosa, Concepción (2006). *El espejo deformado. Versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood*, Sevilla: Universidad.
- Cipollini, Marco (2004). “Técnicas de duelo. Cine y literatura en dos *liaisons dangereuses* de Gonzalo Suárez: *Epílogo* (1984) y *Remando al viento* (1987)”, en C. Becerra (ed.), pp. 57-71.
- Groensteen, Thierry (1998). “Fictions sans frontières”, en A. Gaudreault y T. Groensteen (eds.), *La transécriture. Colloque de Cerisy*, Québec et Angoulême, Editions Nota Bene et Centre National de la Bande Dessinée et de l’Image, pp. 9-29.
- Hernández, Esteban (2007). “Oviedo exprés. La realidad del espectáculo”. *Dirigido por*, septiembre, p. 16.
- Pérez Bowie, José A. (2013 en prensa) “La presentificación de la instancia narradora en el relato cinematográfico”, en *Autorrepresentaciones. Actas del II Congreso Internacional de la Red de Investigación sobre Metaficción en el ámbito Hispánico* (Dijon 21-22 junio 2012).
- Saint-Gelais, Richard (1999). “Adaptation et transfictionnalité”, en André Mercier y Esther Pelletier (eds.), *L’adaptation dans tous ses états*, Québec: Éditions Nota Bene, 1999, pp. 243-258.
- Serceau, Michel (1999). *L’adaptation cinématographique des textes littéraires. Théories et lectures*, Liege: Éditions du Céfal.
- Zweig, Stefan (2001) [1920]. “Angustia”, en *Sueños, olvidos y otros relatos*, Barcelona: Alba (traducción de Genoveva Dieterich) pp. 81-158.