

OVIEDO EXPRESS, DE GONZALO SUÁREZ: EL GÉNERO DEGENERADO (UNA VEZ MÁS)*

Xosé Nogueira Otero

Universidade de Santiago de Compostela

Data recepción: 2018/06/08

Data aceptación: 2018/12/17

Contacto autor: xose.nogueira@usc.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3903-7199>

RESUMEN

Además de constituir un filme muy representativo del trayecto cinematográfico de su director, *Oviedo Express* se configura como una obra plenamente inscrita dentro de una producción artística contemporánea marcada por las identidades en tránsito, el continuo estado de mutación y la intertextualidad, ofreciendo múltiples capas de sentido más allá de la obvia conexión entre teatro y cine que ofrece. Así, sus fotogramas pondrán en relación el cine clásico y postclásico de Hollywood con la literatura de Zweig y el vodevil, así como *La Regenta* de Clarín con el *Hamlet* shakesperiano o el teatro del absurdo. Suárez propondrá, entonces, una escritura filmica atípica, inclasificable, liberada de límites y prejuicios, procurando evitar el melodrama. Una suerte de *Regenta* llevada, a través de su cine, a otro sitio, al actual siglo XXI, al tiempo que reflexiona sobre hasta qué punto la representación (en el mundo del espectáculo, pero también en el de la política e incluso en las relaciones personales) ha tomado el lugar de la realidad.

Palabras clave: metaficción, intertextualidad, reflejo, representación, medios de comunicación de masas.

ABSTRACT

As well as providing a highly representative look at the cinematographic career of its director, the film *Oviedo Express* is a work that forms an integral part of a contemporary artistic output characterised by identities in transit, a continuous state of flux, and intertextuality, adding multiple layers of meaning beyond the obvious connection that it offers between theatre and cinema. Its frames thus draw a connection between classic and post-classic Hollywood films and the literature of Zweig and vaudeville, and between Clarín's *La Regenta* and Shakespeare's *Hamlet* or the theatre of the absurd. What Suárez proposes, therefore, is an atypical, unclassifiable filmic essay that is free of restrictions and prejudiced views and steers clear of melodrama. It is a type of *Regenta* transported, through his cinema, to another place, to the 21st century. It also ponders the extent to which performance (both in the entertainment world and also in politics and even personal relationships) has taken the place of reality.

Keywords: metafiction, intertextuality, reflection, representation, mass media

1.

Resulta una obviedad, a estas alturas, señalar el hecho de que las obras literaria y cinematográfica del periodista (con el seudónimo de Martín Girard), novelista y cineasta Gonzalo Suárez (Oviedo, 1934) están absolutamente imbricadas. Hace ya más de veinte años que Javier Cercas señalaba cómo el cine y la literatura se alimentan mutuamente en la obra de Suárez, de manera que buena parte de los referentes de su obra literaria son cinematográficos al mismo tiempo que una buena parte de su obra cinematográfica parte de la literatura –o de su literatura. A mayores, “El cine y la literatura de Suárez reflejan idénticas preocupaciones morales y estéticas; ambos responden, en definitiva, a una única forma de ver el mundo” (Cercas 1993, 16).

Cinco películas (*El detective y la muerte*, 1994; *Mi nombre es sombra*, 1996; *El portero*, 2000; *El genio tranquilo*, 2006; *Oviedo Express*, 2007¹) y ocho heterogéneas novelas (*El asesino triste*, 1994; *Ciudadano Sade*, 2000; *Yo ellas y el Otro*, 2000; *El hombre que sabía demasiado*, 2005; *Las fuentes del Nilo*, 2011; *El síndrome de albatros*, 2011; *Doble dos*, 2015; *Con el cielo auestas*, 2015²) después, podemos concluir que, por el momento, nada ha cambiado y que esas observaciones siguen siendo a día de hoy totalmente válidas, como en seguida podremos constatar.

Cabe recordar brevemente, entonces, qué forma de ver el mundo tiene Suárez –o, si queremos, cómo es su concepción de la creación artística– y cómo se ha reflejado en su modo de representación fílmico.

En este sentido, resulta obligado volver, una vez más, a un párrafo fundamental contenido en el “Preludio” de su novela *La Reina Roja*:

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 llamar “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. Ahí radica su coherencia interna. De ahí proviene su inexorabilidad lógica. Esto es lo que es y no pretende parecer otra cosa. Nada de absurdo.

Acontecer. Puro acontecer. Hechos que ocurren, porque se me ocurren. Que suceden en el momento mismo en que suceden, tal y como suceden. Sin más (Suárez, 1991, 9).

Lo que, ahora para nosotros, resulta más destacable de estas líneas –citadas, por lo demás, en la mayor parte de los estudios dedicados a las distintas vertientes de la obra de Suárez³– es que, si bien fueron escritas por su autor a comienzos de los años noventa del siglo pasado refiriéndose a su obra literaria, los conceptos en ellas vertidos seguían plenamente vigentes para él década y media después, ahora aplicados a su obra cinematográfica. Así, en una entrevista concedida con motivo de la presentación de la película que aquí nos ocupa, *Oviedo Express* (2007), en la 52ª edición de la Seminci, el realizador definía su última obra como una “comedia con facetas de farsa y vodevil, a la que no le falta una parte de drama y hasta retazos de género musical (...) es una mezcla de géneros, un género degenerado” (Cantalapiedra 2007).

De nuevo, pues, ese recurso explícito al concepto de ‘género degenerado’ por lo demás desarrollado en toda su obra, una obra que desde el comienzo va a huir de todo naturalismo para constituirse, en palabras de Carlos F. Heredero, en una “lúdica reivindicación de los artificios creativos y de los resortes de la ficción”, y cuyas sucesivas entregas

se escurren entre los instrumentos del analista [...] se escapan a toda catalogación, a toda pretensión de índole taxidermista [...] huyen de moldes creativos, cauces académicos, estéticas heredadas o encasillamientos genéricos. Sus huellas se resisten al desmontaje metodológico y presentan batalla... (Heredero 1991, 17).

Un afán de ruptura que, como ya en su día detectó Javier Cercas, se puso de manifiesto desde su inicial ciclo narrativo de la primera mitad de los años sesenta (compuesto por cuatro novelas y un libro de relatos⁴) –un período en el que su actividad prácticamente se centra en la literatura–, cuando, a raíz de la publicación de *Tiempo de silencio* (1962), de Luis Martín-Santos, la narrativa española comenzaba a sumirse en el debate entre mantenerse en un realismo social todavía dominante u optar por la búsqueda, todavía vacilante, de nuevos caminos (Cercas 1993, 14);

y, sin duda, la producción de Gonzalo Suárez se inscribió claramente desde el principio en esta última tendencia. Ya su primera obra, *De cuerpo presente* (1963), de espíritu pop y ritmo jazzístico, es considerada por Max Aub como un texto clave en esa emergente ruptura con el naturalismo. La aparición al año siguiente de su libro de cuentos *Trece veces trece* suscitó la publicación de una muy elogiosa crítica de Pere Gimferrer (así como el entusiasmo de Vicente Aleixandre). Es el tiempo en el que, por intermediación de la poderosa agente literaria Carmen Balcells, y aún siendo todavía un autor muy minoritario aunque con un público fiel entre una cierta élite intelectual y universitaria barcelonesa, entra en contacto con algunos de los grandes representantes del llamado *boom* de la narrativa hispanoamericana (a la que Max Aub le había asociado) como Vargas Llosa, García Márquez o Julio Cortázar (con quien trabará una estrecha amistad). Ya en ese momento Suárez establece la clave de toda su poética, tanto literaria como cinematográfica, que pivota sobre la idea de que la realidad no es sino una ficción más. Una idea en la que se enraizará hasta el día de hoy. De hecho, si en el ya lejano año de 1969 declaraba:

No hay diferencia entre la realidad auténtica y la realidad de ficción. Todo aquello a lo que el hombre pone nombre pasa a ser convencional. Todo aquello que el hombre pretende atrapar, desde el momento que lo atrapa, se convierte en ficción⁵.

En 1971 decía: "Yo he escogido el compromiso con la ficción y admito que el mundo puede ser una ficción"⁶.

Y al año siguiente mantenía:

A la realidad no se la captura; cuando el hombre cree haber capturado la realidad, sólo tiene la ficción [...] El hombre pertenece a la realidad, pero sólo la ficción pertenece al hombre. Y ninguna ficción está tan cerca de otra que la realidad [...] Así todas las ficciones de los hombres son igualmente verdad porque son igualmente mentira (Suárez 1972).

En una fecha mucho más reciente como la de 2009, con motivo del coloquio que acompañó al pase televisivo de *Oviedo Express*⁷, todavía estaba de acuerdo con su autodescripción: "Mi profesión es la ficción, mi religión es el humor".

De manera que esa consideración de "lo ficticio como instrumento de conocimiento tan válido como la realidad" (Alonso Fernández 2004, 105), esa vocación anti-naturalista, va a encontrar en el juego metaficcional, en la fantasía, en la recreación genérica o en la transmutación de referentes massmediáticos sus herramientas para ser realizada. En su literatura, sí, pero también en su cine: recordemos que, al fin y al cabo, Suárez iniciara su actividad cinematográfica en el seno de la Escuela de Barcelona —si bien siempre ha sido reticente a aceptar su pertenencia al grupo⁸—, caracterizada, entre otras cosas, por su postura de ruptura con el cine realista; son los tiempos de sus cortos *El horrible ser nunca visto* (1966) y *Ditirambo vela por nosotros* (1966), de sus primeros largos *Ditirambo* (1967) y *El extraño caso del doctor Fausto* (1969), así como de su guión para *Fata Morgana* (1966), co-escrito con Vicente Aranda y dirigido por este último. Y esa vocación se va a mantener vigente para él a lo largo de sus ciclos literarios y de su carrera cinematográfica, independientemente de las distintas líneas que podamos establecer en ella (sea la correspondiente a sus adaptaciones, "reelaboraciones" o guiones independientes).

Por todo ello, no nos debe extrañar que todo lo vertido en aquel "Preludio" a *La Reina Roja*, aquella concepción de la "acción-ficción", del "género degenerado", siga absolutamente presente en la que por ahora es su última película estrenada. Y no solo esto. Lejos de haberse amortiguado o matizado con el paso del tiempo, podemos ver *Oviedo Express* como una exacerbación de las principales constantes presentes desde el comienzo en la obra de Gonzalo Suárez. De hecho, si reparamos, por ejemplo, en las establecidas hace ya veinticinco años por Hernández Ruiz, constatamos que permanecen inmutables, porque en el filme nos reencontraremos con:

- El entendimiento/la concepción de la realidad como una ficción más (como ya quedó señalado).
- El crisol de géneros y registros.
- El humor como forma de enfrentarse al mundo.
- El universo lúdico.



Fig. 1. Escenario para la representación de la versión teatral de *La Regenta* en *Oviedo Express* (2007)

- La literatura y el cine (o la literatura en el cine), y el concepto de adaptación libre, de recreación.
- La reflexión sobre los medios de comunicación.

2.

Pero vayamos por partes. Hacía ya tiempo que Juan Gona, productor de cine y televisión independiente (entre sus anteriores producciones cinematográficas podemos citar *Dama de Porto Pim* [José Antonio Salgot, 2001], *El caballero Don Quijote* [Manuel Gutiérrez Aragón, 2002], *El año del diluvio* [Jaime Chávarri, 2004] y *Vete de mí* [Víctor García León, 2006]) y también asturiano, le había propuesto a Gonzalo Suárez llevar a cabo una adaptación cinematográfica con actores franceses del relato *Angustia* (*Angst*), de Stefan Zweig⁹ (que, por cierto, ya había inspirado el filme de Rossellini *La Paura* [1954], estrenada en España como *Ya no creo en el amor*), pero el proyecto no pudo llevarse a cabo por los compromisos literarios y teatrales de Suárez. Finalmente, surgió la oportunidad de poder trabajar juntos. El realizador lo relata así en el dossier de prensa de *Oviedo Express*:

Años después, retomé, como punto de partida, el relato de Zweig ("Angustia") y di curso a la imaginación, con remotas reminiscencias del relato original. Ante todo, quería hacer una comedia. "El mundo no está para comedias", se me decía. Esa es, precisamente, la mejor razón para hacer una

comedia (conocer, por supuesto, de que tras toda comedia subyace un drama). Me gustaba la idea de una Compañía de cómicos que llegan a Oviedo en un tren de los de antaño, como el Oriente Express, y que trastocan con su presencia el acontecer cotidiano de la ciudad. Así surgió una historia al tiempo actual y anacrónica¹⁰.

Pues bien, la obra que viene a representar esa compañía en el Teatro Campoamor es –y aquí aflora ese universo lúdico del cineasta– una adaptación de *La Regenta*. Los cabezas de reparto serán dos intérpretes muy populares, Benjamín Olmo (Carmelo Gómez) en el papel del Magistral, Fermín de Pas, y Mariola Mayo (Aitana Sánchez Gijón), que interpretará a La Regenta, Ana Ozores.

El juego estaba servido. *La Regenta* representada en la *Vetusta* original. *La Regenta* que el propio Gonzalo Suárez adaptara al cine en 1974 con guión de Juan Antonio Porto. La participación de los intérpretes, Aitana Sánchez Gijón y Carmelo Gómez, que a su vez habían protagonizado la versión televisiva de 1995 (compuesta por tres episodios) escrita y dirigida por Fernando Méndez Leite (y que, por lo demás, habían trabajado ya en tres ocasiones con Gonzalo Suárez).

A partir de aquí, la intención de partida era doble. Por una parte, proceder a una revisión radical de su anterior adaptación del texto de Clarín, sin duda la más académica de sus películas ("tenía una cuenta pendiente con ella"¹¹), evitando el

melodrama y apostando por el humor, por una combinación de tragicomedia, farsa y vodevil; respecto de esto último, recuperemos las palabras de Suárez en una conversación con el escritor y crítico Jorge Berlanga:

Me encanta el vodevil como reflejo de la vida misma. Un tema para poder hacer tus juegos. La gente entra y sale de los armarios tratando de salvarse con el menor daño posible de las infidelidades y la fugacidad del tiempo [...] Mis personajes buscan, sin saber lo que buscan. En el fondo todos son yo. En eso me considero que encarno la figura del director proteico (Berlanga 2007).

Y, por otro lado, situar *La Regenta* en el siglo XXI, en paralelo con los ensayos de La Regeta decimonónica¹². La nueva Regenta será ahora Emma (Bárbara Goenaga) –cuyo nombre nos remite, obviamente no por casualidad, a la *Madame Bovary* flaubertiana–, la joven mujer del alcalde Ernesto de Villamarín (Alberto Jiménez), la cual, a su vez, está ultimando su tesis doctoral sobre... *La Regenta*. Una Regenta contemporánea que, como su predecesora, estará perdida. Ahora en un mundo líquido –por usar la terminología baumaniana–, en el que los personajes/personas sólidos/as incapaces de mutar y adaptarse continuamente, están condenados a la derrota. En otras palabras,

sólo los descreídos, que conocen las reglas del juego, pueden salir triunfadores. Quien cree en la realidad de las cosas, el que no es capaz de separarse de los conceptos fuertes y simplemente seguir el juego, el que necesita al otro, pierde (Hernández 2007, 16).

Entre los primeros, los descreídos, están Mariola Mayo, el alcalde y Mina (Maribel Verdú), la madre de Emma. Entre los segundos, Emma y Álvaro Mesía (Jorge Sanz), quien interpreta en la obra al seductor Álvaro de Mesía, en otra lúdica maniobra metaficcional.

Y ahora, en nuestra contemporaneidad, el provinciano, asfixiante, opresivo y claustrofóbico entorno de la sociedad española de la Restauración que describía la novela (con su aristocracia decadente, sus damas hipócritas, su clero y partidos políticos corruptos) encuentra su correspondencia en los omnipresentes medios de comunicación (los creadores de los nuevos mitos efímeros) y su falso moralismo a la hora de juzgar



Fig. 2. *Don Juan en los infiernos* (Gonzalo Suárez, 1991)

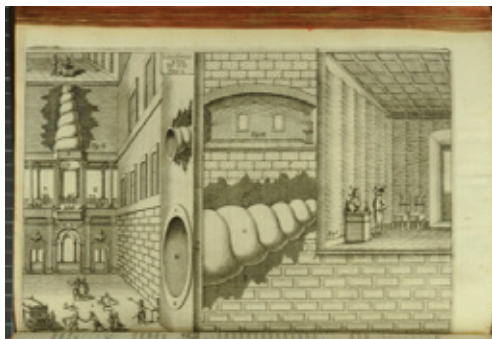


Fig. 3. Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis*, 1650

las conductas privadas (aquí representados por la ambiciosa Bárbara Ruiz [Najwa Nimri], cronista oficial de la ciudad, corresponsal de la agencia Europa Press y, por lo demás, amante del alcalde). Sabido es –y aquí siguen las vigencias– que la reflexión sobre los medios de comunicación recorre toda la obra de Suárez. Y, concretando todavía más, ese mismo escenario de una ciudad dominada por los medios de comunicación de masas ya se presentaba, como nos recuerda Ana Alonso Fernández (2004, 178), en las películas iniciales del director, casos de *Ditirambo* (1967) o *El extraño caso del doctor Fausto* (1969).

Suárez hará confluír ambas sociedades simbolizándolas en ese mundo de ojos vigilantes y lenguas desatadas que constituye el escenario del teatro donde se va a representar la obra, un escenario que también es el de la vida (fig. 1), construido con una escenografía de evidentes reminiscencias surrealistas que nos retrotrae a la empleada bastantes años antes en otra de las películas del cineasta, *Don Juan en los infiernos* (1991) (fig. 2). No resulta casual en este sentido



Fig. 4. El alicaído ángel y relator omnisciente (interpretado por Tino Díaz) de *Oviedo Express*

que el director artístico de ambos filmes sea el mismo, Wolfgang Burmann (si bien en aquel caso la inspiración para la caracola provenía de un grabado de Athanasius Kircher (fig. 3), un artificio diseñado para que el monarca pudiese espiar desde su palacio todo lo que sucedía en el exterior¹³, la presencia de elementos burmannianos como esas inconfundibles ruedas – ahora unidas a una polea– conecta ambos trabajos).

En principio estamos, entonces, ante una nueva entrega dentro de la que es una de las líneas principales de la filmografía de Suárez, aquella en la que procede, antes que a la adaptación de referentes literarios (como en sus anteriores *La Regenta* [1974], *Beatriz* [1976], *Parranda*¹⁴ [1978] o la serie televisiva *Los pazos de Ulloa* [1986]), a la reelaboración de los mismos, en la línea de *El detective y la muerte* (1994)¹⁵ o *Mi nombre es sombra* (1996)¹⁶, en este caso los de Zweig y Clarín. Se trata, como siempre en Suárez, del placer de jugar con la literatura y el cine dándole vida a los textos, concediéndoles vigencia, actualizándolos: “Ese es el mayor respeto hacia ellos”, según sus propias palabras.

También estaríamos, siguiendo la clasificación que, acerca de las relaciones entre teatro y cine, expone Anxo Abuín (2012, 14-24), ante la modalidad del teatro “enmarcado” o “encuadrado”, a medio camino entre los *backstage films*¹⁷ y la idea metziana de la *imagen-cristal* (Metz 1998, 5), cuando aparece el desborde entre el teatro y la vida, el juego de espejos (y sobre los espejos ahora volvemos). Y complementariamente, frente a un *filme de teatro* o *filme sobre la institución teatro* (Abuín 2012, 72), esto es, aquel que tiene como tema el proceso que lleva a una puesta en escena y como protagonistas a todos los agentes que participan en ella.

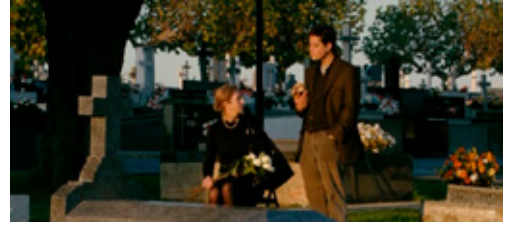


Fig. 5. Álvaro Mesía (Jorge Sanz) con su calavera en *Oviedo Express*

De manera que literatura dentro del cine y teatro dentro del cine. Sólo que esa obra teatral que se pone en escena (cuyo director, por cierto, se llama Leopoldo [Víctor Clavijo], igual que el autor de la novela, Leopoldo Alas) es imaginaria, puesto que *La Regenta* es una novela (aunque haya conocido adaptaciones teatrales (la escrita por Vanessa Montfort y Marina Bollain y dirigida por esta última en 2012, por ejemplo). La ficción como profesión, el humor como religión. En todo caso, nada de dramas. Ese espíritu lúdico (“Todo es una aventura. Esta película es una aventura, hecha para ver sin prejuicios, para divertirse”) se pone de manifiesto ya desde la cita de Mark Twain que abre el filme:

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 intenten hallarle trama serán fusiladas.

(Entendiendo “trama”, según especificó Gonzalo Suárez, más como ‘intencionalidad’ que como algo que sucede).

Se trata de intentar liberar la imagen y la mirada y de poder ver con ojos nuevos. Porque lo cierto es que, si bien del relato de Zweig Suárez sólo recupera algunos elementos como la trama de adulterio y chantaje (en este caso de Mariola a Emma), el enfrentamiento en el portal entre chantajista y chantajeada, el papel de las joyas (el collar) o la intención final del marido (el alcalde) de que todo acabe bien, de recuperarla (“Volvamos a la realidad. Todo habrá sido como en el teatro”), no es menos cierto que, en realidad, todos los grandes temas de *La Regenta* literaria (el adulterio, la cuestión femenina y la educación, la religión, la familia, la política) están también presentes en esta revisión. Aunque de una otra manera ya que, como el propio cineasta ha declarado, “hay mitos y personajes que me atraen en



Fig. 6. La entropiada courbetiana de Bárbara (Najwa Nimri) en la mesa del alcalde

la medida en que todavía puedo recuperarlos o verlos de otra forma" (Castro 1991, 33). Revisión que, como suele suceder, también se lleva a cabo sobre el mismo hipotexto de Clarín a través de diversas estrategias, por ejemplo:

- invirtiendo los roles de determinados personajes: ahora el Magistral Fermín de Pas (o, lo que es lo mismo, su intérprete Benjamín Olmo) es el gran seductor, mientras que Álvaro (de) Mesía deviene en apocado "metafísico"
- o bien aprovechando el comentario que los actores contemporáneos hacen de sus personajes decimonónicos. En este sentido, resulta muy interesante contrastar el registro interpretativo de Aitana Sánchez-Gijón y Carmelo Gómez en la ya citada miniserie televisiva de 1993 (encarnando a sus personajes *desde dentro*) con el de *Oviedo Express* (donde se acercan a ellos *desde fuera*). Valga como muestra la ácida definición que, hacia el final del filme, Mariola Mayo hace de su Regenta:

¿Sabes qué? [dirigiéndose a Benjamín] Le estoy cogiendo gusto al papel de mala. Se sufre menos. Es como... como una vacuna. Las mujeres deberíamos ser siempre preventivamente malas, antes de que nos convirtais en Bovarys, Kareninas o Regentas. ¡Cómo odio a ese estúpido personaje! Se deja casar con un viejo, follar por un tonto y embaucar por un cura. Apesta a sufrimiento y atrae el desastre a su alrededor. Me da asco. Yo hubiera preferido tirarme al cura y hacerme puta antes que vivir como un corderillo a la espera del sacrificio.

A partir de ahí, el juego conscientemente posmoderno, el tablero de conexiones, la estructura de muñecas rusas, la mezcla generica, la profu-

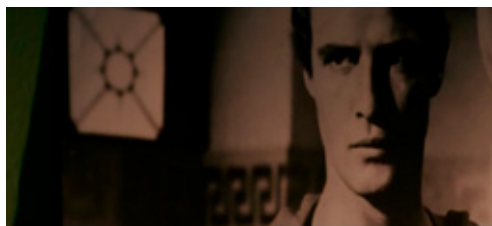


Fig. 7. Marlon Brando como Marco Antonio en *Julio César* (*Julius Caesar*, 1953), de Joseph L. Mankiewicz

sión de citas, la divertida e intencionada construcción de múltiples capas de sentido a nivel textual.

Ya desde el principio, con ese ángel narrador acatarrado y miope (fig. 4) que no duda en intervenir directamente a veces en la trama (figura traviesa y fantástica trasunto del propio Suárez), y que se presenta de la siguiente forma: "Soy la voz en off, eso que algunos confunden con Dios"; de manera que sirve para un doble juego: para armar un chiste metalingüístico sobre el propio medio (a cuento de la *voice over*) y para constituirse en el primero de los muchos homenajes cinéfilos que pueblan la película (en este caso, la referencia obvia sería el narrador de *¡Qué bello es vivir!* [*It's a Wonderful Life*, 1946], de Frank Capra). Un componente fantástico, espectral, que atraviesa la obra de Suárez y al que aquí, al haber podido realizar la película a su manera, puede invocar rodando en algunas de sus localizaciones preferidas como son los trenes, las bibliotecas y los cementerios: "Son reductos donde encuentro la magia y, efectivamente, están llenos de fantasmas"¹⁸.

O, muy poco después, durante la conferencia de prensa que ofrece la compañía teatral a su llegada a Oviedo, cuando, a través del personaje de Benjamín, aprovecha para aludir al tránsito literatura-teatro-cine a propósito del *Julio César* (*Julius Caesar*, 1953) de Joseph L. Mankiewicz que adaptaba *La tragedia de Julio César* de Shakespeare a su vez inspirada en las *Vidas paralelas* de Plutarco. Un Shakespeare que, asimismo, será puesto en conexión con el Clarín de La Regenta mediante esa calavera hamletiana con la que el meditando Álvaro vagará por el cementerio¹⁹ (fig. 5) ("¿Y qué sentido tiene el teatro donde todo es teatro?", se pregunta²⁰).

No faltarán tampoco las referencias y encuadres pictóricos, como en ese plano de la entre-



Fig. 8. El cadáver de Benjamín Olmo (Carmelo Gómez) flotando en su piscina de Sunset Boulevard



Fig. 9. El cadáver de Joe Gillis en *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, 1950), de Billy Wilder

pierna abierta de Bárbara en el despacho del alcalde que está a remitir a obras como la célebre *El origen del mundo* de Courbet (fig. 6). No olvidemos que para Suárez, pintor en sus inicios, el referente pictórico siempre estará ahí (y de hecho también se plasmará en su permanente obsesión con el tratamiento de la luz, aspecto en el que en muchas ocasiones encontrará a un cómplice en su hermano, el director de fotografía Carlos Suárez):

En cine he hecho lo que he podido. La realidad es que quería cambiar el cine. Lo que yo proponía era un cine más próximo al impresionismo. Ahí está Dítirambo. Epílogo, con Dítirambo y Rocabrundo, interpretados por Sacristán y Rabal. O Remando al viento. Lo del impresionismo es porque yo pintaba. Conservo un autorretrato de esa época. Vendí los cuadros a un amigo y con aquel dinero me fui a París, pero no a pintar (Amestoy y Pozo, 2016).

Al fin y al cabo, toda esta trama metalingüística no es sino consecuencia del entendimiento del cine por parte de Gonzalo Suárez como una propuesta artística que va a exigir de nosotros una regurgitación. Y no va a ser la única:

En su concepción actual, el cine depende de otras artes. Mientras cuente historias, no se habrá emancipado de la literatura. Mientras nos muestre actores parlantes, no se habrá emancipado del teatro. Mientras fotografíe paisajes, ilumine interiores y retrate personajes, no se habrá emancipado de las artes plásticas. Mientras recurra a la música, no se habrá emancipado de la ópera. Eso dicen. Y su carácter documental no lo exonera de ser una mentira elaborada maliciosamente para parecer verdad. E incluso en los casos en los que se prescinde de diálogos y voz en off, la imagen, por muy documental puramente pictórica que se pretenda, exigirá de nosotros una regurgitación literaria para su supuesta inteligibilidad.

Tampoco la pintura moderna, ni siquiera la música, ha quedado exenta de regurgitaciones. Y, en lo que a la pintura abstracta concierne, la regurgitación suele acabar en galimatías [...] diríase que ni el arte se basta a sí mismo y fuera necesario que nos lo den digerido. Otro tanto pasa con la realidad. En sí misma es inasible. Necesitamos que nos la cuenten. Incluso que nos la expliquen (Suárez 2004. 18-19).

En cualquier caso –y sobre todo–, en una película en la que la vida se cuele en el escenario y viceversa, los reflejos, las imágenes especulares, se van a hacer omnipresentes. Y se van a manifestar a través de tres vías:

a) Dialogando con la propia historia del cine: así, hacia el final del filme, Benjamín Olmo, después de triunfar en los escenarios con su interpretación de Marco Antonio (y ahí esa imagen (fig. 7) del Marco Antonio interpretado por Marlon Brando en — de nuevo — la película de Man-kiewicz que siempre tiene en su camerino), se irá a Hollywood donde, se nos cuenta, una mañana aparecerá acribillado a balazos en su piscina de Sunset Boulevard (fig. 8), del mismo modo que Joe Gillis (William Holden) aparecía flotando en la piscina de *El crepúsculo de los dioses* (Billy Wilder, 1950) (fig. 9), cuyo título original –recordemos– es... *Sunset Boulevard*. Suárez no sólo evoca aquel picado sobre el cadáver, también el contrapicado subsiguiente (figs. 10-11). Una película, la de Wilder, a su vez llena de conceptos e imágenes especulares: como en aquella secuencia (fig. 12) en la que la antigua *star* del cine silente, Norma Desmond (interpretada por una de las grandes estrellas de aquella época, Gloria Swanson), in-

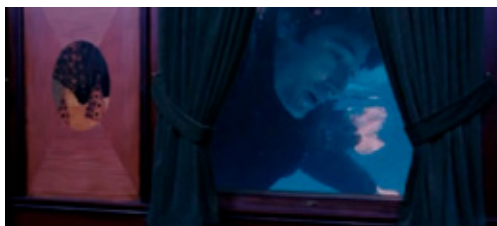


Fig. 10. El contrapicado de Gonzalo Suárez

capaz de aceptar que sus días de gloria pasaron, se hace proyectar en el salón de su mansión un clásico del cine de aquella época, *La reina Kelly* (*Queen Kelly*, 1929) (fig. 13), protagonizado en su día por la propia Swanson; el proyccionista es su mayordomo, Max von Mayerling (fig. 14), interpretado por Erich von Stroheim, esto es, el director de *La reina Kelly*... En fin, los reflejos se multiplican.

b) Confrontando a los personajes con su reflejo: La Regenta "real" (Emma) versus La Regenta "teatral" (Mariola) para, a continuación, entrar en/invadir esta última la casa de la primera.

c) O bien recurriendo directamente al espejo. Sabido es que en el cine el espejo es muy frecuentemente el símbolo de la naturaleza dual de un personaje, o de la escisión de su psique y sus sentimientos y, al mismo tiempo, un elemento a través del cual el espectador puede acceder a la interioridad de ese personaje, a sus pensamientos. Y, como señalaba Jordi Balló (2000, 60-61), uno de los motivos visuales más recurrentes en el cine es el de la mujer delante del espejo, en actitud de autorreflexión²¹. Por su parte, Ana Alonso Fernández (2004, 247) nos recuerda que el espejo como instrumento epistemológico, como única forma de acceder a la verdad, ya aparece en diversos pasajes de las obras iniciales de Suárez, tanto literarias como cinematográficas. Concretamente, esa mujer ante el espejo ya estaba presente en su adaptación precedente de *La Regenta* (fig. 15). Cuanto más ahora, en un filme, como *Oviedo Express*, en el que lo que se pone en evidencia es el simulacro contemporáneo, el juego de espejos posmoderno, y lo que se pretende es "mostrarnos el rostro detrás de la máscara" (Hernández 2007, 16). Así, la película estará llena de espejos, habrá espejos por todas partes (figs. 16-17).



Fig. 11. El contrapicado de Billy Wilder

Fig. 12. Norma Desmond (Gloria Swanson) y Joe Gillis (William Holden) en *El crepúsculo de los dioses*Fig. 13. Norma Desmond/Gloria Swanson frente al reflejo de su pasado apogeo en *La reina Kelly* (*Queen Kelly*, 1929), de Erich con Stroheim

Porque, por encima de todo, presidiéndolo todo, está eso hacia lo que ahora acabamos de apuntar, la inmersión en una sociedad del fingimiento, en la que todo es representación, mas-



Fig. 14. Erich von Stroheim como el mayordomo-proyeccionista Max von Mayerling de *El crepúsculo de los dioses*



Fig. 15. Ana Ozores (Emma Penella) frente al espejo en *La Regenta* (Gonzalo Suárez, 1974)

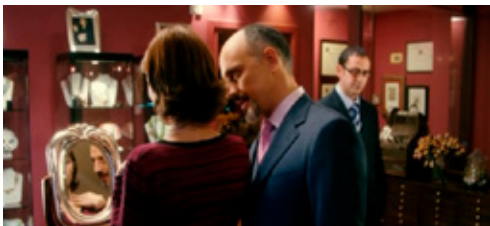


Fig. 16. La nueva Regenta, Emma (Bárbara Goenaga), siempre frente a espejos que le devuelven su reflejo

carada. De ahí que al cineasta le resulte tan útil el protagonismo de unos actores teatrales, profesionales de la representación, de la apariencia. Se podría argüir –y aquí podríamos remitirnos nuevamente al ensayo de Anxo Abuín (2012)– que nada de esto es nuevo en el cine, presente ya con mucha anterioridad –como se señaló– en la intersección teatro-vida, vehiculada a través de lo vodevilesco (Renoir), o en la teatralidad entendida

como tensión nunca resuelta entre verdad y apariencia (Rivette); incluso en esa idea bergmaniana de que *estar en el mundo* constituye el dominio de la representación, de la mascarada.

Lo que sucede es que esta nueva sociedad líquida –antes ya aludíamos a esto– e hipermoderna (por recurrir al término de Lipovetsky) se ha vuelto cada vez más virtual e inmaterial, más fantasmática, una sociedad en la que los medios de comunicación son los que acogen y, en buena medida, construyen a los individuos (sobre todo si son figuras públicas). De manera que si Benjamín Olmo, al comienzo del filme, manifiesta en la rueda de prensa que “un actor debe ser su personaje a todas horas, día y noche, hasta que las funciones acaben”, así va él por la vida, vestido con la sotana del Magistral, imitando sus actos (“la ciudad era su pasión y su presa...”) mientras saca su catalejo como si fuese un miembro en progresiva erección (fig. 18) para inspeccionar esa ciudad (“había escudriñado los rincones de las conciencias y los rincones de las casas”). Siempre el humor de Suárez y sus intersecciones irónicas (como esa secuencia en la que Benjamín y Emma dan rienda suelta a su pasión apoyados en el cartel teatral de Mariola-Benjamín que en seguida éste arranca de la pared). También el alcalde será consciente de hasta qué punto la impostura, el simulacro, el cumplimiento de las expectativas creadas (en el ciudadano espectador-consumidor-elector), esto es, la política definitivamente transmutada en espectáculo, constituyen el nuevo basamento del entorno socio-político²²: “Todos hablamos por boca de nuestros personajes” (un personaje –él– al que también le escriben la obra o, en este caso, los discursos).

Parece, pues, que más que en los referentes cinematográficos clásicos o modernos, Suárez esté reparando en otros más ligados al pensamiento. Escribía Esteban Hernández que

Es como si Suárez utilizase La Regenta para ilustrar las tesis de Adorno y Horkheimer sobre la industria del espectáculo, como si quisiera revisar viejos guiones para hacer más patente hasta qué punto la representación ha tomado el lugar de la realidad (Hernández 2007, 16)

Para después concluir:

el inconveniente mayor de Oviedo Express es que, como reflexión sobre el mundo, llega tarde: Adorno, Debord o Baudrillard, entre otros muchos, ya nos hablaron [...] de lo que Suárez nos cuenta aquí.

Lo cual es cierto, si bien no significa que no se pueda seguir hablando de ello. En cualquier caso, Suárez lleva todo eso al terreno audiovisual. Y todo eso no es más –ni menos– que constatar el hecho (aunque sea bajo un discurso aparentemente liviano y lleno de guiños) de que, a día de hoy, la vida ha devenido en buena parte en acto que ya sólo puede ser performativo (recordemos a Álvaro Mesía (Jorge Sanz): “¿Y qué sentido tiene el teatro donde todo es teatro?”). Como había hecho su compañero de escuela Joaquim Jordà. Como harán creadores como Joshua Oppenheimer, Louis C.K., Lena Dunham, Charlie Brooker, Mathieu Amalric o Leos Carax (nos referimos, claro está, a las producciones audiovisuales destinadas a las pantallas más o menos convencionales, no al específico cine interactivo de creadores como Grahame Weinbren o Jeffrey Shaw, por ejemplo; o al campo de las instalaciones multimediales interactivas).

Y todo esto lo hace –y sigue haciendo– Suárez a su manera, presa de ese *síndrome de albatros* que da título a su penúltima novela (publicada en 2011, donde también, por cierto, se vuelven a mezclar el teatro y el cine, donde persiste la idea de la integración de diferentes géneros, ese “género degenerado”), siempre buscando:

Mi pájaro vuela como los albatros detrás de los barcos, buscando, sin encontrar nunca nada definitivo. Que también significaría la llegada a algún lugar. Mi búsqueda es la muestra de una experiencia continua en la ruta de los barcos a la deriva (Amestoy y Pozo, 2016).

Y ese buscar se traduce en su cine en el acto de filmar sin límites, sin prejuicios, intentando llevarlo “a otro sitio, confieso que no sé adónde [...] intento –no siempre lo consigo– ver cada día como si todo empezara de nuevo y como si viera las cosas y las hiciera por primera vez”²³. De ahí, quizás, ese monólogo que Álvaro Mesía/Jorge Sanz repite un par de veces, extraído del Acto I de la obra *Llegaron a una ciudad-Música*



Fig. 17. La Regenta teatral, Mariola Mayo (Aitana Sánchez-Gijón), frente al espejo de su camerino

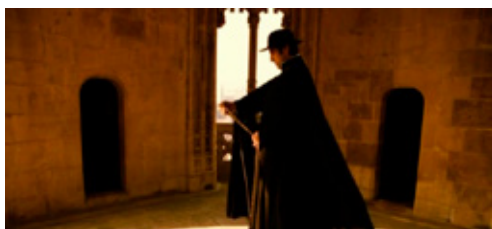


Fig. 18. Benjamín Olmo como el canónigo magister Fermín de Pas extendiendo su catalejo

en la noche (They Came to a City, 1943), de J. B. Priestley:

Hay que destruirlo todo para empezar de nuevo. Habría que acabar con Homero y con Shakespeare y con Dante, con Miguel Ángel y con Leonardo, con Bach, con Mozart, con la catedral de Chartres. [A lo que él añade: “Con Clarín y su eximia Regenta”]. Entonces, y sólo entonces, tendríamos la inmensa alegría de empezar de nuevo.

(La segunda de esas veces, antes de pegarse un tiro: él mismo se destruye).

Nueve años después, Suárez se mantenía en la idea, al tiempo que apuntaba hacia el lugar al que tantos cineastas lo hacen en la actualidad. Valgan como colofón estas palabras suyas:

Habría que inventar el cine, inventarlo todo. Se podría hacer una revolución a partir de la televisión. Estamos viendo series muy buenas, que incluso están superando el concepto de cine porque se aproximan a la gran novela (Amestoy y Pozo, 2016).

Coda

La recepción del filme no fue en absoluto unánime. Si bien obtuvo aquel año la nominación a siete Premios Goya (incluyendo Mejor Guión Original), la respuesta tanto del público como de

la crítica fue muy heterogénea y refleja el desconcierto de muchos ante la propuesta.

Para conocer la dispar reacción del público basta con visitar sitios como Filmaffinity. En cuanto a la crítica, los comentarios oscilaron entre su consideración como uno de los filmes más divertidos, humanos e imaginativos del cine español de esa década (Lluís Bonet Mojica, *La Vanguardia*) o la valoración de su humor y sus elaborados y personalísimos diálogos (Alberto Bermejo, *El Mundo*), hasta su descripción como una Regenta con ínfulas en la que no florecen ni la gracia ni el humor y en la que los personajes se revisten de algo cercano a lo patético (Oti Rodríguez Marchante, *ABC*). Quizás una de las reseñas más reveladoras de ese desconcierto –una perplejidad que seguro habrá divertido a Gonzalo Suárez– podamos hallarlas en las líneas escritas por un crítico habitualmente tan lúcido como Jordi Costa:

Si me piden que defina a Gonzalo Suárez diré que no sé”, escribía Joaquín Jordà en su prólogo a una reedición de la primera novela del escritor y cineasta, De cuerpo presente. La obligación de escribir sobre

Oviedo Express, último largometraje de Suárez, podría inspirar una reacción igualmente bartlebiana: si me piden que critique Oviedo Express diré que no sé, aunque puedo intentarlo, fracasando, con toda probabilidad, en el intento de fijar la esquiva naturaleza de una película moderna y trasnochada a la vez [...] Parece un bodrio, en todo caso, el más sofisticado de los bodrios (Costa 2007).

Un comentario que, al fin y al cabo, no hace sino confirmar aquella definición que mucho tiempo atrás había dado Julio Cortázar sobre la obra de Suárez (la literaria, pero también válida para la cinematográfica), describiéndola como resbaladiza y casi inasible. También cabría recordar que, en ese ya citado dossier de prensa del filme, Suárez definía lo que en él cuenta como “una historia al mismo tiempo actual y anacrónica, valga la paradoja”.

En último término, esta coincidencia entre buena parte del público y de la crítica –no muy habitual, como sabemos–, constituiría el último reflejo que emana de este gran juego de espejos que es *Oviedo Express*.

NOTAS

* Este trabajo se encuadra en las actividades del Proyecto de Investigación PERFORMA. El teatro fuera del teatro. Performatividades contemporáneas en la era digital (FFI2015-63746-P) (2016-2019), financiado con una ayuda del Ministerio de Economía y Competitividad y cofinanciado por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) correspondiente al marco financiero plurianual 2014-2010.

¹ Después de dos proyectos que no llegaron a puerto, *El hombre colgado* y *El manuscrito de Sichuán*, en el momento de escribir este texto Suárez está trabajando en un nuevo filme de carácter marcadamente experimental, *El sueño de la Malinche*, a partir de diferentes crónicas sobre la conquista de México (Altares 2017).

² Además de su libro de memorias, *La suela de mis zapatos*, y de ese peculiar volumen, *El secreto del cristal. Aforismos y desafueros* (2008. Madrid: Fernando Villaverde Editores), construido con frases procedentes de sus libros y guiones e ilustrado por él mismo, suerte de "autobiografía extraña" en la que reflexiona con su característica ironía sobre los más diversos temas (el tiempo, la verdad y la mentira, la literatura y el cine -por supuesto-, el oficio de la crítica, la soledad, la muerte...).

³ Sin ánimo de ser exhaustivos, señalemos los de Hernández Ruiz (1991, 75), Cercas (1993, 155) o Alonso Fernández (2004, 41-42).

⁴ *De cuerpo presente* (1963), *Los once y uno* (1964), *El roedor de Fortimbrás* (1965), *Rocabruno bate a Ditirambo* (1966) y *Trece veces trece* (1964), respectivamente.

⁵ Jos Oliver, "Entrevista con Gonzalo Suárez", *Film Ideal*, nº 208 (1969), cit. en Hernández Ruiz (1991, 65).

⁶ *El Correo Catalán*, 02-09-1971, in *Ibidem*.

⁷ Programa *Versión española*, La2-RTVE, emisión 13.02.2009.

⁸ De vida efímera (1965-1970), cuyos principales integrantes fueron Joaquim Jordà, Jacinto Esteve, Carles Durán, Llorenç Soler, Jorge Grau, Ricard Bofill, Jaime Camino, Román Gubern

y, en menor medida, Vicente Aranda y José María Nunes.

⁹ Publicado en 1920. Incluido en el volumen *Sueños olvidados y otros relatos*, Barcelona, Alba Editorial, 2000.

¹⁰ www.gona.es/oviedoexpress/prensa.html

¹¹ En el ya citado coloquio de *Versión española*, 13.02.2009. En lo sucesivo, salvo indicación expresa, las declaraciones de Suárez sobre el film están extraídas del programa.

¹² A la cual, dentro de su juego transtextual (recurriendo al concepto acuñado por Genette), el guionista-cineasta Suárez somete a un afilado proceso de selección y pulido. Traigamos un ejemplo, el que nos suministra ya en el prólogo del filme a través de Benjamín Olmo/Carmelo Gómez quien, vestido de Magistral, declama con irónica afectación entre sus compañeros en el tren camino a Oviedo una parte de esa presunta adaptación teatral de la novela: "La ciudad era su pasión y su presa. La conocía palmo a palmo, por dentro y por fuera, por el alma y por el cuerpo. Había escudriñado los rincones de las conciencias y los rincones de las casas. Lo que sentía en presencia de la heroica ciudad era gula, como el gastrónomo que busca los bocados más apetitosos. La ciudad era una presa que devoraría él solo y veía a sus habitantes como escarabajos." Suerte de versión libre, esencializada y lingüísticamente actualizada del siguiente párrafo contenido en el Capítulo I de la novela original: "Vetusta era su pasión y su presa. Mientras los demás le tenían por sabio teólogo, filósofo y jurisconsulto, él estimaba sobre todas su ciencia sobre Vetusta. La conocía palmo a palmo, por dentro y por fuera, por el alma y por el cuerpo, había escudriñado los rincones de las conciencias y los rincones de las casas. Lo que sentía en presencia de la heroica ciudad era gula; hacía su anatomía, no como el fisiólogo que sólo quiere estudiar, sino como el gastrónomo que busca los bocados apetitosos; no aplicaba el escalpelo, sino el trinchante." (Clarín, 26-27).

¹³ Publicado en el volumen *Musurgia Universalis* (en realidad, *Musurgia Universalis sive Ars Magna Consoni et Dissoni*, 1653), corresponde a la

época en la que Kircher estaba experimentando con la resonancia acústica que ofrecían diversos elementos de la naturaleza. En este caso: "A plan for piazza-listening device: the voices from the piazza arte taken by the horn up through the mouth of the statue in the room on the piano nobile above, allowing both spionage and the appearance of a miraculous event." V. <https://standrewsrarebooks.wordpress.com/2013/04/09/52-weeks-of-inspiring-illustrations-week-42-athanasius-kirchers-beautiful-musurgia-universalis-1650/>

¹⁴ Sobre los avatares que conoció la colaboración entre el escritor gallego Eduardo Blanco Amor y el cineasta asturiano para la (primera) puesta en pantalla de la novela del primero, *A esmorga*, v. Martínez Delgado (2000).

¹⁵ Para la que toma del cuento de Andersen *Historia de una madre* al personaje de María, una joven que intenta recuperar a su hijo muerto.

¹⁶ Que parte del relato de Stevenson *El extraño caso del doctor Jeckyll y Mr. Hyde*.

¹⁷ Aquellos que muestran, paralelamente a la historia de amor que constituye la trama principal, los bastidores de un espectáculo escénico, teatral o musical (Cerisuelo 2000, 91).

¹⁸ Programa *Versión española*, 2009, cit.

¹⁹ En una entrevista concedida años después, Gonzalo Suárez recordaba su temprana admiración cuando comenzaba a escribir por Shakespeare y esta obra en concreto: "Desde que aprendí a escribir empecé a escribir cuentos. Luego, en la facultad, escribí sobre todo teatro, y creo que fue mi verdadera disciplina. Estaba influido por el teatro del absurdo y por Chejov, Anouilh o Alejandro Casona [...] Y sobre todo por Shakespeare. *Hamlet* y *El idiota* de Dostoyevski fueron las dos obras por las que en aquella época me sentí totalmente abducido, hasta el extremo de sentirme dentro de ellas. De joven trabajé como actor de teatro, ese 'fare l'attore' que dicen los italianos, y por mi voz resonante tuve cierto éxito y me daban papeles de rey. Debuté en el Teatro María Guerrero haciendo un papel de borracho, papel premonitorio,

que discursaba a la multitud sobre la repoblación arbórea; era la obra *El momento de tu vida*, de William Saroyan. Ahí estaban muchos de los que luego coparon el cine y el teatro españoles, entre otros Fernando Guillén" (González, 2012). En cierta manera, pues, todo vuelve aquí, a los fotogramas de *Oviedo Express* (incluso aquella experiencia como escritor y actor teatral *abducido* por las obras, como lo está Benjamín Olmo por su *Magistral*).

²⁰ Una pregunta con la que Suárez enlaza a su vez al personaje con toda una tradición cinematográfica, especialmente francesa: "¿Dónde acaba el teatro?, ¿dónde comienza la vida?, se pregunta en sus filmes Renoir. En *La Carrosse d'or* (1952), película basada en un texto de Prosper Mérimée, que relata las aventuras de una *troupe* de *commedia* en el Perú colonial del siglo XVIII, los amores de Camilla fuera del escenario reflejan de algún modo lo que sucede en éste [...] *La Règle du jeu* (1939) describe una sociedad acomoda-

da en su propia hipocresía y en la carencia de valores morales. El eje ideológico del filme se encuentra sin duda en la representación teatral que tiene lugar en el "château", desencadenante de una frase de desenfreno en la que peleas, persecuciones e intercambios de pareja se suceden, dando una impresión cómica de actuación vodevilesca. Los dos textos, el encuadrado y el encuadrante, se superponen significativamente antes de que todo vuelva a la normalidad tras la muerte de André Jurien [...] La teatralidad, entendida como tensión no resuelta entre verdad y apariencia, pero también como resistencia a las gramáticas dominantes, está presente asimismo en Jacques Rivette" (Abuín 2012, 22).

²¹ Por supuesto, el motivo del espejo puede localizarse ya, como es sabido, en las mitologías de la antigüedad, desde las cuales queda fijado en la producción literaria hasta nuestros días. En el extenso y rico prólogo con el que Andrés Ibáñez encabeza su antología de textos que contienen el tema del es-

pejo (Ibáñez 2016, 11-99), el autor va exponiendo su presencia y la evolución de sus significados a través de los siglos.

²² Y a día de hoy, con la reciente elección de un individuo como Donald Trump como presidente de Estados Unidos (y el papel jugado por los medios de comunicación tradicionales así como por las nuevas redes sociales en todo ello), esto se hace más evidente que nunca. En cualquier caso, en este carácter performativo de la actividad política vienen reparando desde hace tiempo diversos cineastas de nuestra contemporaneidad incluso en los ámbitos más experimentales, como es el caso de Clemens von Wedemeyer en obras como *Die Probe* (2008), donde vehicula una construcción de lo político en negación que muestra como la única manera de relacionarse con el mundo es actuando (Nogueira 2017, 272-273).

²³ Coloquio del programa *Versión española*, cit.

REFERENCIAS

- Abuín González, Anxo. 2012. *El teatro en el cine. Estudio de una relación intermedial*. Madrid: Cátedra.
- Alas *Clarín*, Leopoldo. 2005. *La Regenta*. Madrid: Edaf/Diario EL PAÍS.
- Alonso Fernández, Ana. 2004. *Gonzalo Suárez: Entre la literatura y el cine*. Barcelona: Universidad de Oviedo-Kassel-Edition Reichenberger.
- Altares, Guillermo. 2017. "Gonzalo Suárez, un creador inagotable e irreductible." *El País*, Nov. 3, 2017.
- Amestoy, Ignacio y Pozo, Dani. 2016. "Gonzalo Suárez: Iglesias no sé de qué coño se ríe." *El Español*, Abril 30, 2016. https://www.lespanol.com/reportajes/20160429/120988179_0.html
- Balló, Jordi. 2000. *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Bauman, Zygmunt. 2004. *Vida líquida*. Barcelona: Paidós.
- Berlanga, Jorge. 2007. "Gonzalo Suárez, regreso exprés." *El Cultural*, Oct. 25, 2007.
- Cantalapiedra, Laura. 2007. "Aplausos y pateos en el tren de Gonzalo Suárez." *El País*, Oct. 28, 2007.
- Castro, Antonio. 1991. "Entrevista a Gonzalo Suárez: He luchado contra el Don Juan prototípico". *Dirigido por* 193 (Julio-Agosto): 33-36.
- Cercas, Javier. 1993. *La obra literaria de Gonzalo Suárez*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Cerisuelo, Marc. 2000. *Hollywood à l'écran. Essai de poétique historique des films: L'exemple des métafilms américains*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Costa, Jordi. 2007. "Vetusta posmodernidad." *El País*, Nov. 2, 2007.
- Genette, Gérard. 1989. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- González, Enric. 2012. "Gonzalo Suárez y Enric González o la necesidad de huir". *Jot Down. Contemporary Culture Magazine* 10 (Oct. 2010). <http://www.jotdown.es/2012/10/gonzalo-suarez-y-enric-gonzalez-o-la-necesidad-de-huir/>
- Herederro, Carlos F. 1991. "El dinosaurio y las merluzas. Una historia cinegética." In *Gonzalo Suárez: un combate ganado a la ficción*, 15-19. Madrid: Festival de Alcalá de Henares.
- Hernández, Esteban. 2007. "Oviedo Express. La realidad del espectáculo." *Dirigido por* 370 (Septiembre): 16.
- Hernández Ruiz, Javier. 1991. *Gonzalo Suárez: un combate ganado a la ficción*. Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares.
- Ibáñez, Andrés (Ed.). 2016. *A través del espejo*. Girona: Atalanta.
- Martínez Delgado, Ana Belén. 2000. "A Esmoruga" de Blanco Amor e "Parranda" de Gonzalo Suárez. Sada (A Coruña): Edición do Castro.
- Metz, Christian e Ivanov, Viacheslav Vsevolodovich. 1998. *Filme(s) en el filme*. Valencia: Episteme.
- Nogueira, Xosé. 2017. "Desde la hibridación hasta la disolución. Algunos trayectos por el complejo paisaje de la cultura audiovisual contemporánea y por los cuerpos que la habitan (Y la vida como acto performativo)." In *Narrativas cruzadas. Hibridación, transmedia y performatividad en las Humanidades digitales*, coordinado por María Teresa Vilariño Picos, 211-280. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Suárez, Gonzalo. 1972. "La zancada del cangrejo." *Papeles de Son Armadans*, no. CXCI: 207-214.
- Suárez, Gonzalo. 1991. *La Reina Roja*. Madrid: Cátedra.
- Suárez, Gonzalo. 2004. "El cine como arte." In *El cine de Gonzalo Suárez*, edited by Carmen Becerra, 17-25. Vilagarcía de Arousa: Mirabel Editorial.
- Suárez, Gonzalo. 2011. *El síndrome de albatros*. Barcelona: Seix Barral.
- Zweig, Stefan. 2000. *Sueños olvidados y otros relatos*. Barcelona: Alba Editorial.

Páginas web:

www.gona.es/oviedoexpress/prensa.html

<https://standrewsrarebooks.wordpress.com/2013/04/09/52-weeks-of-inspiring-illustrations-week-42-athanasius-kirchers-beautiful-musurgia-universalis-1650/>

Otras fuentes

Programa *Versión española*, La2-RTVE, emisión 13.02.2009