

RESEÑAS

EL CINE DE GONZALO SUÁREZ

Carmen BECERRA y Jesús G. MAESTRO (eds.)

(Villagarcía de Arosa: Mirabel Editorial, 2004)

Paradójicamente, la doble obra de Gonzalo Suárez nunca se ha significado por una eminente atención crítica. Atendiendo a criterios cronológicos, la primera vertiente de su producción, la literaria, bien aprovisionada de recursos y componentes metaficcionales, reflexivos o lúdicos del gusto del respetable en año cervantino, muy y a pesar de algunos textos laudatorios emblemáticos elaborados por gentes como Aleixandre, Gimferrer, Jordá, Conte, Eugenio Trias, el mayor de los Goytisolo o Julio Cortázar, ha alcanzado estrictamente a un público de culto, minoritario, resbalando por cauces próximos al desdén desde la más apolillada Medusa académica. Como buen francotirador y frecuentador de los meandros de la intertextualidad (Suárez es un precoz posmoderno que flirtea con estructuras e identidades, recurre al collage y saca brillo del mejunje de géneros), el autor asturiano no renuncia jamás a sus filias y búsquedas, actuando como un complejo y muy personal observador consciente de la extrañeza que la inclusión de la labor cinematográfica, bifurcación a modo de espiral narrativa cíclica, iniciada en la propia década de los 60, le reporta. La Editorial Mirabel, a resultas del congreso bianual de Literatura Comparada tributado en homenaje a Suárez en noviembre de 2003, organizado en la Universidad de Vigo por su *alma máter*

Carmen Becerra, ofrece su tercera exploración en las relaciones cine-literatura. El volumen resultante se escinde en cuatro partes (más introducción y versátil apéndice) y hasta catorce colaboraciones, estructuradas con cierta autonomía y un criterio, dentro de los materiales disponibles, sagaz. La primera, «Poética del cine», emparenta a Suárez con los dos especialistas que han firmado estudios monográficos sobre su narrativa, Javier Cercas y Javier Hernández Ruiz. Cercas, autor de una tesis publicada por Crema Sirmio en torno a su literatura, firma aquí un minúsculo y certero artículo que a más de uno le llevará a leer dos libros de Helenio Herrera, solipsista entrenador, padrastro de Suárez (¿quién sino los escribió?!) y a conjeturar sobre una insospechada hermandad de narradores atípicos y protoliterarios que, entre otros, enlaza a Suárez con Cercas (véase su novela *El inquilino*), Bolaño, Vila-Matas y Auster. La segunda escisión analiza la función del mito en varios de sus textos fílmicos, mostrando la preponderancia de *Remando al viento* en el acervo colectivo y la querencia de Suárez en su tratamiento (Don Juan, Jekyll y Hyde, Prometeo, Fausto). En el tercer segmento se revive al Suárez que transpone creaciones literarias de otros, atendiendo a una peculiaridad: un origen y registro, naturalista o costumbrista (Pardo Bazán, Blanco Amor, Clarín), alejado de sus preferencias. La literatura atraviesa el voluntarioso último bloque, de Sade a la proteica narrativa corta.

Las aportaciones devienen desiguales y se complementan parcialmente. La mezcla de escritos redactados remite a una distribución cardinal: los textos referidos a los dos ámbitos basculan casi invariablemente hacia una de las áreas de estudio; el multiperspectivismo no obstante enriquece posibilidades expresivas e interpretaciones. Aunque percibimos demasiados enfoques vinculados a pautas provenientes de la lingüística estructural, el realismo empírico y la tendencia al estudio impresionista y apriorístico, nos libramos de una molestia perenne: los analistas no dejan asomar (y el autor no permite) las garras de los estudios culturales. En ese sentido, nadie mejor que Suárez, apóstol de la necesidad de lo intangible, para desacreditar el *galimatías* en el que puede desembocar la semiótica (adviértase una paródica pulla a García Berrio). Las insuficiencias, solemnidad, oportunismo o banalidad de buena parte de las investigaciones comparatistas en la tentativa de establecer firmes (y nunca solicitados) vínculos cine-literatura habían paralizado hasta ahora algunas aproximaciones: Suárez es un perspicaz escritor capaz de aunar lo popular con lo *culto*. Nada más alejado de sus propósitos que las proclamas hermenéuticas de algunos presuntos seguidores, rastreadores de influencias en un autor indómito y poco permeable, cataadores de una extrema y torpe facilidad en un maestro del equilibrio en la

cuerda floja de la erudición y la incertidumbre. Suárez reafirma siempre su voluntad de no plegarse a la recreación, advierte las necesidades de captar aquello no previsto e institucionalizado, completa su escritura de *búsqueda* y conocimiento otorgando una dimensión más compleja. Su poética, explícita en un excelente (como es menester, paradójico) texto inicial, que nos remite a aquellas notas históricas que fueron *La zancada del cangrejo* (1972), lo afirma claro: ficción como realidad, mentira como verdad. Los desafíos de la creación actual en estado puro. La credulidad, el tópico y su bonhomía facilitan algún inevitable disparate derivado y su obra se somete a excesivas elaboraciones coyunturales.

Entre los textos es pertinente destacar la precisa y desprejuiciada contribución del italiano Marco Cipolloni, capaz de conciliar la (mínima) ristra de exégesis tradicionales sobre el autor con análisis innovadores que huyen del lugar común fundiendo dos de sus filmes fundamentales, *Epílogo* y *Remando al viento*. Cipolloni flirtea con destreza sobre esa ontología de los límites donde la cognición de los dos ámbitos arrostra tanto una saludable distancia crítica como un *referente* ampliado, aproximándose al triángulo de Foucault y Klossowski en el que confluyen, partícipes de Sade (revisitado por Suárez), deseo, valor y simulacro. Hernández Ruiz establece otra luminosa trinidad (Cervantes, Lewis Carroll, Gómez de la Serna) como definición de las constantes suarecianas (autoconsciencia narrativa, non sense, vanguardia) fagocitadas por el omnipresente denominador lúdico y humorístico. Las alocuciones que nos han proporcionado autores, de Santos Zunzunegui a Barbara Hammer, sobre un cinema radical heterodoxo, despejan el camino. La desmitificación postestructuralista —anulación de teorías totalizadoras— y la evolución de la narratología desarrollan progresivamente la capacidad de la aproximación a la naturaleza constitutiva de los mecanismos narrativos ficcionales y de la propia relación cine-literatura. Así tratan de desmenuzar la sintaxis fílmica y sus dispositivos de enunciación Severo Fernández Calaza y Jesús Emilio Novás en sus respectivas percepciones analíticas de *Remando al viento* y *El detective y la muerte*, textos sugerentes de aplicada mimesis hermenéutica muy apegada a los esquemas aportados por Aumont o Deleuze y las clasificaciones genéricas elaboradas por Altman. Un crítico recorrido-estado general de la cuestión comparatista más una tentativa aun primaria de alegorización nacional (en la constelación trazada de Kracauer a Jameson) alrededor de ciertas prácticas fílmicas del período de la transición sociopolítica y cultural española, se emprende en el estudio de *Parranda*. Catalina Buezo aporta otra visión diáfana de *Remando al viento*, mientras el mito de Don Juan (L.M. Fernández) y el microanálisis de *Los pazos de Ulloa* (Gon-

zález Herrán) aparecen como aportaciones pedagógicas donde el sustrato teórico literario difumina la escritura fílmica.

Contradiendo el título del volumen, echamos en falta un mayor análisis de la literatura de Suárez, ávida de más estudios. Cualquier recorrido hilvanado en torno a sus escrituras no debiera descuidar jamás los orígenes literarios, allí donde Suárez, en términos inmobiliarios, fideliza, sobre todo sugiere y entretiene. En el debe figura esa inocua capacidad de discriminar y analizar lo *bueno*, descuidando o desconociendo lo *malo*: ¿quién ha dicho que no hay texturas o dispositivos dignos de investigación en escrituras más comerciales o pedestres (las llamadas «películas de hierro»)? Por cierto, ¿alguien ha visto realmente *Aoom*? Y ¿porqué ese miedo emanado del apego metodológico de algunos a la teoría literaria por *establecer* o *sugerir* marcas de enunciación o mecanismos narrativos propios en los textos fílmicos?

José Manuel Sande