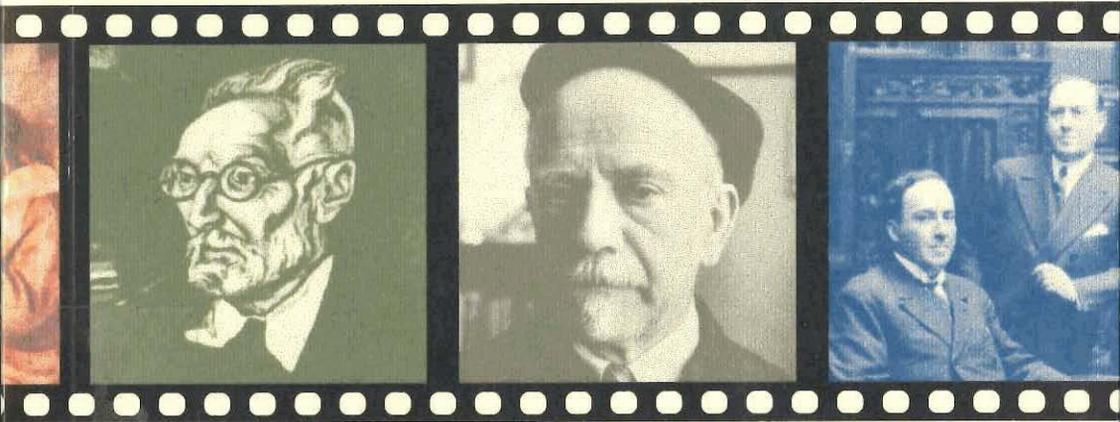


# 8 CALAS CINEMATOGRÁFICAS EN LA LITERATURA DE LA GENERACIÓN DEL 98

EDITOR:  
RAFAEL UTRERA

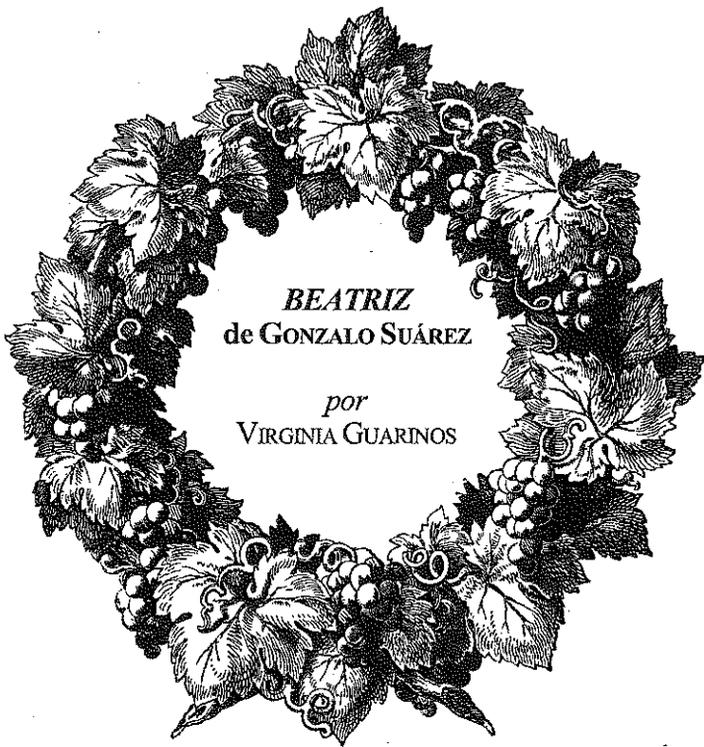
ANTONIO CHECA • VICTORIA FONSECA  
INMACULADA GORDILLO • VIRGINIA GUARINOS  
M<sup>a</sup> DOLORES MEJÍAS • JOSÉ LUIS NAVARRETE  
ANA RECIO • RAFAEL UTRERA



SERIE COMUNICACIÓN

---

PADILLA LIBROS EDITORES & LIBREROS  
SEVILLA



VIRGINIA GUARINOS, Doctora en Ciencias del Espectáculo y en Ciencias de la Información, es profesora del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad de Sevilla. Además de haber sido guionista de televisión en programas infantiles y culturales, ha colaborado en revistas y pronunciado conferencias sobre sus temas preferentes de investigación. Dichos temas giran en torno a la narrativa radiofónica, el teatro y los medios de comunicación, la mujer en el cine o el cine británico. Es autora de los libros de ensayo y crítica *Teatro y televisión* (1992), *El teatro en tus manos* (1995), *Miradas de mujer* (1996), *Laurence Olivier* (1996), *Teatro y cine* (1997), *Radio fin de siglo* (1998), *Alicia en Andalucía. La mujer andaluza en el cine* (1999) o *Kenneth Branagh* (1999) y de las obras de creación *Balada en blancas y negras* (1992), *Como todos los días* (1992), *Reality theatre* (1995) y *El teatrillo de Julia* (1998).

**BEATRIZ (1976)**  
**DE GONZALO SUÁREZ**

***Argumento***

Juan es un hombre que nos cuenta, a modo de recuerdo, sus últimos días vividos en el pazo familiar, siendo niño, antes de ser trasladado a Santiago de Compostela donde vivirá con sus tíos. Aquellos últimos días fueron inquietantes y terribles. Juan, con unos nueve años, vivía con su madre, doña Carlota, condesa viuda de Aguiar, y su hermana adolescente, Beatriz, cuando, jugando un día en el bosque, contempló la llegada a los alrededores de un fraile y cómo una partida de bandidos lo atacaban y aquel hombre de la Iglesia, sorprendentemente, se defendía a espada matando a algunos de ellos y arrancándole la oreja a uno de los cadáveres en particular y guardándola en un zurrón. Al poco tiempo, fray Ángel apareció en su casa pidiendo comida y cama a cambio de sus trabajos en el jardín. En ese momento comenzaron los problemas, pues su hermana Beatriz entró en una especie de trance permanente, arrebatada por no se sabe qué extraño sortilegio que el niño asocia a la llegada del enigmático fraile.

Paralelamente, Basilisa, doncella de doña Carlota, ante la enfermedad de su hijo recién nacido, acude a una saludadora

del lugar a pedir que le salve la vida al bebé a cambio de algún encantamiento. La anciana le recomienda que coja la oreja cortada que el fraile dejó en su puerta y la coloque en el interior de la almohada de quien ella quiera que reciba el mal demoníaco de su hijo. Así lo hace en la almohada de la señorita Beatriz, por poco tiempo, ya que el gato negro de la señorita extrajo la oreja y se la llevó nadie sabe a dónde.

Tras unos días de posesión demoníaca de Beatriz, que más parece ser atracción carnal entre ella y el fraile, y pasadas algunas peripecias anecdóticas como el ataque de los bandidos del bosque al pazo y el contacto sexual entre la condesa y Máximo Bretal, el estudiante que da clases particulares a Juan, todo vuelve a la normalidad con la desaparición del fraile, la recuperación de Beatriz y del niño de Basilisa y la marcha de Juan a casa de sus tíos en Santiago.

### Comentario

*Beatriz* se estrenó el 6 de diciembre de 1976 en Madrid,<sup>1</sup> época en que las adaptaciones literarias proliferaban en las producciones españolas.<sup>2</sup> Sin embargo, la relación con la literatura que pueda tener este filme sobrepasa la simple aparición en una lista junto con otras películas por ser un guión adaptado, en este caso de dos cuentos de Ramón María del Valle-Inclán. Su conexión literaria es mucho más estrecha porque su director, Gonzalo Suárez, además de realizador es

---

<sup>1</sup> Sin embargo, el documento de solicitud de comienzo de rodaje está fechado en 30-I-1976, con intenciones de comenzar a rodar el 23 de febrero durante aproximadamente treinta y cinco días. Así figura en el expediente del Ministerio de Cultura correspondiente a la película: n° 84.009, C/77.804.

<sup>2</sup> Otras adaptaciones fueron *Tristana* (1969) de Buñuel, adaptando a Galdós, *La Celestina* (1973) de Fernández Ardavín, adaptando a Fernando de Rojas, *La lozana andaluza* (1976) de Francisco Betriú, adaptando a Francisco Delicado, *El buscón* (1974) de Luciano Berriatúa, adaptando a Quevedo, *Tormento* (1974) de Pedro Olea, adaptando a Galdós.

escritor. Este dato nos obligará a observar la obra filmica *Beatriz* desde diversas perspectivas: desde su consideración como adaptación cinematográfica, desde la creación de un novelista, y desde el momento histórico de aperturismo del cine español. No obstante, la película es extraña en los tres frentes; como adaptación, recoge el espíritu y parte de los personajes y tramas de acción de dos cuentos que son independientes entre sí, no es una adaptación respetuosa al uso; como obra de un literato, no podemos olvidar que fue un encargo a un Suárez mucho más personal en el resto de su obra filmica; como película española de su tiempo, muestra un erotismo primitivo y tímido pero sin querer convertirse en un simple reclamo pícaro de taquilla.

Con tantos motivos de controversia era de esperar que esta cinta fuera mejor recibida por el público que por la crítica,<sup>3</sup> aunque no tanto como otras que compartieron cartelera en España en estos años. Recordemos que la competencia española fue importante en aquellos finales de los 70. A esos tiempos de pluralidad creativa en el cine español pertenecen *Pim, pam, pum, fuego* (Pedro Olea, 1975), *Las largas vacaciones del 36* (Jaime Camino, 1976), *Mi hija Hildegart* (F.Fernán-Gómez, 1977), *Camada negra* (1977), *Sonámbulos* (1977) y *El corazón del bosque* (Gutiérrez Aragón, 1978), *El diputado* (Eloy de la Iglesia, 1978), *Siete días de enero* (J.A.Bardem, 1978), *Cría cuervos* y *Furtivos* (1975), de Saura

<sup>3</sup> *Beatriz* contó con una recaudación de 49.148.797 PTA., seis millones más que la anterior película de Suárez, también una adaptación, *La regenta* (1974). Se pueden localizar las críticas del estreno en los siguientes diarios: *Arriba*, 8 de diciembre de 1976, crítica de MARCELO ARROITA-JÁUREGUI bajo el título "Beatriz: la lucha entre el cine y la literatura", *Ya* (10-XII-1976), crítica de PASCUAL CEBOLLADA. *Diario 16*, 8-XII-1976, crítica de CARLOS SEMPRÚN MAURA, titulada "Gato por liebre". Tampoco gustó mucho a la Comisión de Apreciación de la Junta de Calificación y Apreciación de Películas del Ministerio que le denegó el calificativo de "interés especial" por considerarla "floja y sin dirección", según figura en el expediente citado en la nota nº 1.

y Borau, *Pascual Duarte* (Ricardo Franco, 1976), *El desencanto* (1976) y *A un dios desconocido* (1977), ambas de Jaime Chávarri. En esta madeja donde ya huele la libertad que se avecina surge *Beatriz*, obra de un casi desconocido con diez obras realizadas y vinculado a la escuela catalana, aquélla que buscaba la experimentación y la vanguardia y que dicen los libros que estaba compuesta por Jaime Camino, Vicente Aranda, José Luis Font, Pedro Balañá, Jacinto Esteva, Carlos Durán y José María Nunes.

Pero, como luego demostrará en los largometrajes que ha realizado desde entonces hasta hoy, Suárez es por encima de escuelas, de modas, aperturismos y taquillas, un autor personal.<sup>4</sup> Con las siguientes palabras lo define Fernando Trueba y así resume ciertamente la esencia del realizador:

La filmografía de Gonzalo es la historia de un interminable combate con la infraestructura y la técnica cinematográfica por conseguir la libertad expresiva. Ni en los momentos en que más atento estuvo a estrategias comerciales perdió el norte de este rumbo. Gonzalo no ha dejado de ensayar nuevos caminos, a veces

---

<sup>4</sup> La filmografía de este ovetense, Gonzalo Suárez Morilla, nacido en 1934, lo coloca en puestos de productor, director, guionista, autor adaptado e intérprete. Ninguna de estas facetas debe extrañarnos, ya que además de haber sido periodista deportivo, especializado en boxeo, fue actor de teatro y radio, lo que le permite interpretar en *Ditirambo*, *El extraño caso del doctor Fausto*, *Al diablo, con amor*, *A contratiempo* y en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* Comenzó a escribir cuentos, relatos y novelas de entre los que destacan *De cuerpo presente*, *Los once y uno*, *Rocabruno bate a Ditirambo*, *El asesino triste*, *Ciudadano Sade...*, de lo que tampoco es de extrañar que su primer contacto con el medio cinematográfico fuese su contribución como guionista, en 1966, en *Fata Morgana* de Vicente Aranda. En su filmografía como director destacan: *Epilogo* (1984, Director y guionista), *Remando al viento* (1988, Director y guionista), *Don Juan en los infiernos* (1991, Director y guionista) y *Mi nombre es sombra* (1996, productor, director, guionista y autor adaptado). Ha dirigido para televisión *Los pazos de Ulloa* y un episodio de *La mujer de tu vida*. También es responsable del documental sobre la dictadura argentina llamado *El lado oscuro*. Puede consultarse más sobre ello en *Cinemedía*, CD Rom sobre *Historia del cine español*, Canal Plus (Madrid 1997).

con mucho riesgo, aunque todas sus obras tienen algo de personalidad creativa [...] Es muy difícil hablar de sus películas sin hablar de sus libros. Probablemente también es muy difícil lo contrario. Y, conociendo a Gonzalo, resulta aún más difícil hablar de lo uno o de lo otro, o de ambas cosas, sin hablar de él. En pocos artistas la aventura personal y creadora van tan parejas, son tan inseparables. Hasta el punto que yo diría que son la misma cosa. Sin embargo, de nada está Gonzalo más lejos que del *auteur* que se mira a sí mismo y se autoimita. Al contrario, ha intentado siempre huir de sí mismo, reinventarse, recrearse y reencarnarse. Intentando romper su estilo, cambiar su sello y mudar su tono. Intentando ser otro, pero condenado irremisiblemente a ser él.<sup>5</sup>

Intentando buscar ese «ser él», se plantea al curioso y al analista el reto de encontrar en *Beatriz* la fuerza de un autor que está sometido a un encargo, a una censura, a una comercialidad y a la fuerza de otro gran autor, el adaptado Valle.

### *El autor adaptado: un intratable Valle*

No ha tenido muy buena suerte Valle-Inclán al ser adaptado en el cine español;<sup>6</sup> las películas que de su obra se encuentran, además de ser escasas, no han alcanzado la calidad filmica obligada que merecería el autor, posiblemente por aquello que el propio Suárez dice: «Vivo o muerto, Valle es intratable». Y no deja de ser curioso que uno de los autores literarios que más fama tiene de “cinematográfico”, por el alto sentido visual

<sup>5</sup> Recogido en el libro de JAVIER HERNÁNDEZ RUIZ, *Gonzalo Suárez: un combate ganado a la ficción* (Madrid 1991).

<sup>6</sup> La filmografía española sobre Valle se reduce a los títulos de *Sonatas* (1959) de Juan Antonio Bardem, *Flor de santidad* (1972) de Adolfo Marsillach, *Beatriz* (1976) de Gonzalo Suárez, *Luces de bohemia* (1985) de Miguel Ángel Díez, *Divinas palabras* (1986) y *Tirano Banderas* (1993) de José Luis García Sánchez, además de las versiones para televisión de *Aguila de Blasón*, de José Antonio Páramo (1974), *Sonata de estío*, de Fernando Méndez-Leite (1982), *Sonata de primavera*, de Miguel Picazo (1982) y *La infanzona de Medicina*, de J.Font-Espina, sobre un poema incluido en *La pipa de kif*.

que concede a sus obras teatrales y narrativas, no haya encontrado todavía el realizador español que transforme en imágenes cinematográficas contundentes esas sugerentes imágenes mentales que sus obras evocan. En este caso, el resultado tampoco es distinto a los anteriores. Sirva de disculpa la dificultad que puede entrañar la adaptación de dos cuentos que en sí son independientes uno de otro. No se trata de la adaptación de ninguna de sus obras mayores, por llamar de alguna manera a su obra más conocida, y quizá por ello se pueden encontrar errores en algunas críticas y artículos a propósito de cuál es el origen literario de esta película.

Valle-Inclán, en sus comienzos, escribió cuentos y novelas cortas de una clara vinculación modernista todavía, donde aún no se perfila su estilo característico. Dichos cuentos y novelas se encuentran recogidos en dos colecciones: *Femeninas* (1894) y *Jardín umbrío* (1905). En ésta última hay dos novelas cortas que corresponden a los nombres de *Beatriz* y *Mi hermana Antonia*.<sup>7</sup> Tomando elementos de una y de otra se escribe el guión de la película que se llamará *Beatriz*, que como dice Gonzalo Suárez, «se le puso nombre, pero, por tratarse de película bastarda, no apellido. Se llamó *Beatriz*». Este juego malintencionado de nuestro realizador está basado en su malestar ante el trabajo de encargo y así lo afirma:

Mi encuentro con Valle, en el contexto de un encargo cinematográfico de aviesa intencionalidad comercial, resultó

---

<sup>7</sup> Las ediciones más recientes de estos textos, ignorados casi por completo en las historias generales de la Literatura española, son *Femeninas*: edición de JOAQUÍN DEL VALLE-INCLÁN (Madrid 1992) y *Jardín umbrío*: *Historias de santos, de almas en pena, de duendes y ladrones*: edición de MIGUEL DíEZ RODRÍGUEZ (Madrid 1994). Y dentro de ésta última *Beatriz*, pp.89-103 y *Mi hermana Antonia*, pp.119-135. Es la edición que manejamos a la hora de cotejar el texto filmico con el literario, luego todas las páginas que se citen corresponderán a la introducción de DíEZ RODRÍGUEZ o al propio espacio textual de las novelas.

particularmente insidioso. A la insidia en cuestión se le puso nombre. El mismo nombre de un relato de *El jardín umbrío*. La propuesta tomaba el relato como pretexto y a Valle como excelsa referencia, por eso, se le puso nombre, pero, por tratarse de película bastarda, no apellido.<sup>8</sup>

*Rosarito* (1895), *Beatriz* (1900), *Mi hermana Antonia* (1909), tres nombres de mujer, son las tres novelas cortas de esta colección *Jardín umbrío* (1920), cuyo título ya expresa en sí mismo el tinte enigmático, misterioso, propio del tono modernista al que pertenecen las primeras creaciones valleinclinascas, desprovistas aún de todo aire noventaiochista, pesimista o esperpéntico, a lo que se sumará un delatado origen gallego, como su autor, por la temática y por las descripciones de paisajes y ambientes, además de por los galleguismos léxicos, desaparecidos luego en los diálogos de la cinta cinematográfica. Estas tres novelas cortas son las mejores de Valle, según la crítica, y poseen características comunes puesto que son historias satánicas, propias de las ancestrales supersticiones gallegas, localizadas las dos primeras en pazos de ambiente rural, y la tercera en Santiago. En la primera época, el novelista, según Díez Rodríguez:

[...] es dueño y señor de una prosa modernista, muy poética y estilizada, volcada sobre sí misma, en la que destacan el uso acertadísimo del lenguaje figurado, la adjetivación enumerativa y la expresividad de las comparaciones e imágenes. Pero lo más sorprendente de su estilo es la musicalidad y el ritmo armónico conseguido.<sup>9</sup>

El primer título de *Beatriz* fue *Satanás*, enviada a un concurso en 1900 al periódico *El liberal*, que no le concedió

<sup>8</sup> GONZALO SUÁREZ, "Beatriz, una reflexión ni cóncava ni convexa", en AAVV: *Valle-Inclán y el cine* (Madrid 1986), cuadernillo editado con ocasión de los actos de celebración del cincuentenario de Valle, entre el 20 y 3-V-1986) 44.

<sup>9</sup> Edición citada, 27.

el premio por espeluznante y escabrosa. El 23 de marzo de 1901 se publicó ya con el título definitivo en la revista madrileña *Electra* y paso a la colección *Corte de amor* en 1903. *Beatriz* es la hija adolescente de una condesa que vive en un pazo y es aparentemente poseída por el Demonio. Se descubre que, en realidad, es un hombre de la Iglesia el que posee a la muchacha pero carnalmente. Gracias a una saludadora llamada por la señora para hacer un conjuro, termina la historia con la muerte en extrañas circunstancias del fraile, que aparece ahogado en el río.

*Mi hermana Antonia* se publicó la primera vez en la colección "Cofre de sándalo" (1909). Los años que separan la anterior de ésta hacen de ella una pieza literaria de diferente estética, menos decadente. Narrada en primera persona, como la película, cuenta la historia de una joven, de buena familia, que vive en Santiago con su hermano pequeño, relator de los hechos, y su madre. La adolescente es acosada sexualmente por un estudiante, Bretal, que parece ser la encarnación del Diablo, cuya atracción hace que llegue a desaparecer tras él. Termina el cuento con la muerte de la madre, que parece absorber, en su instinto protector, el maleficio de la hija, haciéndose cargo de los descendientes la abuela. Lo religioso, erótico y diabólico se condensan en esta obra, que, según la crítica<sup>10</sup> es «la mejor novela corta de las escritas por Valle-Inclán y, desde luego, para el lector de hoy la más interesante».<sup>11</sup>

<sup>10</sup> La bibliografía sobre la narrativa corta de Valle es escasa. Pueden consultarse, además de las ediciones ya citadas de las dos colecciones, los siguientes trabajos: LUIS T. GONZÁLEZ DEL VALLE: *La ficción breve de Valle-Inclán. Hermenéutica y estrategias narrativas* (Barcelona 1990). *Introducción a "Jardín umbrío"* (Barcelona 1992). ANTONIO OBRIZOLA, "Cuadro sinóptico de los cuentos y novelas cortas de Valle-Inclán recogidos en libros", en *Grial*, 32 (Vigo 1971) 211-215. ROSA ALICIA RAMOS, *Las narraciones breves de Ramón del Valle-Inclán* (Madrid 1991). EDUARDO TIJERAS, "El cuento en Valle-Inclán", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 199-200 (1966) 400-406.

<sup>11</sup> Edición que manejamos, 34-35.

### *El autor adaptador: un insatisfecho Suárez*

Tejiendo elementos de uno y otro cuento surge el guión de Suárez y Moncada. El trabajo, a resultas de lo visto en la película, no debía ser fácil, ya no sólo por la intratabilidad de Valle, sino también por las imposiciones que todo encargo conlleva y, al tiempo, la voluntad de hacer permanecer algo propio del realizador en la cinta. El propio Gonzalo Suárez lo vio de este modo:

Vivo o muerto, Valle es intratable. Precisamente su genio radica en la irreductibilidad de su carácter. Y es su carácter la herramienta con la que distorsiona la imagen, haciéndola suya, sometiéndola al cincel de la palabra con intolerante ferocidad. No hay autor menos propicio a la componenda cinematográfica. Valle se basa en Valle. Cualquier aproximación a su obra es sólo eso, aproximación. Merodeo. Vana ilustración. Superflua disgresión. No hay espejo para el espejo.<sup>12</sup>

Y si el trato cinematográfico con Valle resulta incómodo a nuestro director, no lo fue menos el trabajo sobre el guión de Moncada, a propósito de lo cual confesaba Suárez:

El guión de Moncada era absolutamente de terror, con toda la parafernalia típica de aquellos años; yo cambio el guión, retomo el cuento y hago una película más de ambiente que de terror. De todas formas el clima inquietante que desprendía la historia me gusta, no me es ajeno ni estoy haciendo nada contradictorio con lo mío, aunque me incomoda la cuestión de si es típicamente gallego y toda la parte costumbrista. Yo creo que la película adolece, como pasa con *Morbo* o *La loba y la paloma*, de falta de trabajo en el guión, debía haberlo elaborado más y hacerlo más denso; es un guión insuficiente.<sup>13</sup>

Y, efectivamente, como veremos más tarde, la ya escasa película (85 minutos),<sup>14</sup> más breve podría haber sido, puesto

<sup>12</sup> Del artículo de Suárez ya citado, 44.

<sup>13</sup> En entrevista personal con Javier Hernández, citado, 254.

<sup>14</sup> Equivalente a nueve rollos y dos mil quinientos metros de película.

que son muchos los momentos en los que la inactividad incomoda al espectador, inactividad que no se ve rellena por otros elementos de contenido visual o auditivo que concentren la atención, y todo ello aderezado por profundos silencios que colocan al espectador ante el desconcierto de no saber si se encuentra ante una película sesuda o sencillamente aburrida.

El resultado de tan amargo proceso no fue una adaptación, entendida al uso, sino más bien una inspiración que recogiera elementos de trama, de personajes y acciones, y, sobre todo, el clima valleinclanesco de ese momento de su producción literaria, cercana a Suárez en su amor por lo misterioso, más que lo esperpéntico, por el realismo mágico que flota en sus trabajos cinematográficos posteriores, especialmente en las películas más recientes, así como en su obra literaria.

En cualquier caso, resulta triste pensar en cómo un realizador con personalidad no profundiza en un guión, no lo hace suyo, no lo siente propio al tratarse de un encargo de miras comerciales, hecho que nos devuelve a la realidad de que todo artista cinematográfico también pertenece a un engranaje industrial. Más aún si consideramos que Gonzalo Suárez es un experto adaptador o constructor de películas inspiradas en personajes o mitos literarios, condición que alcanza, a buen seguro, gracias a su propia faceta de escritor.<sup>15</sup> Sin embargo, a pesar de sus declaraciones sobre Valle, a pesar de sus declaraciones sobre el guión casi impuesto de esta

---

<sup>15</sup> En sus declaraciones a la prensa realizadas a propósito de la publicación de *La literatura* (1997), recopilación de breves escritos suyos, confiesa estar harto de que cada vez que estrena una película digan de él que es un gran escritor y al revés. Efectivamente, en la *Historia del cine* de ROMÁN GUBERN (Barcelona 1989), cada vez que se le cita es referido como «el novelista Gonzalo Suárez». Pero lo cierto es que este autor está relacionado con la literatura además de como adaptador de textos de otros, también como adaptador de los suyos propios, e incluso una novela suya fue llevada al cine en 1965, *De cuerpo presente*, por Antxón Eceiza, y más tarde, en 1969, fue adaptado también por Vicente Aranda en *Las crueles*.

película, encontramos otras posiciones escritas de Suárez que lo colocan, como todo artista, ante el horror de la página en blanco, ante el horror del comienzo de la obra cinematográfica: el guión. Dice Gonzalo Suárez:

No distingo entre literatura y cine. En realidad, me gustaría hacer cine con la misma inmediatez que la literatura. Es decir, prescindiendo de ese proceso que odio y que es la adaptación. Además, dentro de mí hay una vocecita que me dice que la adaptación no es necesaria.<sup>16</sup>

A pesar de todo, este único acercamiento de Suárez a Valle, adolece precisamente de esa falta de trabajo del guión, piedra angular, punto de partida sólido del que parte un filme, cuestión que el realizador ha demostrado sobradamente saber hacer, y en especial con los cuentos, como afirma Nuria Vidal, quien decía, con ocasión del estreno de *El detective y la muerte*, que «Gonzalo Suárez sabe muy bien que para hablar de la realidad es mejor no hacerlo de forma directa, sino a través de la parábola o el cuento».<sup>17</sup>

Sin querer incurrir en justificaciones de ningún tipo, lo cierto es que *Beatriz* supone un momento muy especial en la trayectoria del cineasta. Compartimos la idea de Javier Hernández en lo que se refiere a que «las tres películas que Suárez realiza durante este período de cambios políticos —*Beatriz*, *Parranda* y *Reina Zanahoria*— ponen en evidencia el conflicto que vive el autor entre la adecuación a fórmulas que garanticen una salida comercial y la fidelidad a sus propias convicciones artísticas. Esta transición se decantará hacia lo último con *Reina Zanahoria* tras el fracaso comercial de su largometraje anterior,

<sup>16</sup> Citado en *Cinemedia*, CD Rom, Canal Plus, procedente de una entrevista realizada para el diario *El País* en 1980, sin datar.

<sup>17</sup> En *Fotogramas*, n° 1812 (X-1994), a propósito del estreno de *El detective y la muerte* (1994), basada en el cuento de HANS CHRISTIAN ANDERSEN, *Historia de una madre*, 16.

el máximo compromiso que podía ofrecer a la industria.<sup>18</sup> Y precisamente esta segunda vía ha sido la que mayor reputación le ha dado al director, que a partir de los años 80, ha visto recompensada su labor incluso con premios de prestigio.<sup>19</sup> No obstante, dicen los libros que esta obra última suya posee una mayor «vocación internacional», yo diría mejor, no españolizante, que se observa en *Remando al viento* (1988) – rodada originariamente en inglés –, *Don Juan en los infiernos* (1991), *La reina anónima* (1992), *El detective y la muerte* (1994) y *Mi nombre es sombra* (1996). Su posición ante este tema también la ha dejado bien clara:

No hay que circunscribirse a un tipo de cine que hemos homologado como español. Yo hice *Parranda* que obedece a los cánones del cuchillo y la boina, pero creo que eso cuando se vuelve casi un enfoque de marketing es inquietante. Que una película con tricorno sea más aceptable en Cannes, que el estereotipo español sea una herencia del XIX... además es una falacia. Yo no he tenido una infancia rural y un alto porcentaje de españoles tampoco. ¿Por qué esta redundancia en temas que están limitando nuestras posibilidades? No hay que plantearse hacer cine español porque, maldita sea, va a ser español de todos modos. Lo que hay que hacer es cine en España.<sup>20</sup>

Sin duda, esta *Beatriz* costumbrista, pertenece a esa España de boina, aunque gallega, muy alejada del Suárez de hoy. Con

<sup>18</sup> *Op.cit.*, 251.

<sup>19</sup> *Epilogo*: Premio de la juventud a la mejor película en el Festival de Cannes (1984), Premio del jurado a la mejor película del Festival de cine, tv y vídeo de Río de Janeiro (1984). *Remando al viento*: “Goya” al mejor director de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas de España (1988), “Concha de plata” al mejor director en el Festival de cine de San Sebastián (1988); “Fotogramas de plata” a la mejor película de la revista española *Fotogramas* (1988). *Don Juan en los infiernos*: Mejor contribución técnico-artística en Europa Cinema 91 (1991), Premio Nacional de Cinematografía del Ministerio de Cultura (1991).

<sup>20</sup> Recogida en el libro de JAVIER HERNÁNDEZ, 64.

esta *Beatriz* «olvidable»<sup>21</sup> y olvidada, nadie ha sido más duro que su propio autor. Al amparo del reclamo erótico de Carmen Sevilla y Nadiuska y de la moda satánica nacida con *El exorcista*, el Real Decreto de 11 de noviembre de 1977, que supuso la abolición definitiva de la censura, parece no haber afectado a esta película, generosa en momentos de desnudos y contactos carnales entre personajes, probablemente porque la mano censora se encontraba ya relajada durante todo el año 1976.<sup>22</sup> Aun así, contó Suárez con la imposición de los actores, el otro punto débil de la película, poco creíbles en sus respectivos papeles, por mucho que la Lotus diera al realizador la libertad de cambiar a la actriz primera destinada a hacer de Beatriz (Beatriz Galbó) por Sandra Mozarowsky.

### *Personajes de palabras y personajes luminosos*

Guión, interpretación de actores, transformaciones de personajes que en sí son de otro modo en los cuentos de Valle o no existentes, nos llevan a adentrarnos en la maraña oscura de la comparación cuento-filme. Hablar de actores y de personajes nos introduce también en el análisis de la narración en general. Y el único modo de sistematizar un poco lo encontrado en el filme obliga a repasar personaje a personaje.

---

<sup>21</sup> AAVV: *Historia del cine español* (Madrid 1995) 364.

<sup>22</sup> No obstante, sobre el guión escrito se recomendó a la productora eliminar las escenas de desnudos y las palabras soeces. Más tarde, ya sobre la película terminada, en un documento fechado el 15-VII-1976, el jefe de la Sección de Apreciación y Calificación de Películas del Ministerio de Información y Turismo remite el acuerdo de la Comisión que obliga a la productora a «suprimir desnudo de Beatriz al ser vestida por su madre» (rollo 7) y «suprimir los planos más exhibicionistas de Nadiuska en la violación y después de ella» (rollo 9). Así fue tomada en cuenta la «recomendación» y contestada por la productora Fonofilm Madrid el 29 del mismo mes.

El de Beatriz procede como tal del cuento *Mi hermana Antonia*, puesto que el encantamiento de una joven huérfana de padre y con un hermano existe en éste y no en el otro relato. Sin embargo, la localización del personaje en un pazo y no en Santiago pertenece a *Beatriz*. Y la seducción por parte de un fraile, también, mientras que Antonia es seducida y poseída por un estudiante. Por lo demás, el cuerpo de la actriz Mozarowsky podría haber encajado bien en la representación de la adolescente si no hubiera sido por la interpretación estática y sobreactuada a ratos, además del declarado peinado y maquillaje típico de las películas de los años 70 que sobresalen de la caracterización finisecular que posee el entorno. Bien es cierto que la descripción de Valle tampoco recoge nada lo bastante físico como para restringir la apariencia material del personaje en la pantalla. En boca de su hermano queda descrita en la obra de Valle *Mi hermana Antonia* del siguiente modo:

La recuerdo bordando en el fondo de la sala, desvanecida como si la viese en el fondo de un espejo, toda desvanecida, con sus movimientos lentos que parecían responder al ritmo de otra vida, y la voz apagada, y la sonrisa lejana de nosotros; toda blanca y triste, flotante en un misterio crepuscular, y tan pálida, que parecía tener cerco como la luna...<sup>23</sup>

Ni qué decir tiene que el misterio emanado de estas palabras valleinclanescas, (como la conmiseración despertada por el personaje en el lector), nada tienen que ver con el personaje de luces y sombras, información y sensaciones literarias perdidas tanto visual como auditivamente, puesto que el narrador de la película, su hermano, tampoco recoge en el *off* ninguno de estos parlamentos. Hay que añadir el forzado cuerpo desnudo aparecido en un arrebató de quemazón interior provocada por el encantamiento, cuando la joven se quita la ropa en el intento de desprenderse del Maligno.

<sup>23</sup> Edición citada, 122.

Algo mejor conseguida está la figura de la madre, no sin conllevar algunos elementos sorprendentes. La condesa viuda de Aguiar es interpretada por Carmen Sevilla, quien, parece ser, dio el nombre de Suárez como director de la película. Aparece esta mujer sobria, vestida de negro y lujosamente enjoyada, en claro contraste con las ropas blancas de su hija y con la pobreza y deterioro de las viejas del lugar. Parca en palabras, sus diálogos no ofrecen un acento andaluz que justifiquen el añadido del comienzo de la obra donde el niño especifica que su madre era andaluza y que nunca se acostumbró a las brumas norteñas. Posiblemente, para curarse en salud por el acento de Carmen Sevilla, este elemento colabora a la construcción de una relativamente joven viuda andaluza amargada e incomprendida en Galicia. Mujer de ciertos deseos reprimidos que termina sucumbiendo al encuentro sexual con el estudiante que da clases particulares a su hijo. Su lugar en la acción de la película es difícil de determinar, puesto que no realiza verdaderamente ninguna acción. Entiende que algo le pasa a su hija pero el maleficio cae por su propio peso. No llama a la saludadora ni intenta arreglarlo de ningún modo. No actúa.

Frente a esta condesa del celuloide, la de Valle aparece dos veces, una en cada cuento. En *Beatriz* es la persona que activamente procura que el fraile abandone el lugar y que recaiga sobre él el hechizo. En *Mi hermana Antonia* es la que muere, consciente del mal de su hija. Las diferencias se acrecientan, fuera del papel actuante del personaje como rol, en lo que se refiere a entidad física, como persona. En *Beatriz* se describe así a esta mujer:

La suave Condesa suspiraba tendida sobre el canapé de damasco carmesí... rezaba en voz baja, y sus dedos, lirios blancos aprisionados en los mitones de encaje, pasaban lentamente las cuentas de un rosario traído de Jerusalén.<sup>24</sup>

<sup>24</sup> Edición citada, 91.

Frente a esta condesa, la nuestra aparece con guantes, siempre ocultando la ausencia de algunos dedos, lo que nos lleva a recordar su procedencia del personaje perteneciente a *Mi hermana Antonia*.

Y en *Mi hermana Antonia* resulta descrita del siguiente modo:

Yo la sentía suspirar hundida en un rincón del gran sofá de damasco carmesí, y percibía el rumor de su rosario. Mi madre era muy bella, blanca y rubia, siempre vestida de seda, con guante negro en una mano, por falta de dos dedos, y la otra, que era como una camelia, toda cubierta de sortijas. Esta fue siempre la que besamos nosotros y la mano con que ella nos acariciaba. La otra, la del guante negro, solía disimularla entre el pañolito de encaje, y sólo al santiguarse la mostraba entera, tan triste y tan sombría sobre la albura de su frente, sobre la rosa de su boca, sobre su seno de Madona Litta.<sup>25</sup>

Ni uno ni otro personaje se parecen en el talante a la condesa del filme. Esos lirios blancos, esa mano como una camelia, su boca como una rosa, y ese ademán lánguido que la sitúa sobre el sofá de damasco carmesí configuran una imagen decadente y modernista que no se parece en absoluto a la mujer estricta de la película, si se quiere, más "lorquiiana".

La tercera y última mujer del filme es Basilisa la Galinda, doncella de la condesa, mujer joven y lozana interpretada por Nadiuska, generadora del conflicto. Basilisa tiene un hijo recién nacido enfermo y es la que acude a la vieja saludadora en busca de un conjuro. No aparece esta figura como tal en ninguno de los dos cuentos. Y el escaso punto de referencia que podemos encontrar nos desconcierta; la descripción que se nos da en *Mi hermana Antonia* es la siguiente:

---

<sup>25</sup> Edición citada, 123.

Basilisa la Galinda, una vieja que había sido nodriza de mi madre, se agachaba tras la puerta [...] de arrugas negras como tiznes.<sup>26</sup>

El protagonismo narrativo que adquiere este personaje, apenas presente en el cuento, y la relevancia del cuerpo de Nadiuska para encarnarlo, generoso también en algunas escenas eróticas -como un intento de violación por parte de los bandidos del bosque cuando asaltan el pazo-, supone alcanzar elocuente visualidad en la película. Sin embargo, gana en vistosidad lo que pierde en espíritu valleinclanescos, puesto que la vieja Galana es un personaje reiterado en los relatos de Valle, donde suele aparecer como locutora de esos cuentos gallegos típicos de meigas y de ánimas; ni siquiera falta su toque autobiográfico, pues la llamada Galanucha fue la nodriza del autor, quien siempre gustó de estos relatos tradicionales de brujas y encantamientos.

La "componenda cinematográfica" de los personajes masculinos tampoco resulta fácil en la adaptación de los cuentos a esta película. Son tres también los hombres: el niño, el fraile y el estudiante. Los bandidos de Lorenzo el Quinto son un añadido a la obra original, que, suponemos, otorgan un poco de acción a la película con el susto inicial al niño, en el atraco al monje, así como con la invasión del pazo y el intento de violación de Basilisa o la quema, en venganza, de la guarida de la saludadora donde se refugia el fraile, quien mató al principio de la película a dos de sus hombres.

El fraile es un personaje del cuento *Beatriz*. Se le describe como «un viejo alto y seco, con el andar dominador y marcial».<sup>27</sup> En su lugar, el fraile encarnado por Jorge Rivero, actor mejicano, es joven, apuesto, fuerte y soberbio y desprovisto por completo de cualquier halo de maldad sobrenatural. Eso sí, sorprende en él su actividad en la guerra

<sup>26</sup> Edición citada, 124.

<sup>27</sup> Edición citada, 91.

y su posición carlista. Como dice Javier Hernández:

[...] el fraile era un personaje que en principio interesaba a Suárez, un ser atormentado que duda entre la realidad, el sueño o los fantasmas de su imaginación, entre sus fuertes instintos terrenales, su brazo de guerrero y su aspiración ascética. Pero el actor mejicano Jorge Rivero impidió con su soberbia de estrella que todo esto pudiera materializarse y Suárez optó por sacarlo encapuchado durante casi todo el metraje.<sup>28</sup>

Esa dureza mostrada por el realizador hacia el actor no es capricho del crítico citado, si no, léase lo que opina Gonzalo Suárez al respecto:

Jorge Rivero era un actor terrible de esos de pelo cardado que venía de Hollywood donde había hecho un papel en un *western* con Howard Hawks. Era un actor espantoso, con el típico toque que odio, la antítesis de Paco Rabal, que era el que yo quería para ese papel, pero en ese momento estaba vetado. El mejor plano que le hice al actor mejicano fue ese de la capucha vacía.<sup>29</sup>

Cualquier comentario más al respecto resulta innecesario.

Por su parte, el estudiante, Máximo Bretal, es un personaje sombrío, oscuro e inquietante de *Mi hermana Antonia*, poseído por el Diablo y embaucador de Antonia. En la película resulta el único personaje "humano", corriente, racional, que incluso denota en sus diálogos la frescura de una persona no influida por las supersticiones. Encarnado por José Sacristán, su alegría de vivir y su materialismo racionalista lo convierten en el personaje simpático y goliardesco del filme. No es en la película alto, ni con ojos expresivos, ni de aspecto taciturno. Su función en la obra filmica es diametralmente opuesta a la del cuento. No es un hombre maligno ni inquietante como

<sup>28</sup> *Op.cit.*, 259.

<sup>29</sup> En la edición de JAVIER HERNÁNDEZ, 259, como parte de una entrevista al autor de la película realizada el 1-IX-1991.

aparece en Valle. Así lo percibía el niño narrador del relato:

Aquel estudiante a mí me daba miedo. Era alto y cenceño, con cara de muerto y ojos de tigre, unos ojos terribles bajo el entrecejo fino y duro. Para que fuese mayor su semejanza con los muertos, al andar le crujían los huesos de la rodilla.<sup>30</sup>

Y por último, el niño, que no aparece en *Beatriz*, es el que relata, ya de adulto *Mi hermana Antonia*. En la película se mantiene esta estructura de narrador homodiegético, básica en la obra de Valle; es el adulto el que relata aquel momento de su infancia. Indudablemente conocemos la historia a través de su focalización pero nunca se describe a sí mismo cuando era niño, por lo que la construcción física de este personaje ha podido ser libremente elaborada por el realizador. La postura de Suárez con respecto al niño es lo bastante ambigua como para deducir que tampoco él es el auténtico protagonista de esta historia, que por no conllevar en sí una acción bien delimitada y elaborada, carece, como él mismo afirma, de protagonista:

El niño se erigió en protagonista de una historia sin protagonista. Es decir, en espejuelo identificado para recorrer una historia donde el auténtico protagonista es el murmullo de un jardín abandonado.<sup>31</sup>

### *Y otras cuestiones de ambientación*

Ese murmullo del jardín abandonado, no obstante, en la película se convierte en silencio. Silencio físico real durante largas pausas de diálogo, el cual, a su vez, se muestra lento y falto de frescura, lejano de recoger las bellezas literarias del original, y que sólo se convierte en un diálogo ágil cuando interviene Bretal. Todo ello refuerza la idea de no progresión

<sup>30</sup> *Op.cit.*, 119.

<sup>31</sup> EN GONZALO SUÁREZ, *op.cit.*, 44.

de la historia que olvida acciones del relato original y que, sin embargo, ha añadido anécdotas inservibles, distraerentes del núcleo central de la acción. Si sumamos el esquematismo en la caracterización de personajes, volvemos a los orígenes del conflicto creativo de este filme: la elaboración del guión. Recordemos que el cuento, como género, exige esa parquedad de construcción de personajes y la sobriedad y concentración de acciones, como también la eliminación anecdótica de descripciones. La estilización de un relato breve puede transvasarse en la creación de un cortometraje. Un largo requiere otro tratamiento no dado en el caso que tratamos. Tomemos por ejemplo el excesivo retardo producido en la presentación de personajes, que no se ha terminado de realizar cuando ya está planteado el conflicto. En concreto, Bretal aparece casi veinte minutos después de iniciada la película. Posee la cinta una lógica constructiva de narrativa breve insatisfecha por la lentitud y añadidos innecesarios que alarguen el filme hasta convertirlo en un largometraje.

Al menos, este planteamiento narrativo sirvió para poder realizar una concentración visual en elementos de la puesta en escena de gran carga simbólica. Como no podía ser menos, el gato, el lobo, el bosque, los personajes desharrapados, el muñeco vestido de monje, la vegetación del pazo, la oreja cortada, los rosarios, los ojos felinos de Nadiuska, sobresalen de la pantalla en múltiples ocasiones, realzando el valor de los elementos relacionados con el hechizo y los conjuros. Y sin embargo, la puesta en escena valleinclanesca ha sido desaprovechada. Elementos macabros y eróticos sustituyen la belleza del salón y los muebles descritos por Valle, o del rosario de cuentas del Monte Olivetto, o de otros elementos que el autor literario incluye como referentes claros de literatura infantil —caso del cuento de *Blancanieves*:

Vino una vieja con cofia a darle las gracias, y trajo de regalo un azafate de manzanas reinetas. En una de aquellas manzanas dijeron después que debía de estar el hechizo que hechizó a mi hermana Antonia.<sup>32</sup>

Una buena puesta en escena habría servido para hacer aún más notable la magnífica fotografía de la película, elemento, junto con la selección musical, inmejorable del filme. En los cuentos de Valle, las imágenes visuales juegan con los oscuros, con las sombras, llegando a veces al toque expresionista. Las imágenes auditivas se centran en los murmullos y los crujidos. En la realización del filme se han sustituido por una música de órgano bien seleccionada que proporciona un misterio inquietante justo en los momentos oportunos, y que recuerda mucho a las bandas sonoras de las películas expresionistas alemanas. La fotografía se recrea en una iluminación amarillenta, insuficiente para los lugares correspondientes, que asimismo desarrollan sombras muy apropiadas para la creación del clima general de miedo. Al mismo tiempo, los planos, muy del gusto del hermano del realizador y director de fotografía, Carlos Suárez, utilizan la sombra para marcar subespacios en el interior de los mismos y encauzar la mirada del espectador hacia un punto dentro de ellos. No basta un primer plano de un rostro, se refuerza una mirada gracias a las sombras, en particular la mirada de Nadiuska.

En este filme se produce el reencuentro, tras el paréntesis de *La regenta*, de Gonzalo con su hermano Carlos, quien ya firma con su propio nombre en los créditos y empieza a lucirse con una fotografía que no hará sino progresar. El director de fotografía ha sabido captar la luz requerida para cada secuencia y se ha permitido algún guiño a la estética terrorífica con el juego de sombras.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> De *Mi hermana Antonia*, *op.cit.*, 121.

<sup>33</sup> JAVIER HERNÁNDEZ, *op.cit.*, 257.

Gonzalo Suárez decía, ya lo hemos leído, que Valle se basta a Valle. Hoy, a la vista de toda la filmografía de Suárez, también se puede decir que Gonzalo Suárez se basta a Gonzalo Suárez. Son demasiados los condicionantes de producción, comerciales, que han coartado la libertad de un creador filmico como para poder reconocerlo en esta obra. Se podrían justificar muchos elementos de la construcción narrativa del filme sabiendo que para Suárez «la ficción es, primariamente y antes que cualquier otra cosa, ficción: mentira»<sup>34</sup> y que nada tiene que ver con el ritmo narrativo realista del cine comercial, como bien ha demostrado en sus producciones de los últimos años. Pero, tratándose el nuestro de un estudio comparativo entre literatura y cine, resulta inevitable y aconsejable la comparación, una comparación que nos lleva a afirmar la «endeblez cinematográfica de *Beatriz* [...] y un patente desaprovechamiento de la magia contenida en los dos relatos de Valle-Inclán»<sup>35</sup> y de la magia contenida en la filmografía de Suárez. No hay espejo para el espejo.

---

<sup>34</sup> Como dice JAVIER CERCAS en *La obra literaria de Gonzalo Suárez* (Barcelona 1993) 20.

<sup>35</sup> FERNANDO LARA en el cuadernillo *Valle-Inclán y el cine*, op.cit., 17.

## FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA

Lotus Films

Basada en los cuentos *Beatriz y Mi hermana Antonia*, de D. Ramón del Valle-Inclán.

Guión: Santiago Moncada y Gonzalo Suárez.

Todos los derechos reservados, Lotus Films Internacional S.A.

D.L. M-17660- MCMDXXVI.

Director de producción: José S. Vaquero.

Vestuario: Antonio Muñoz.

Maquillaje: Carlos Nin.

Decorados: Ramiro Gómez.

Montaje: Antonio Gimeno.

Música: I.F. Gurbindo.

Director de fotografía: Carlos Suárez.

Producida por Luis Méndez y Julián Esteban.

Dirigida por Gonzalo Suárez.

Ayudante de dirección: Rodolfo Medina.

Segundo operador: Julio Madurga.

Ayudante de producción: José Garilo.

Maquillaje: Toñi Nieto.

Técnico de sonido: Jesús Jiménez.

Jefe de electricistas: Fernando López.

Peluquería: Josefa Pérez.

Efectos especiales: Pablo Pérez.

Laboratorios: Fotofilm Madrid, S.A.

Secretaría de dirección: María Luisa Ibarra.

Regidor: José Luis Merino.

Ayudante de cámara: Fernando Fernández.

Fotógrafo: César Cruz.

Ayudante de maquillaje: Marina Pavía.

Ayudante de decoración: José Luis del Barco.

Sastra: Juana Ramírez.

Ayudante de montaje: Mercedes Gimeno.

Auxiliar de cámara: Alberto Vega.

Auxiliar de montaje: Ricardo Gimeno.

Jefe de transportes: Félix Fontal.

Sonorización: Cineart.

Iluminación: Gecisa.

Sonorización musical: Phonorecord.

Sastrería: Peris Hermanos.

Títulos: Alberto Corazón.

Atrezzo: Mateos.

Agradecemos la colaboración prestada para el rodaje de esta película a las autoridades de Monforte de Lemos y a los propietarios del pazo de Tor.

Exteriores rodados en Monforte de Lemos.

Duración: 85 minutos.

Formato: 35 mm. Color.

**Reparto:**

Carmen Sevilla (*Doña Carlota*), Nadiuska (*Basilisa*), Jorge Rivero (*Fray Ángel*), José Sacristán (*Máximo Bretal*),

Sandra Mozarowsky (*Beatriz*),  
Elsa Zabala (*Saludadora*), Elsa  
Zabala (*Rata*), Oscar Martín  
(*Juan*), Eduardo Bea (*Tres  
dedos*), Pedro Luis Lavilla  
(*Gondarín*), Juan Antonio Peral  
(*Pelos*), José Luis Velasco  
(*Cepillo*), Sandalio Hernández  
(*Cristamilde*), Sandalio  
Hernández (*Herrero*).