

Arte literaria e arte cinematográfica: Da plasticidade d' *A Esmorga* (1959)

DIEGO PARDO AMADO

Licenciado en Filoloxía Galega pola Universidade da Coruña con Premio extraordinario e Premio nacional de educación universitaria. Foi profesor de Lingua galega e Literatura de Secundaria e Bacharelato no Colexio Fingoi (Lugo) e no Colexio Santa María do Mar (A Coruña). Interesado pola literatura galega do século XIX, é autor do ensaio *Rosalía de Castro. A luz da ousadía*, colaborando con artigos e traducións en prestixiosas publicacións periódicas. Na actualidade é contratado predoutoral da Universidade da Coruña, onde desenvolve tarefas de investigación e docencia ao abeiro do Programa María Barbeito

Só coa perspectiva temporal necesaria decatouse Blanco Amor da plasticidade cinematográfica das súas novelas, sensibilidade que non sorprende se tivermos en conta a íntima relación do escritor galego con esta arte.

Apenas unha década após a invención do cinematógrafo e con apenas dez anos de idade, o autor de *Poema en catro tempos* (1931) entra en contacto coas cintas documentais dos irmáns Lumière que precedían os primeiros filmes que o autor pode ver no seu Ourense natal, ao tempo que grandes intérpretes do cinema silente como Max Linder ou Francesca Bertini serán decote lembrados por Blanco Amor. Mais, como xa advertimos, a súa relación coa nova arte é profunda e o seu papel excede o dun mero espectador: na capital arxentina escribe comentarios e críticas sobre cinema, exerce docencia sobre guión na Escuela Superior de Bellas Artes da Universidad de La Plata e demostra o dominio deses conceptos na creación de catro guións cinematográficos: *Juan Car...*, *El teléfono*, *Emigrantes gallegos* e *Parranda* (Cfr. Ruiz de Ojeda, 1994: 159, 160).

É precisamente a adaptación cinematográfica d' *A esmorga* (1959) o

centro do noso interese no presente artigo, proxecto que se materializa despois de pasar por innúmeras dificultades.¹ Así, interésanos considerar o proceso de transposición múltipla que conduce da novela blancoamoriana e dos relatos de Guy de Maupassant "Une ruse" e "La question du latin" para o filme *Parranda* (1977), dirixido por Gonzalo Suárez. Por isto, resulta esencial definirmos a perspectiva de aproximación á cal nos adherimos para o estudo da relación literatura-cinema canto ao problema da adaptación textual, enunciándonos os principais puntos de converxencia e diverxencia entre novela e filme. Asemade, co obxectivo de demostrarmos a dialéctica entre ambas creacións, propomos a microanálise comparativa dun fragmento da novela e a súa correspondencia fílmica, exame que confirma a excepcional versatilidade da obra de Eduardo Blanco Amor, a súa natureza plástica e unha radical forza expresiva.

BREVE APROXIMACIÓN TEÓRICA Á RELACIÓN LITERATURA-CINE-MA.

No estudo da relación literatura-cinema somos conscientes de que a adaptación cinematográfica se constitúe como un campo de estudo cuxo obxecto é concreto, mais coa carencia dunha ferramenta metodolóxica que se lle poida aplicar. Por esta razón, tórnase necesario considerar os postulados que Zumalde Arregi plantea arredor dos conceptos de guión cinematográfico e tradución/adaptación (partindo da idea da hipertextualidade de Gérard Genette). A súa pretensión é a de analizar a dialéctica textual entre a obra literaria e a súa tradución/adaptación cinematográfica a partir do establecemento de determinados límites impostos á hipertextualidade genettiana. Zumalde define a tradución/adaptación como unha transformación que actúa sobre un texto A e que desemboca nun texto B, onde o paso de A para B non é única e forzosamente a troca de lingua senón unha muda de linguaxe ou forma de expresión. O texto traducido/adaptado, acrescenta este autor, será hipertexto autorizado polo seu hipotexto, sobre o cal se establecerán relacións, delimitacións e demarcacións (Zumalde, 1996: 205-219). Así, *Parranda* (1977) será o hipertexto ou texto traducido/adaptado, correspondéndose o seu hipotexto co *A Esmorga* (1959) e os relatos "Le ruse" e "La question du latin", polo que nos interesa a transposición múltipla que conduce da novela e dos relatos para o filme.

No presente artigo servímonos da noción de transposición, defendida por diversos autores. Sergio Wolf considera este concepto como a designación da "idea de traslado pero tamén la de transplante, de poner algo en outro sitio, de extirpar certos modelos, pero pensando en outro registro o sistema" (Wolf, 2001: 16). Tamén Alonso Fernández defende a validez da noción de "transposición" face á de "adaptación", como "un proceso de transformación de un siste-

ma comunicativo artístico en outro sistema semiótico de natureza tamén artística y ficcional" (Alonso, 2004: 34). Así, é conveniente prescindir da idea de que a transposición é unha tradución, xa que non estamos perante un mesmo código nin unha mesma disciplina. Dous textos que se transmiten por medio de distinto soporte responderán a obxectivos estéticos autónomos, de modo que a adaptación literaria ao cinema constitúe un elemento de fusión de dúas linguaxes, a literaria e a cinematográfica, que pode ser concibida como o punto de partida para unha exploración que permita establecer de que maneira un texto que emprega a linguaxe escrita pode ser presentado noutro texto que utiliza a linguaxe audiovisual.

De por parte, algúns autores teñen sinalado a tendencia sospeitosa na crítica cinematográfica consistente en xulgar os resultados estéticos dun texto en función da súa adecua-



Cartel da versión teatral da novela de Blanco Amor



Fotogramas da película de Gonzalo Suárez "La Parranda" baseada na novela de Blanco Amor

ción ao texto literario de onde procederen. Existe un tipo de preconcepto estético que parte da base de que unha función primordial de certo tipo de textos fílmicos consiste en seren fieis ao espírito da obra literaria que os inspirou, debate que procede de antano. Como apunta Rodríguez López Vázquez, xa está na orixe do teatro, cando case todas as obras teatrais europeas, nos séculos XVI e XVII, eran transmodalizacións de textos narrativos. Así, só se poderá xulgar a adecuación a aquel criterio se o traballo cinematográfico do director estiver guiado pola idea de respectar o texto literario previo (Rodríguez López Vázquez, 1999:271-272), principio que suscribimos e aplicamos á nosa análise neste traballo. Con efecto, non podemos esquecer que a narración literaria conta con palabras, en canto a cinematográfica utiliza imaxes, entre outros elementos. Así, Peña Ardid (1999: 155-160) salienta que o cinema ten de ser estudado desde a heteroxeneidade dos seus materiais de expresión (imaxe, palabras, música, ruídos), xa que só considerádomos a información que se transmite a través destas canles, é posíbel o establecemento de comparacións xerais coa novela. Así, xa for coa "importación" de temas, coa aportación de teorías e técnicas literarias, xa for coa transposición de xéneros ou formas narrativas, é posíbel o establecemento dunha relación entre literatura e cinema.

A ESMORGA (1959) E PARRANDA (1977). A estrea de *Parranda*, o 17 de marzo de 1977, supón a continuación do camiño que Gonzalo Suárez iniciara coa adaptación de *La Regenta* (1974), en que o director asturiano tivera de se enfrentar a un guión de existencia previa, á sombra da tendencia do cinema dos anos setenta, en que foron prolíficas as producións relacionadas coa literatura. Tamén en *Parranda* (1977) terá de traballar cun guión semi-estabelecido, acadando co produto final un relativo éxito e transcendencia, xa que a cinta foi preseleccionada para o *Festival de San Sebastián* e para os *Premios Oscar* de Hollywood (Martínez, 2000:33-36), suceso sen dúbida relacionado cun elenco de actores e actrices da altura de Fernando Fernán Gómez como profesor de linguas clásicas, José Luis Gómez no papel de Bocas, José Sacristán como Cibrán, Antonio Ferrandis interpretando a Milhomes, Marilina Ross como Socorrito ou Isabel Mestre e Fernando Hilbeck no papel dos señores do pazo de Andrada.

O celebrado filme comeza coa imaxe de Socorrito aproximándose á roda en que unhas nenas cantan, orde de aparición que revela a maior relevancia que a este personaxe feminino é concedido no desenvolvemento dos acontecementos, á diferenza d'*A Esmorga* (1959). Como se dunha ave de rapina se tratase, Socorrito faise sitio no corro, observa con verdadeiro desexo a súa presa e, por último, ataca con rapidez, roubando unha das bonecas con que as crianzas xogaban. A seguir, móstranse imaxes dos fornos de coque e preséntasenos o personaxe de Cibrán,² que proporciona os seus datos persoais para se inscribir nunha listaxe de traballo. Obviamente, os fornos de coque remítennos para Asturias,³ en canto Blanco Amor sitúa os acontecementos en Auria, trasunto literario de Ourense. Non obstante, no filme encontramos constantes referencias a Galiza, como as vellas enloitadas do

prostíbulo da Matildona, a queimada que esta lles ofrece aos protagonistas ou a cidade de procedencia do profesor de linguas clásicas: Lugo.

Cibrán abandona os fornos e agarda pola Raxada, a quen roga que abandone a casa da Monfortina, proclamando a súa intención de traballar e vivir con ela. A Raxada accede e regálalle uns zocos, xa que sabe que lle mancan os pés, elemento este fundamental no tecido simbólico do filme, ao igual que acontece na novela. Neste punto, asistimos a un *flash-forward* consistente na inserción da imaxe dun morto a ser carrexado envolto nun plástico, que se inclúe para ligar coa historia do profesor de linguas clásicas. Un primeirísimo plano de Cibrán declarando, con ton canso e a cara repleta de sinais de violencia, recibe a orde de falar por parte dunha voz en *off*. Só agora somos conscientes de que a narración fílmica consiste na declaración de tres días que Cibrán está a realizar á Garda Civil, dúas xornadas na novela de Blanco Amor. O procedemento utilizado é o *flash-back*, correlato da analepse narrativa anunciada no inicio d' *A Esmorga* (1959): "-Eu, como xa dixen, que eí non o apuntaron, ía pra o meu traballo. Ía pra o meu traballo, eísi Deus me dea, que endexamais saíra da miña casa, ou da casa da Raxada, que pra o conto vén sere o mesmo, tan determiñado a ir pro traballo" (Blanco Amor, 1996:11), estratexia a respecto da que Paz Gago pondera:

"Aspecto central en la configuración del texto narrativo son las manipulaciones del orden temporal del relato con respecto a la historia, entre las cuales es la analepsis, introducción de acontecimientos anteriores al momento de la historia desde el que se cuenta, la modalidad más frecuente. La analepsis, que responde pues al mecanismo propio de la narración de hechos sucedidos con anterioridad al acto narrativo, encuentra su correspondencia en un procedimiento fílmico fundamental, el *flash-back* o retrosección temporal magistralmente



inaugurada por Orson Welles en Ciudadano Cane" (Paz Gago, 2004: 211).

A historia está contada desde a subxectividade de Cibrán, quen organiza a maior parte das secuencias. Ora ben, Gonzalo Suárez concédelle unha maior relevancia no sistema de valores do hipertexto ao papel desenvolvido por Bocas, fronte á que se lle atribuíu no hipotexto, xa que neste era Cibrán o protagonista indiscutíbel. Por outro lado, o final da trama, debido á propia situación e pésimo estado físico do declarante, prefigúranos como inminentemente desgrazado. Nótese tamén como o estilo telefónico que Blanco Amor utiliza n' *A Esmorga* (1959) é trasladado ao filme mediante a inserción estratéxica de cinco primeirísimos planos de Cibrán prestando declaración, ningún deles seleccionado como secuencia inaugural de *Parranda* (1977). Distinto o inicio d' *A Esmorga* (1959), xulgamos a opción cinematográfica de introducir aquel elemento unha vez avanzada a historia altamente produtiva, xa que consegue causar a sorpresa que se perdería se existise maior fidelidade co texto literario.

Continuádomos co *flash-back* agora explicitado, na floresta o Cibrán encóntrase co Milhomes e co Bocas, quen lle pide que non o deixe só co seu amigo. Uns arrieiros descóbrenos a pelexaren, o que os fai dirixírense á taberna da tía Esquilacha, que aprecia o estado dos pés de Cibrán e aconséllalle voltar para a casa, recomendación que na secuencia do prostíbulo

O director de "La Parranda", Gonzalo Suárez, coa actriz Maribel Verdú



“A Esmorga” de Blanco Amor prestouse tamén para outro tipo de recreacións artísticas a maiores da teatral e cinematográfica como é o caso que aquí reflectimos da banda deseñada. Na seguinte páxina vemos a Blanco Amor diante da tumba de Rosalía de Castro

Enriba, Fernando Fernán Gómez, un dos actores da película “La Parranda” e tamén doutras adaptacións cinematográficas de literatura galego como foi “A lingua das bolboretas”

da Matildona tamén repite a Centola. Deste modo, consolidanse toda unha serie de motivos simbólicos (dor de pés de Cibrán, os zocos, o “pensamento”, o alcohol...) que se axustan aos motivos d’A *Esmorga* (1959), coa excepción do protagonismo que Blanco Amor concede á chuvia como motor da traxedia. Con todo, a través de elementos visuais moi puntuais construírá Gonzalo Suárez a rede simbólica de *Parranda* (1977), introducindo algúns aspectos novos a respecto da novela, tales como o plano de detalle dun ollo de coello⁴ (natural a ligazón entre o órgano da vista e o presaxio) con que se inicia a secuencia do prostíbulo da Matildona ou o plano de conxunto de tres vellas enloitadas, de entre as cales a Centola, nun primeirísimo plano, agoira: “Caballos, caballos, caballos! Ni de corral, ni de cuadra, ni de hierba, ni de montaña! Caballos de matadero. Eso sois, y allí acabareis!”. Aínda na taberna, Bocas é retado a un xogo de naipes por un dos arrieiros que pouco antes acharan na floresta. Observamos os planos de detalle da partida de cartas a través da ollada do arrieiro e do Bocas nun proceso de ocularización primaria, cun xogo de planos e contraplanos de ambos personaxes. Neste proceso, Bocas repara na carta dous de espadas, -detalle que permite unha lectura simbólica-, xa que instantes despois cravará fondamente a navalla no estómago do contrincante, máis tarde dará morte ao conde e, finalmente, el mesmo será asasinado por Milhones.

De por parte, a decisión do Bocas de iren ao pazo de Andrada ten como punto de partida os contos sobre a súa dona, fantasías populares que tamén achamos no texto literario (Cfr. Blanco Amor, 1996: 31), representante a dona de Andrada dun construto ideal que aglutina cualidades hiperbólicas, que non excede os límites da imaxinación de Bocas e cuxa procura significa a súa destrución (Cfr. Blanco Amor, 1996: 89,90); por contra, a boneca d’A *Esmorga* (1959) cobra vida no texto fílmico, converténdose nunha muller de carne e óso con aspecto inerte.⁵ O outro personaxe feminino de peso, Socorruto, é presentado paulatinamente, desde a secuencia inaugural e até o acceso ao interior da súa casoupa, que significa tamén a entrada no seu particular mundo interior, dominado pola obsesión de posuír descendencia. Representada por Marilina Ross, a súa ollada perdida eríxese como o principal mecanismo para a plasmación da súa loucura: “Disque se puxera tola dende que a botara de perda un serranchín portugués, que a forzou sendo aínda unha cativa, aló no seu logar, que era por Lobeira, ou cousa eisí...” (Cfr. Blanco Amor, 1996: 99).

Na procura de alcohol, os nosos protagonistas diríxense á adega vella, onde sorprenden un profesor de linguas clásicas (maxistralmente interpretado por Fernando Fernán Gómez cun certo paralelismo con Pepe o Cabito no texto literario) acompañado dun cadáver. O profesor relátalles co-



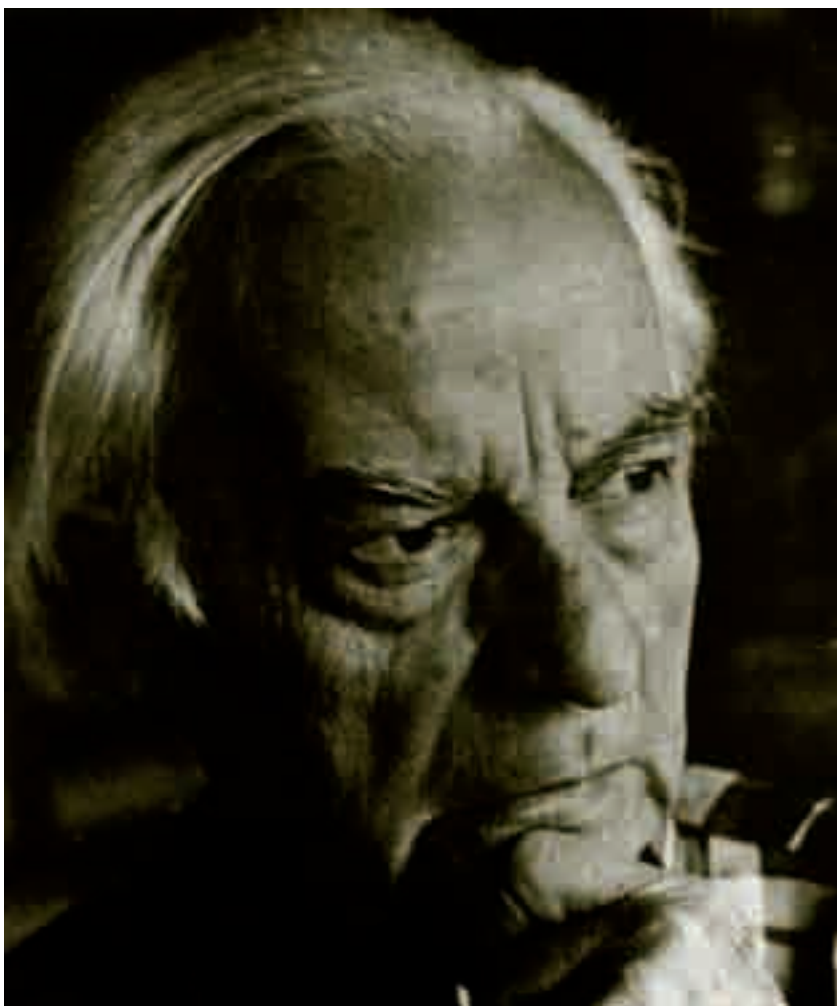
Tanto no texto literario como no fílmico, Bocas caracterízase pola ausencia de remorso polos seus actos, a se debater entre a negación da atracción que sente por Milhomes e mais a obsesión pola dona de Andrada

mo unha dama alumna súa, en apuros porque tiña o seu amante morto no leito e o seu marido estaba a piques de voltar, pídelle axuda. Entre os dous conseguen burlar o esposo, mais instantes despois descobre que o amante fora asasinado cunha agulla de facer punto. O pracer do profesor por esta actividade, de todos coñecida na súa cidade, convérterao no principal sospeitoso do crime, de modo que adoptara a decisión de se desfacer do corpo deitándoo nunha balsa de ácido.

Esta historia correspóndese coa fiel transposición dos textos de Guy de Maupassant, “Une ruse” e “La question du latin”. Do primeiro dos relatos tírase o corpo estrutural da historia, empregando o segundo só para obter o perfil do profesor de linguas clásicas. En consecuencia, “La question du latin” consiste nunha transposición puntual, mentres que en “Une ruse” a transposición é literal do punto de vista cualitativo, agás o personaxe protagonista tirado do outro relato, e integral desde unha perspectiva cuantitativa. Tamén Martínez Delgado pondera que “(...) parece cabal dicir que o texto de Maupassant –“Une ruse”- é unha parodia, isto é, que está desviado, ademais de transposto nunha linguaxe diferente, do seu sentido orixinal porque cumpre un papel dentro do marco da historia na que se insire: o profesor convence a Bocas, Cibrán e Milhombres de que o axuden a desfacerse do cadáver meténdoo nunha balsa de ácido” (Martínez Delgado, 2000: 118). A

transposición dos relatos de Maupassant comporta unha leve alteración do hipotexto axial do filme, xa que involucra os protagonistas d’*A Es-morga* (1959), constituíndo o *flash-forward* inicial e a secuencia derradeira do filme, -en que se corrobora que o profesor de linguas clásicas é na realidade o escribán do xulgado-, dous elos da mesma cadea. Ademais, cómpre salientarmos o tratamento diferenciado que Gonzalo Suárez imprime á secuencia da historia da adega vella, cun difuminado de imaxes simultáneo á narración dos feitos pola voz en *off* do profesor e banda sonora propia do acompañamento musical do cinema silente.

Relacionado con isto, especialmente significativa resulta a escena que segue á visita da casa da Monfortina e á igrexa de Santa Eufemia. No prostíbulo da Matildona oferécesenos un primeiro plano de Milhomes, cuxa expresión muda radicalmente, ao tempo que escoitamos a banda sonora do relato do profesor da adega vella, que se converte en *leit-motiv* musical. A través dun espello situado en fronte do Milhomes contemplamos, resultado dunha ocularización primaria, o rostro sorprendido e a incomodada actitude do profesor, que acaba de estar cunha das prostitutas. A cámara desce para mostrar a reacción do Bocas, que se acha debaixo do espello observando directamente a escena e, describindo un movemento circular, volta ao punto de partida, que é a perspectiva de Milhomes. Nótese que o espello



Blanco Amor, cuxo pai abandonou o fogar cando só tiña tres anos, foi un neno enfermizo que non recibiu unha educación formal, pero que aprendeu pola súa conta lendo xornais. En 1915, á idade de dezasete anos, comezou a traballar como secretario de dirección en El Diario de Orense. Durante esta época frecuentou os faladoiros de Vicente Risco, de quen tamén foi alumno na Escola Normal, figura que tivo unha importancia decisiva na súa futura defensa e promoción da cultura galega. En 1919, moi novo, emigrou a Bos Aires, onde continuou en contacto con intelectuais galegos da emigración, tomando parte activa na Federación de Sociedades Galegas, fundada en 1921, que pretendía aglutinar tódolos inmigrantes galegos e da que chegaría a ser director do seu órgano *El Despertar Gallego*. No 1924 coñece a Ramón Suárez Picallo, que había ser o seu gran amigo. En 1923 fundou con Ramiro Isla Couto a revista *Terra*, en lingua galega. Participou tamén noutra publicación galeguista chamada *Céltiga*

cumprir un papel de especial relevancia, desdoblado a realidade e desvelando a verdadeira identidade do profesor de linguas clásicas, porque o que nel vemos reflectido é xa o escribán do vulgado.

A obsesión do Bocas por estar coa dona de Andrada condúceos máis unha vez ao pazo, mais o seu incendio e o asasinato do señor frustran as súas intencións. Tanto no texto literario como no fílmico, Bocas caracterízase pola ausencia de remorso polos seus actos, a se debater entre a negación da atracción que sente por Milhomes e mais a obsesión pola dona de Andrada. Ora ben, face á novela, é en *Parranda* (1979) o líder indiscutíbel, garantido o avance dos acontecementos pola constancia dos seus máis vehementes desexos. Con efecto, a recorrente máxima por el repetida, "Parranda sin mujeres no es parranda", fai que pense en Socorruto, cuxa violación constitúe o corolario que demostra a súa ausencia de es-

crúpulos. Neste sentido, cómpre sinalar que na escena da violación se emprega o ralenti,⁶ de igual maneira que acontece na violación da dona do pazo polo señor de Andrada, interrelacionándose estas dúas secuencias nunha sorte de significado completo. Ademais, a violación de Socorruto é tamén o desencadeante dos ciúmes de Milhomes,⁷ que corre para a casoupa e asasina o Bocas.

Na secuencia derradeira reaparece o profesor de linguas clásicas, agora coa súa verdadeira identidade, escribán do vulgado. Redixe o informe en que recolle a morte de Cibrán perante os rostros do fillo e da Raxada, defendendo que foi debida ao suicidio, para finalmente sentenciar: "Si es que las cosas, de hacerlas, hay que hacerlas bien", en clara alusión sarcástica ao episodio da balsa de ácido. A presenza do profesor de linguas clásicas e, sobre todo, a súa intervención final como escribán, supón unha clara relectura d' *A Esmorga* (1959). O final que Blanco Amor propón é aberto, pondo en cuestión a morte por suicidio que defendía o seu tío (Cfr. Blanco Amor, 1996: 106), deixando aberta a posibilidade da morte por maltrato no cuartel. En troques, *Parranda* (1979) decántase por un final menos aberto, xa que o carácter duplo e enganoso do personaxe representado por Fernando Fernán Gómez, así como as súas derradeiras palabras, conducen á interpretación de que Cibrán morreu na realidade debido ás malleiras propinadas pola Garda Civil.

MICROANÁLISE COMPARATIVA (reproducimos o fragmento sobre o que baseamos a análise). "Arrodeamos o paredón, que dá alí unha volta, e a pouco andar vimos, coasi tapado por unha morea de terra de obra, un grande furado, arrente ó chao, que se metía polos alicerces do muro, coma si estivesen facendo unha mina. Non había alí ninguén traballando, sen dúbida por mor da chuvia. Dempoís de cavilar un instante en que sería aquilo, decatámonos que era pra meter as

augas do canal novo, como estaban a facer noutras moitas casas, que disque agora a xente rica vai ter a fonte na súa casa, que eu non o crerei até que o vexa... Conque, anque nos iamos enfouzar de lama, pois estaba aquilo perdido, metímonos polo furado, e ás poucas pasadas vimos o ceio enriba de nós e as gallas duns arbres por outro furado que subía a pique.

-“Ponte ti eiquí”, ordenou o Bocas, co aquela súa maneira de mandar, cando andaba nelas, que non ademi-tía outra resposta que obedecere. Acrequeñeime un pouco, e logo de botarme a manta por enriba das costas, subiuseme ós ombreiros até acadar a parte de enriba do furado sosténdose nos cóbados. Estivo un pocuo axexando e baixou dun chou-to, pra quedárese estantío, arrimado á parede e cos ollos fitos en nós.

-“¡Está eí!”, tateou moi asustado.

-“¿Quen, hom?”.

-“A muller, a dona isa...”.

-“¿Non volo decía eu?”, argallou o Milhomes, coma pesaroso de que fora certo. “¿Pro vichela ben?”.

-“¿Sandiós, non somella cousa diste mundo! Quedei sen folgos...”.

-“Déixate de coñas... Xa xhe teño vintecatros anos e pasoume o tempo de crer en bruxas”.

-“...sandiós!”, seguiu a falare, coma se non nos tivese ouvido. “Ponte eí: déixame vela outro pouco”.

-“Daquela eu tamén quero ver o que é iso...”.

Sacou o Aladio unha botella de augardente, que roubara no mesón e que traguía no peto da zamarra, e pegámoslle uns bos grolos para nos animar. Logo apañamos uns paus que alí había e fúmolos espetando, a modo de apeas, na terra mol da parede, até facer coma uns banzos de escada. Eu saquei as chancas, amalloeinas pra colgalas do colo e subín o primeiro. O furado daba a un soutiño de camelias, tan escuro que as frores somellaban luciñas de coor. Naquil istante tiven medo, máis que a cousa diste mundo, pois non son eu dos que lle fuxen ás cousas diste mundo, a calis-

quera cousa que podía vir de non sei onde. As pingotadas da grosa chuvia de tronada daban na follax dos camelios cun bruído de redoblante. Non me quixen erguer até que non chegasen os outros, e aínda tiven gañas de baixar sen ter visto nada. Pro nesto chegaron e quedaron a par de min tumbados.

-“¿Qué?”, rosmei polo baixo, dándolle co cóbado ó Bocas.

-“Ollade por eí”, e acenou para un porteliño que había nunha sebe de buxos.

Eisí o fixemos... Aló na galería, que tiña unha das ventás erguidas, víase a máis belida muller que nen pintada eu tiña visto. Lucía mesmamente coma a Virxe do ceio, sen ofender a ninguén. Era branca, branca, co cabelo negro... Tiña os brazos núos, cheios de alfaías, botados para fóra da fiestra, coma si quixera que se lle mollasen coa iauga da chuvia, e tiña posto un vestido, branco tamén e livián para o tempo que facía, coma se non lle importara ren do frío. E polo meio da cabeza víñalle un manteliño ou un veo de coor azul, e os cabos dil saían poa fiestra e arrandeábanse co vento, e como a dona estaba tan queda, somellaban ser a única cousa que tiña vida de seu. Sorría, fitando para onde nós estabamos, pro sen pestanexar, cos ollos mouros, grandes e moi abertos, que aínda puñan seu aquel medo...

Nisto, ó traveso dos cristas embazados, viuse vir pola galería un vulto de home, e acurrunchámonos de novo sen deixar de fitare. Dapouco, chegouse á fiestra e púxose a par da señora un cabaleiro outo, moi fraco, de barba vermella e comprida, fardado cun capildó coma de crego ou fraude. Fumaba un longo puro e tiña ollos inquedados, espantados, coma de tolo. Albiscou para o xardín e púxose a esbardallar nunhas falas que non se entendían, e cando baixaba a voce non deixaba bulir cos beizos, fala que fala...Púxolle unha mau na cabeza á belida dona e acenou coa barba cara o xardín coma si lle amosase algo, sen

O final que Blanco Amor propón é aberto, pondo en cuestión a morte por suicidio, deixando aberta a posibilidade da morte por maltrato no cuartel. En troques, Parranda (1979) decántase por un final menos aberto



Aínda que Blanco Amor xa compuña poesía na súa mocidade, non publicou a súa primeira obra ata 1927, *Os Nonnatos*. Ao ano seguinte seguíuna o libro de poemas *Romances gallegos*, encadrado dentro dunha estética modernista cunha forte influencia dos romances casteláns e de Luís Amado Carballo.

En 1928 retornou durante un ano a Galiza como correspondente do diario *La Nación*. Durante este primeiro regreso coñeceu a Castelao e a varios intelectuais do Partido Galeguista e do grupo Nós, e escribiu *Poema en catro tempos*, que publicaría posteriormente na Arxentina en 1931. Dende Bos Aires colaborou máis tarde coa revista *Nós* con varios poemas e tres capítulos da súa novela inconclusa *A escaleira de Jacob*. Volveu a instalarse no Estado Español como correspondente de *La Nación* entre 1933 e 1935, e coñeceu en Madrid a Federico García Lorca. É salientable o feito de que Blanco Amor foi o responsábel de convencer a Lorca para que publicase os *Seis poemas galegos* (1935)

deixar de barballoar con falas que non tiñan fin e moi anoxadas, anque a fermosa dona non lle contestaba ren, nen deixaba de sorrir... Nunha destas pegou nela forte, colléndoa por un ombreiro, e botouna para atrás dunha pancada, sen guindala, coma si a dona estivese sentada nalgo con rodas. Logo asomou de novo, bulindo a falar, a falar, agora xa berrendo, e púxose a ripar, a tirós, os pelos da barba, soplándoos logo da palma da mau, bafexando forte... E coa mesma, ceibou unha tremendísima gargallada, fixo un corte de mangas cara o ceio e baixou a ventá dun saque tan forte que non sei como non se escachizaron os vidros.

A min todo aquilo apúxome tanto que coasi sen pór pé na apea, vinme no fondo do furado, co cu na lama e tramando coma si tivese perlesía. Os outros baixaron tamén máis ou menos, e todos tres sudabamos coma na porta dun forno. E sen falar verba, erguímonos, pegámoslle

outro bo grollo á botella, e cando nos dispúñamos a liscar ouviuse un escopetazo e caíronnos enriba os retrincos das follas dos camelios..." (Blanco Amor, 1996: 33-36).

O episodio fílmico que se corresponde coa transposición do que acabamos de transcribir iníciase con Bocas e Milhomes no bico do valado que cerca o pazo do Andrada. Existe unha primeira diferenza entre o texto fílmico e o literario no modo en que se accede ao xardín, xa que n' *A Esmorga* (1959) é a través dun "(...) grande furado, arrente ó chao, que se metía polos alicerces do muro, coma si estivesen facendo unha mina" (Blanco Amor, 1996: 33), e en *Parranda* os protagonistas gabéano. A orde de acceso ao recinto resulta reveladora e é plenamente deliberada: Bocas é o primeiro en acadar o cume do muro e tamén o primeiro en saltar ao xardín; Cibrán é o último e ademais ten de ser axudado polos dous compañeiros para o sortear. O plano de detalle dos seus zocos, -responsabilidade do narrador implícito fílmico ou cinerrator-, redunda na idea de debilidade física e psíquica deste personaxe, plano de detalle que constitúe un plus significativo importante. Ao mesmo tempo, os zocos constitúen un *leit-motiv* no tecido simbólico de *Parranda* (1979), en diálogo con secuencias como a da casa da Raxada ou a derradeira no xulgado.

O valado que os tres esmorguistas sortean derrega dous mundos en que o real e o fantástico coliden. A súa é pois unha incursión no descoñecido, acentuada no texto literario por medio da escuridade do día, a chuvia constante e a soidade das rúas: "Non había alí ninguén traballando, sen dúbida por mor da chuvia" (Blanco Amor, 1996: 33); "O furado daba a un soutiño de camelias, tan escuro que as frores somellaban luciñas de coor" (Blanco Amor, 1996: 34); "As pingotadas da grosa chuvia de tronada daban na follax dos camelios cun bruído de redoblante" (Blanco Amor, 1996: 35). En *Parranda* (1979) os elementos so-

noros desenvolven un papel similar; na banda de ruídos destacamos o son da vexetación en contacto co vento e co avanzar dos personaxes, os chíos dos paxaros, as sonoras gargalladas do conde e os perdigóns que este finalmente dispara, contribuíndo para a creación dunha sensación de misterio no espectador e imprimindo tamén sentido de continuidade á secuencia, a realzar a sensación de tempo e espazo. Naturalmente, a música acentúa o efecto de unidade máis que ningún dos outros elementos sonoros, xa que aparecerá noutras secuencias en que faga aparición a dona do pazo. Juan José García Caffi compón unha melodía con dúas partes perfectamente diferenciadas para esta secuencia. O primeiro movemento, coincidente coa incursión dos esmorguistas no xardín, consiste nunha melodía espida de acompañamento que redundará na sensación de penetración no prohibido e descoñecido. O segundo movemento acompaña a visión da dona de Andrada e comporta unha mudanza do punto de vista instrumental. Ademais, a melodía posúe agora acompañamento e a súa textura evolúe *in crescendo* para indicar o desasosiego e brusquidade que significa a aparición do Conde, rematando coa súa sonora gargallada. Téñase tamén en conta que os enunciados verbais, deste episodio redúcense a tres producións: "¡venga, salta!", "¡ya voy, ya voy!", e "¡Déjame ver!, ¿La veis?", pertencentes a Cibrán e Milhombres, en canto Bocas garda un silencio absoluto, mesmo cando é interrogado por Milhombres, porque o seu é un estado de ensimesmamento que chega a dificultar a comunicación. Alén disto, cómpre non esquecermos que estamos perante un personaxe bifacial, xa que se debate entre a negación da súa homosexualidade e a obsesión pola dona de Andrada. Engadimos ademais neste punto a produción intelixíbel do señor de Andrada, en correlación co texto literario: "(...) e púxose a esbardallar nunhas falas que non se entendían, e cando baixa-

ba a voce non deixaba de bulir cos beizos, fala que fala...". Esta ausencia de producións verbais, en consonancia co silencio que a acción que se está a desenvolver require, contribúe para a creación dun ambiente de misterio acentuado pola banda sonora; elídense pois, con este obxectivo, diversos diálogos do texto literario, así como a inicial expedición en solitario de Bocas.

De por parte, o fragmento d' *A Esmeralda* utilizado como punto de partida para a transposición cinematográfica desta secuencia válese da perspectiva de Cibrán, que é no texto literario quen ocupa a posición primeira: "**Eu** saquei as chancas, amalloeinas pra colgalas do colo e subín o **primeiro**"(38), "Aló na galería, que tiña unha das ventás erguidas, **viase** a máis belida muller que nen pintada **eu tiña visto**"(53). Ademais, o texto literario concédelle especial relevancia aos ollos tanto na caracterización dos personaxes como na narración dos feitos, recurso que *Parranda* (1977): "Estivo **axexando** e baixou dun chouto, para quedárese estantío, arrimado á parede e cos **ollos fitos** en nós", "**Ollade** por ei", "Sorria, **fitando** para onde nós estabamos, pro sen pestanexar, cos **ollos** mouros, grandes e moi abertos", "**viuse** vir pola galería un vulto de home", "acurrunchámonos de novo sen deixar de **fitare**", "tiña **ollos** inquedos, coma de tolo", "**Albiscou** pra o xardín e púxose a esbardallar". Porén, á diferenza do texto literario, no texto fílmico é Bocas quen ocupa a primeira posición, privilexiándose o seu punto de vista. Desta maneira, Bocas convértese no líder indiscutíbel, garantindo a constancia dos seus desexos o avance dos acontecementos. Con efecto, a secuencia anterior ao episodio que estamos a analizar remata coa súa afirmación, "Lo que es yo, no me quedo con la duda", para se referir á intención de descubrir en primeira persoa se as historias populares sobre os señores do pazo de Andrada son ou non verdadeiras.

O valado que os tres
esmorguistas sorteán
derrega dous mundos
en que o real e o
fantástico coliden.
A súa é pois unha
incursión no
descoñecido



Eduardo Blanco Amor defendeu dende Arxentina a legalidade republicana cando se produciu o estalido da guerra civil española. Durante os 20 anos seguintes utilizou unicamente o castelán na súa obra literaria, con obras como *Los miedos* (1936) ou *La catedral y el niño* (1948). En 1956 volveu ao galego con *Cancioneiro*, e en 1959 publicou a novela que aquí se comenta: *A esmorga*.

En Bos Aires fundou e dirixiu o Teatro Popular Galego, que puxo en escena obras de Lúgrís Freire, do propio Blanco Amor e doutros autores. Tamén foi director da revista *Galicia*, publicada pola Federación de Sociedades Gallegas de Arxentina.

Retornou a Galicia o 16 de xaneiro de 1965, e publicou outra obra que tivo gran repercusión, o libro de relatos *Os biosbardos* (1962), relatos en primeira persoa con protagonista e narrador infantil distinto en cada conto. A súa última etapa foi moi fecunda, a pesar de ser postergado pola cultura oficial: en 1970 alumeou unha nova edición de *A esmorga*, e en 1972 apareceu a extensa novela *Xente ao lonxe*, onde a través dos avatares que lle ocorren a unha familia de clase obreira, retrata a sociedade urbana, moi estratificada, do Ourense de principios de século. Nos seus últimos anos prestou unha grande atención ao xénero teatral, con obras como *Farsas para Títeres* (1973) e *Teatro prá xente* (1975).

Finou en Vigo no ano 1979. Foi soterrado na cidade que o viu nacer no cemiterio de San Francisco

O fragmento xira pois fundamentalmente arredor da figura desta personaxe, cuxa ollada é materializada mediante o encadre, aínda que tende para un certo multiperspectivismo visual, ao nos mostrar secundariamente o punto de vista de Milhomes e de Cibrán. Ora ben, achamos que Bocas e Milhomes constitúen un binomio indisoluble que se verifica nos diversos planos en que se nos mostran as súas caras mentres axexan desde o chan. O contraste entre ambas expresións resulta evidente e pon de manifesto as diverxencias no modo de vivir a experiencia. Bocas permanece inmerso no fantástico da descuberta, "sen deixar de fitare", e polo tanto illado de todo o demais. En troques, Milhomes sorrí e procura a reacción do seu compañeiro no rostro. Desexa ver e sentir o que Bocas olla e sente e, por tanto, gusta da experiencia en tanto que aventura compartillada. Ademais, o contraste Bocas / Milhomes será tamén explotado polo narrador implícito filmico ou cinerador noutras alturas da secuencia; así, após a aparición do Conde no balcón, oferécesenos un primeirísimo plano da cara de Milhomes que contrasta coa reacción no rostro de Bocas, buscada explicitamente polo movemento horizontal da cámara.

Os sucesivos planos xerais do pazo, da responsabilidade enunciadora de Bocas, permíntennos a visión do ruinoso predio primeiro e da dona despois. Naturalmente, a aproximación dos esmorguistas ao pazo com-

porta a evolución na toma e planos de fechamento da balaustrada, -galería no texto literario-, en que se encontra a muller, descrita n' *A Esmorga* da seguinte maneira: "Lucía mesmamente coma a Virxe do ceo, sen ofender a ninguén. Era branca, branca, co cabelo negro... Tiña os brazos núos, cheios de alfaias, botados para fóra da fiestra, coma si quixera que se lle mollasen coa iauga da chuvia, e tiña posto un vestido, branco tamén e livián para o tempo que facía, coma se non lle importara ren do frío. E polo meio da cabeza viñalle un manteliño ou un veo de coor azul, e os cabos dil saían poa fiestra e arrandábanse co vento, e como a dona estaba tan queda, somellaban ser a única cousa que tiña vida de seu. Sorría, fitando para onde nós estabamos, pro sen pestanexar, cos ollos mouros, grandes e moi abertos, que aínda puñan seu aquel medo..." (Blanco Amor, 1996: 35), idealización en que o único que parece ter vida son os cabos do veo de cor azul e cuxa procura significa simultaneamente a súa destrución: "-¡Malia a nai que a pariu! ¡Grandísimo fillo de puta de tolo!, berrou o Bocas. E dándolle un tremendo couce á cadeira, guindou coa dona no chau, que alí quedou do mesmo xeito que estaba sentada, cos ollos estantíos brilando co luar. Logo de dare dúas pasadas aínda voltou, cheio de caraxe, i afundiou o tacón dúas ou tres veces na cara da boneca que quedou feita un buraco, mouro e témero, coma unha calivera escachada" (Blanco Amor, 1996: 89,90).

A boneca con aparencia de muller d' *A Esmorga* (1959) cobra vida en *Parranda* (1977), converténdose nunha muller de carne e óso con respecto de boneca, diferenza fundamental entre o texto filmico e o literario. Talvez por esta razón se prescindira de elementos que pretendían humanizar a boneca, tales como o sorriso permanente ou o movemento do manteliño azulado. Con todo, mantense o traxe branco, -símbolo de pureza e virxindade, en claro contraste co vermello

A boneca con aparencia de muller d'A *Esmorga* (1959) cobra vida en *Parranda* (1977), converténdose nunha muller de carne e óso con aspecto de boneca, diferenza fundamental entre o texto fílmico e o literario

da capa do conde-, como única vestimenta da muller. Por último, convén sinalar a introdución da balastrada do balcón como elemento semántico novo e innovador no texto fílmico, selecciónándose, reforzándose e interrelacionándose desta maneira contidos determinados. Da nosa óptica, a súa presenza non é meramente decorativa, senón que cumpre un papel activo ao se interpor nos planos en que a muller se nos mostra desde a perspectiva dalgún dos protagonistas, constituíndo unha metáfora do seu particular encarceramento en vida, sinalado en diversos tramos do texto literario: "Algúns decían que a tiña fechada a cal e canto, por mor dos ciumes que tiña até do aer que a tocaba, que din que lle faltara cun amigo nesas terras de por eí adiante, e que a trouxera á forza pra tela, de por vida, metida na casa coma nunha cadea" (Blanco Amor, 1996: 31).

A súbita irrupción do conde no balcón descóbrenos "(...) un cabaleiro outo, moi fraco, de barba vermella e comprida fardado cun capildó coma de crego ou frade" (Blanco Amor, 1996: 35), representado por Fernando Hilbeek. A súa actitude resulta na esteira da descrición de Blanco Amor, se ben no texto fílmico se incorporarán novidades: "Nunha destas pegou nela forte, colléndoa por un ombreiro, e botouna pra atrás dunha pancada, sen guindala, coma si a dona estivese sentada nalgo con rodas" (Blanco Amor, 1996: 36), "E coa mesma, ceibou unha tremendísima gargallada, fixo un corte de mangas cara o ceio e baixou a ventá dun saque tan forte que non sei como non se escachizaron os vidros" (Blanco Amor, 1996: 36).

Após un curto primeirísimo plano do rostro de Bocas, oferécesenos un plano medio-longo da dona de Andrada, simbolicamente "encarcerada" polos balaústres. A seguir, irrompe unha cámara subxectiva que propón un percorrido de lectura deseñado polo seu desprazamento vertical. O plano de detalle da alfaiada man do

señor de Andrada, -nótese o papel da música neste punto-, deixa paso á visión da manga da súa capa de veludo, cuxos pregos vermellos ocupan agora por completo o noso campo de visión. Ademais, intercálanse varios primeirísimos planos do rostro de Bocas, establecendo o narrador implícito fílmico unha clara ligazón entre este personaxe e o simbolismo representado polo vermello, que simultaneamente denota perigo e sensualidade. Tamén o tratamento da luz redundará na noción de perigo, ao mudarmos dunha relativa claridade no exterior do xardín para unha maior enfatización das sombras no seu interior, insitíndose na creación dunha atmosfera misteriosa.

O punto de chegada da viaxe proposta polo movemento vertical da cámara é o perfil da cara do conde, cuxos ollos resultan fundamentais para a súa caracterización, de igual modo que na novela: "(...) tiña ollos inqueados, espantados, coma de tolo" (Blanco Amor, 1996: 35). A perspectiva de Bocas substitúe novamente a cámara subxectiva, véndomos fóra do campo de visión, -determinado polo encadre da pantalla-, a man do señor de Andrada a deitar diñeiro sobre o corpo "inerte" da dona. A plasmación desta acción no episodio cinematográfico significa a verificación de dita historia popular, -a diferenza do hipotexto-, en que esta comprobación non se produce: "Algúns decían que a tiña fechada a cal e canto, por mor dos ciumes que tiña até do aer que a tocaba, que din que lle faltara cun amigo nesas terras de por eí adiante, e que a trouxera á forza pra tela, de por vida, metida na casa coma nunha cadea. Outros decían que entolecera de vérese tan dispreciada, que hastra disque que lle pagaba cando estaba coela en matrimonio, coma si fora unha churriana, e outros aseguraban que lle dira morte e que a enterrara no hortal" (Blanco Amor, 1996:31).

Finalmente, os dous planos finais do señor de Andrada disparando perdigóns desde o balcón do seu pazo



mentres os esmorguistas foxen, demostran como a arte cinematográfica ora elide aspectos do texto literario, ora privilexia e explicita o que na obra narrativa unicamente intuímos: "E sen falar verba, erguímonos, pegámoslle outro grola á botella, e cando nos dispuñamos a liscar ouviuse un escopetazo e caíronnos enriba os retrincos das follas dos camelios" (Blanco Amor, 1996:36).

CONCLUSIÓN. Fica demostrado que é posíbel abordar o estudo d' *A Esmorga* (1959) a través de fragmentos mínimos extraídos da súa transposición ao cinema en *Parranda* (1977). Na microanálise comparativa proposta partimos da premisa de que a cinematografía é unha linguaxe, de modo que é necesario repararmos nos elementos fundamentais para a súa expresión, na súa estrutura, no seu funcionamento e nas diversas canles de información, cotexando texto literario e fílmico en orde a detectarmos puntos de converxencia e de diverxencia. Considerándonos a validade da noción de "transposición" (Cfr. Wolf, 2001: 16) como o proceso de transformación dun sistema comunicativo artístico noutro de natureza igualmente artística e ficcional (Alonso Fernández, 2004: 34), exporemos algunhas reflexións necesarias.

Como comprobamos, Gonzalo Suárez concédelle unha maior relevancia no sistema de valores do hipertexto ao papel desenvolvido por Bocas, face á que se lle atribuíu no hipotexto, xa que neste era Cibrán o protagonista. Así mesmo, o estilo telefónico que Blanco Amor utiliza n' *A Esmorga* (1959) é trasladado ao filme mediante a inserción estratéxica de cinco primeiros planos de Cibrán prestando declaración, estratéxicamente inseridos. Consolida o cineasta asturiano toda unha serie de motivos simbólicos visuais moi concretos, para alén dos contidos na novela; abre unha nova vía no tratamento da dona de Andrada e acerta ao incluír a transposición

dos textos de Guy de Maupassant "Une ruse" e "La question du latin", ao tempo que se serve de recursos como o *ralentí*, de enorme expresividade para a arte cinematográfica.

De por parte, en base aos elementos finais resultantes da comparación entre texto literario e fílmico, concluímos que *Parranda* (1977) é unha transposición integral d' *A Esmorga* (1959) do punto de vista cuantitativo, xa que se considera esta obra na súa totalidade. As mudanzas que detectamos a respecto da novela, así como as modificacións na transposición do espazo, do tecido simbólico, da priorización do papel de determinados personaxes, da interpretación final determinada polas palabras do escribán do xulgado etc., non comportan unha alteración substancial do esqueleto argumentativo nin estrutural; cualitativamente non estamos perante unha transposición totalmente literal, xa que se rexistra certo grao de liberdade, polo que consideramos que se trata dunha transposición múltipla.

Por último, debemos notar que *Parranda* (1977) foi obxecto de numerosas críticas debido, entre outros aspectos, a que o xenotexto orixinal ubica a historia en Auria, trasunto literario de Ourense, mentres que a súa transposición cinematográfica a sitúa en Asturias. Con efecto, os fornos de coque remítennos indubidabelmente para este territorio do norte de España, aínda que no filme encontramos constantes referencias ao noso país, tales como as vellas enloitadas do prostíbulo da Matildona, a queimada que esta lles ofrece aos protagonistas ou a cidade de procedencia do profesor de linguas clásicas, Lugo. Aínda que debemos evitar o preconcepto estético que parte da base de que unha función primordial de certo tipo de textos fílmicos consiste en unicamente seren fieis á obra literaria que os inspirou, -principio que limita as posibilidades do cineasta-, tamén resulta lícito valorarmos até que punto o resultado final con-

Non podemos finalizar
estas liñas sen concluír
que a proposta de
Gonzalo Suárez dista
moito de ser a obra
mestra das letras
galegas que é *A
esmorga* (1959)

serva o espírito da obra literaria de que se serviu.⁸ En definitiva, sen deixar de louvar os interesantes acertos de *Parranda* (1977), non podemos finalizar estas liñas sen concluír que a proposta de Gonzalo Suárez dista moito de ser a obra mestra das letras galegas que é *A esmorga* (1959) ■

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Allegue, G. (1993): *Eduardo Blanco Amor (biografía). Diante dun xuíz ausente*. Editorial Nigra, Vigo.
- Álvarez Ruiz de Ojeda, Victoria A. (Ed.) (1994): *Entrevistas con E. Blanco Amor*. Editorial Nigra, Vigo.
- Aumont, J. e Marie, M. (1990): *Análisis del film*. Paidós Comunicación, Barcelona.
- Carballo Calero, R. (1981): *Historia da literatura galega contemporánea*, Galaxia, Vigo.
- Freixanes, V.F. (1982): *Unha ducia de galegos*, Galaxia, Vigo.
- Martínez Delgado, A.B.(2000): *A Esmorga de Blanco Amor e Parranda de Gonzalo Suárez*, Edicións do Castro, A Coruña.
- Paz Gago, J.M. (2004): "Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine. El método comparativo semiótico-textual" in *Signa*, nº13 (Madrid).
- Peña Ardid, C.(1999): *Literatura y cine*, Cátedra, Madrid.
- Rodríguez López-Vázquez, A.(1999): "Thérèse Raquin: texto literario y texto fílmico" in Castro de Paz J.L., Couto Cantero, P. e Paz Gago, J.M. (eds.), *Cien años de cine. Historia, Teoría y análisis del texto fílmico*, Visor, Madrid.
- Rodríguez Sánchez, F. (1993): *Eduardo Blanco Amor, o desacougo da nación negada*, Edicións do Cumio, Pontevedra.
- Rus Gascón, P. (1997): *Imaxe do mundo en Eduardo Blanco Amor*, A Nosa Terra, Vigo.
- Wolf, S. (2001): *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, Paidós, Buenos Aires.
- Zumalde, I. (1996): "Adaptación cinematográfica y teoría de la traducción" in *Letras de Deusto*, vol.26, nº 70.

¹ O propio Blanco Amor, preguntado acerca da posibilidade de levar *A esmorga* ao cinema, respondía en 1974: "Esta es una posibilidad que empezó en el año 70, por una intervención de Francisco Cerecedo con el

director Yagüe, que movilizó a Nuria Espert; yo hablé de hacer gestiones con el mejor joven argentino, que es Halcón; escribí un guión que ahora roba todo el mundo (...). De manera que la situación es esta; yo no sé lo que va a ocurrir. El guión anda por ahí; yo lo dejé, como el Arcipreste de Hita dejó el *Libro de Buen Amor*, para que lo leyese todo el mundo y le pusiera cosas o le quitara, pero ya no quiero oír hablar de eso, porque me fastidia (Ruiz de Ojeda, 1994: 157, 158). Segundo Rodríguez Sánchez (1993: 141), existiran tamén as tentativas de Velo e Querejeta, baseadas nun guión diferente ao escrito por Blanco Amor e fanadas pola certeza de que a censura non ía permitir a difusión do filme; e aínda o cineasta galego Eloi Lozano apostara pola adaptación cinematográfica d'*A esmorga* a través dun guión en que Blanco Amor recoñecía o espírito da súa obra.

² Cfr. coa opinión de Blanco Amor a respecto do tratamento fílmico deste personaxe, de quen pensaba que lle faltaba violencia, xa que era un tipo tráxico (Allegue, 1993: 328).

³ Cfr. coa carta de Blanco Amor a Gonzalo Suárez datada o 5 de agosto de 1976: "Gonzalo Suárez presenta algúns problemas respecto de *La Parranda*: «Os produtores obstínanse en facela en Asturias, (teñen unha casa para o Pazo de Andrade que non lle custa diñeiro). Agora, fíxense á idea –a teor dunha boa contestualización carbonífera, na conca mineira- dunha boa versión da película: anos 30 e telón de fondo máis social e racial... Quede claro que *La Parranda* non é cine galego, nin asturiano, nin chinés. O cine galego non se reivindicou, faise de dentro para afóra; eu xa dixen algún día: o pescozo da xirafa crece dentro e non porque lle tiren das orellas»" (Allegue, 1993: 328). Considérese tamén a opinión de Rodríguez Sánchez (1993: 142), que expón o malestar de Blanco Amor durante a rodaxe asturiana, en que a súa opinión non é tida en consideración, ao tempo que o estudioso ferrolán afirma o grave erro cometido coa localización do filme, xa que non se respectaba nin comprendía atmosfera empírica da novela, para alén doutros despropósitos consumados.

⁴ Téñase en conta o seu extraordinario peso na cultura popular. Pénsese na utilización das súas patas como amuleto ou nos ditos



Sinalización do roteiro d' *A esmorga*. Unha ollada viaría á obra de Blanco Amor

populares como "Ainda o demo ten cara de coello" para significar que nada sae ao dereito.

⁵ A este respecto é interesante a misiva que Blanco Amor escribe a Gonzalo Suárez con data de 3 de agosto de 1976, citada por Gonzalo Allegue: "Parécelle ben o dualismo muller-moneca, «que xa che propuxen en varias conversacións», co engadido, que me parece xenial, de que poidan ser figuracións do opio. Hai que informar ao espectador de que aquilo é opio xa que na novela non se di expresamente" (Allegue, 1993: 328).

⁶ Martínez Delgado define o ralenti como o alongamento na duración do tempo que só pode ser asumido polo narrador implícito filmico e acrecenta que "O concepto é de Raymond Bellour. A acepción que lle dá este crítico, moi xeral, refírese a certos efectos de simetría analizables nunha secuencia de *Los Pájaros* (*Cahiers du cinema*, 216, 24-38, París, Outubro 1969). Eu recóllo de Juan M. Company que o empregará á súa vez nun artigo sobre *La Plaza del Diamant* de Francesc Betriu para explicar imaxes idénticas que se producen ó longo do relato –un oso de xoguete, unha pomba, unha estrela- e que son testemuñas privilexiadas do paso do tempo" (Martínez, 2000: 37,38).

⁷ Milhomes, representado por Antonio Ferrandis, presenta unha homosexualidade que no filme toca a misoxinia, xa que chega a afirmar que sente noxo de todas as mulleres. Do punto de vista da caracterización física son notábeis as diferenzas entre texto literario e filmico, xa que en *Parranda* (1977) Milhomes posúe unha voz grave e maneiras masculinas, mentres que n' *A Esmorga* a súa caracterización é ben outra: "(...) da gargallada dos tres saía a voce do Milhomes que cando ri somella unha galiña, que por iso non me gusta rir coíl onde hai xente, porque chama moito a atención. E moitas vegadas, cando andábamos por eí co dälle que tienes, dunha taberna noutra, eu non ría para que il non ceibase aquel carexo de madamiña que todos ollaban por onde saía e coñeábanse de nós" (Blanco Amor, 1996:18).

⁸ "Blanco Amor, que consideraba esencial para a representación do teatro de temática galega de Valle a súa montaxe por coñecedores da nosa sociedade, mellor se eran galegos, via como non se respeitaba

nen entendía a atmosfera empírica, nen a económico-social nen a psicolóxico-cultural da novela. A semellanza entre *A Esmorga* literaria e *La Parranda* cinematográfica fica en pura anécdota, e nen así. O ambiente de Asturias das minas de carbón, o simplismo individualizador dos tres personaxes –convertidos en rateiros e enfermos psiquiatrizados-, o esquematismo clasista, o simplismo co que aparece retratado o poder, a atmosfera ruralizante, nada simbiótica, todo, converte o filme nunha "españolada" curiosa, nunha traxé-dia estraña" (Rodríguez Sánchez, 1993: 142). Cfr. coas palabras de Blanco Amor a respecto do resultado final do filme, advertindo que o seu discurso "oficial" a respecto distaba bastante das opinións manifestadas no ámbito privado, máis próximas das conclusións formuladas por Rodríguez Sanchez; así, en misiva a Gonzalo Suárez datada o 3 de agosto de 1976, manifesta: "En xeral estou de acordo, porque o que se perde de "racialidade" gáñase en "universalidade" (Allegue, 1993: 328). Un anos despois, en entrevista realizada en 1977 pregúntaselle acerca do modo en que se pode trasladar a un guión cinematográfico a densidade da narración da súa novela, ao que responde: "La realidad del cine no es la palabra, sino la imagen. Los factores esenciales, no documentales, de la película son: una tipología entre la rudeza y una especie de ternura sofocada; la acción, veloz e inexorable; el sentido hedonista de la vida en los tres parranderos, convertido en un impulso primario hacia la aniquilación. O sea, una tragedia realizada por antihéroes. Este contenido, por encima de la situación ambiental y del documento comprobable al punto de una raza y un paisaje, queda totalmente a salvo en la película"; na mesma entrevista, á pregunta "*¿Y Galicia y lo gallego?*" comenta: "*La parranda*, dirigida por Gonzalo Suárez, llega, quizá sin saberlo, a la realización de esta premisa [*Galiza, célula de universalidade*"]. Si las cosas resultan como debieran resultar, nadie podrá ya evitar que una de las películas representativas de un cine español desmitificador y maduro haya encontrado su célula en un texto escrito inicialmente en gallego" (Ruiz de Ojeda, 1994: 158, 159)