

De *A Esmorga*, texto literario, a *Parranda*, texto fílmico

Ernesto Vázquez Souza
Xosé María Dobarro Paz
Universidade da Coruña

1. INTRODUCCION

O 19 de marzo de 1977 estreábase no cinema Bulevar de Madrid o filme de Gonzalo Suárez *Parranda*. (Vid. Ficha técnica en apéndice 1.) A súa recepción resultou un fracaso comercial e de público, debido fundamentalmente á situación histórica e á filmografía do momento.

A estrea coincide cun dos acontecementos claves da transición política. Vai comezar a semana santa e, aproveitando que todo militar que se prece sae de vacacións, o Presidente do Goberno Adolfo Suárez legaliza o P.C. e suprime a censura. Prodúcese un clima de expectativas que se patentiza nas rúas con manifestacións de alegría e a presenza de bandeiras vermellas e republicanas.

A xuicio de Javier Hernández Ruíz, estudioso da obra de Gonzalo Suárez,

La película no tuvo el éxito que se merecía, quizá porque coincidió con el revuelo político de las primeras elecciones legislativas en España, aunque, como ya hemos podido constatar, fue unánimemente respetada por la crítica. Tampoco logró una difusión internacional que hubiera sido definitiva en sus posibilidades

comerciales, pues sólo en el último momento fue apeada por el último filme de Buñuel para representar a España en la pugna por el óscar que se reserva a las producciones no habladas en inglés. Suárez había puesto mucha ilusión en este proyecto y tenía la sensación de haber coronado una cima, por eso se sintió un poco frustrado (1991:271).

As outras películas do ano 1977 (en negrita figuran as que ao noso xuicio tiveron maior impacto), como se pode observar, inciden moi particularmente en dous temas moi do momento: o sexo e a súa represión e a crítica do réxime:

- | | |
|-------------------------|---|
| - Pedro Almodóvar: | <i>Complementos</i> (curto) |
| - Vicente Aranda: | <i>Cambio de sexo</i> |
| - Jaime Armiñán: | <i>Nunca es tarde</i> |
| - J. A. Berlanga: | <i>La escopeta Nacional</i> |
| - Luis Buñuel: | <i>Ese oscuro objeto del deseo</i> |
| - Jaime Camino: | <i>La vieja memoria</i> (documental) |
| - F. Fernán Gómez: | <i>Mi hija Hildegart</i> |
| - José Luis Garcí: | <i>Asignatura Pendiente</i> |
| - J. L. García Sánchez: | <i>Las truchas</i> |
| - Gutiérrez Aragón: | <i>Camada negra</i> |
| - Gonzalo Herralde: | <i>Raza, el espíritu de Franco</i> |
| - Eloy de la Iglesia: | <i>La criatura</i> |
| - Carlos Saura: | <i>Elisa, vida mía</i> |
| - Pedro Olea: | <i>Un Hombre llamado "Flor de Otoño"</i> |

O cinema español a partir da morte de Franco vai entrar nun proceso de crise. Como o resto da actividade económica, esta industria vai reflexar tardiamente as inflexións da economía dos países industrializados, da que estivera á marxe. Ata ese momento o cinema español fora un cinema de contidos propios e xogos coa censura, isto é, fóra das leis do cinema.

Así, nas películas españolas, a motivación semellaba, ás veces insignificante. A forza que dictaba a conducta estaba fóra da pantalla, estaba na propia Historia de España. De aí que os ambientes, marcos, per-

sonaxes secundarios fosen (como os dos tebeos) sumamente importantes. Moitas veces eran eles os que explicaban a conducta do protagonista, pois o papel deste non era máis que o dun mero exemplo cinematográfico dunha situación colectiva, mentres os demais parecían inserilo nunha situación reflexo dun contexto social máis amplo e claro.

A descrición dos personaxes nunca era trivial. Tratábase dos froitos dunha educación social franquista traumatizada. Dunha sociedade que ensinaba, non para formar individuos en si mesmos, senón para ocupar un papel na sociedade. As actuacións dos personaxes estarían envolvendo verdades históricas ocultas e serían motivadas por elas.

Por tratarse no fondo dun cinema antifranquista, a crítica estranxeira considerábo unha continuación da política.

No cinema dos últimos anos do réxime dictatorial, comezan a desaparecer os condicionantes cinematográficos franquistas (a escuridade, os ambientes pechados e/ou asfixiantes, a lentitude filmica, os significativos contrastes contínuos entre o fondo e o primeiro plano, os planos medios e os conxuntos de figuras e os planos secuencia -moi marcados- e os xerais onde cada un anda ao seu e unha violencia gratuíta que, para os críticos estranxeiros, significaba o reflexo dun mundo alienante, motivado por unhas relacións psicolóxicas profundas que serían trabas ou legados da guerra civil), mais non as consecuencias psicolóxicas e traumáticas.

O mesmo acontece coa temática: personaxes obrigados polos condicionamentos sociais a ser ou facer o que non desexan, queren ou cren -as "traxedias"; retratos dunha pequena burguesía pechada na súa mitoloxía particular e da hipocresía social e moral das clases altas e dos pilares do réxime: o exército, a igrexa, a familia -as "comedias críticas"; exhibición das deficiencias físicas, económicas, morais, sexuais, mentais, culturais como reflexo das da sociedade e recreación dun espírito de derrota (poses, marcos, contextos, situacións ridículas) -o humor negro.

Coa morte de Franco, este cinema tan caracterizado perde todo o seu sentido. Plantéxase o problema de qué tipo de cinema se vai facer, máxime tendo en conta que coa desaparición da censura van desaparecer tanto o proteccionismo como a "aceptación" de determinados filmes españois no estranxeiro. Se a isto lle sumamos a falta de público (mesmo problema do cinema franquista) e que as películas políticas deixan de ser

negocio desde 1977, os cineastas atópanse desnortados, e a aparente loita ideolóxica non deixa de ser máis que unha loita pola sobrevivencia, que ten que pasar necesariamente pola captación de espectadores.

Mais estes -non había nin unha clase media sofisticada nin a "masa" popular educada dos tempos da República-, habituados ao cine de Hollywood, consideraban que ir ao cinema consistía unicamente nun entretenimento e nunca na procura ninguén vai ao cinema á busca dunha imaxe da realidade social. Daquela, só quedaban dous camiños: maior espectáculo ou sexo. Pero, condicionados pola falta de medios, vai proliferar un cinema de circunstancias onde a atención do público vai dirixirse a filmes de carácter pseudopornográfico. O fenómeno coñecido como *des-tape*.

2. A RECEPCION DA CRÍTICA

2.1. FORA DE GALICIA.

Ao falarmos do momento histórico dixemos que a estrea da película supuxera un fracaso comercial, mais para a crítica non pasou desapercibida, pois, cando menos, destacou a súa orixinalidade. Vexamos dous exemplos significativos. Para Gómez Mesa (1978:56-57)

Tiene la trama dos vertientes: una, realista, y otra, fantástica; ésta aparta el interés del espectador. En Galicia, donde sucede el relato, hay una predisposición, en especial en las gentes populares de las aldeas, a creer en leyendas, en historias de muertos y aparecidos, además de las supersticiones de la "Santa Campaña".[...] Esos tipos -exagerados, desmadrados- reclamaban unos grandes actores para entenderlos en su vulgaridad tristemente humana y luego encarnarlos en sus excesos, estén o no borrachos. Así lo hicieron José Luis Gómez, Antonio Ferrandis y José Sacristán. Sus actuaciones constituyen toda la película. Momentos de extrema crudeza, algunos de índole erótica[...]. Sobra la secuencia, de pésimo gusto, en la iglesia. Lo religioso merece siempre respeto. Gonzalo Suárez ha realizado su mejor película. [...] Se quedó reducido el título a "Parranda" para evitar confusiones con una zarzuela, "La Parranda", de Luis Fernández Ardavín y música de Francisco Alonso

Na opinión de Carlos F. Heredero (1977:24)

"Parranda" significa, en cierta manera, la materialización fructífera de toda una serie de constantes obsesivas que venían salpicando sus realizaciones anteriores, con la ventaja de haber conseguido por vez primera una coherencia mínima entre el entramado guionístico y su conversión en imágenes. Expliquémonos: Suárez confiesa haber trabajado a conciencia en la elaboración del guión sobre la novela de Eduardo Blanco Amor, con la que, por otra parte, no me extraña que se sintiera identificado. [...]

"Parranda" es a todas luces un producto inequívocamente propio de su autor. [...] Tres personajes situados en el límite del no-retorno, "out-siders" vivenciales que intentan apurar su última posibilidad de vivir por encima de toda regla, aun encontrando en la amistad un valor de fidelidad; destruídos por sus propias ansias de encontrarse a sí mismos, frente a una sociedad cuya base es la negación de la libertad, su aventura es la inmersión en un mundo marginal cuyas connotaciones oníricas se desvelarán como el último refugio de la represión y sus consecuencias, y a las que paradójicamente intentarán acceder con todas sus fuerzas los tres protagonistas de una historia de ultratumba, mágica y surreal, no desprovista de un cierto sentido humorístico y, en determinadas secuencias, una sutil distancia respecto de lo narrado.

Estamos ante una obra, para mi, fascinate, pero no exenta de errores. El primero de ellos, el recurso al ralenti, mediatiando mecánicamente unas secuencias que deberían surgir desde dentro en vez de aparecer impuestas desde fuera...

2.2. EN GALICIA

Na nosa nación as críticas, polo contario, foron, entendemos, despiadadamente negativas. As razóns, cremos, obedeceron, como logo veremos, á apropiación (indebida?) en exclusiva dun texto dun autor vivo que, en consecuencia, podía facer con el o que quixer. Mais, nesta afervorada defensa do patrimonio nacional, obviouse que a novela seguía a ser galega e o filme podía ser de calquera, isto é, patrimonio universal.

Vexamos dous exemplos significativos. Segundo Carlos Serantes (1978: 18):

Desgraciada sorte a que corréu unha extraordinaria novela da nosa literatura, "A Esmorga" [...] tendo en conta diversos elementos previamente determinantes: un director e co-guionista español-asturiano, Gonzalo Suárez, coas súas actitudes ideolóxicas e cinematográficas híbridas, o trasplante a un medio lingüístico e socio-cultural non galego, a readaptación que priva de coherencia interna á historia, tan redonda e cavilada, da novela... o produto non podía ser máis que unha película que non é válida nin como documento espresivo nin como documento social, nin como documento sociolóxico. [...] A historia da "Esmorga" tiña que ser tratada por alguén que coñecera vital e culturalmente a realidade do noso pobo, ou por alguén que soupera deica qué punto a estrutura social e cultural determina a vida, a conducta e a conciencia da xente, incluídas as clases traballadoras. Non lle podería faltar tampouco a visión trágica de cómo a propia sociedade castiga brutalmente a quen padece as consecuencias do irracionalismo e da miseria que ela mesma produce. [...] Polo contrario "La Parranda" (sic) é a utilización dunha gran novela como anécdota, aínda enriba sin ser respetada nin siquera a este nivel, xa que os pegotes disfuncionáis, son evidentes. Consiste nun atentado contra do millor espoñente que sobre do lumpemproletariado galego, a súa moral e a súa conduta, nos tén ofrecido a nosa literatura. [...] O xogo de consciente e inconsciente era outra das realidades que desvelaba a novela. Pero nada foi trasladado á película: nin o ambiente nin a atmósfera afogantes, nin o seu forte determinismo social, nin a espresividade sintética da mesma. O resultado era previsible e Eduardo Blanco Amor tiña que ser moi conscente do mesmo.

Segundo Alvarez Pousa (1981:19-23):

A volta de Buenos Aires, Eduardo traía no seu curriculum as horas de docencia sobre estética cinematográfica. Desempolvou o orixinal da Esmorga e convertiuse en adaptador da súa propia novela para o cine. O guión, en castelán porque o intento tiña

fins crematísticos, padecía a doenza do literaturismo. Non saíu da súa biblioteca máis que para os amigos, que lemos sen entusiasmo e cos arrepios propios de quen teme que se lle caiga ó chan a peza de cristal refinado, tal era o despropósito que existía naquiles folios en relación coa novela. E sin embargo, o Cibrán, o Milhomes e o Bocas daban tres personaxes de película fortemente caracterizados por unha nacemento e por unha pertencencia social perfectamente clara. [] ¿Qué quedou diles, Eduardo? Porque eu non recoñezo, coido que ti menos, ó Cibrán nise epiléptico, nin ó Milhomes nise golfante, nin ó Bocas nise chulo e nugallán. Na extraordinaria autodefensa que fai o Cibrán diante do xuez a quen o autor privou-castigou sen voz nin palabra, existe unha clara conciencia da súa dinidade persoal, e mesmo da súa condición social, e toda a traxedia pasa pola mesa (que imaxinamos) do xuez coma productto dun mal fado, dunha forza invisíbel que exercite o "pensamento" (racional maneira a de Cibrán de entender o irracional).

Radicaís afirmacións -que, como di, están baseadas nun profundo coñecemento da obra e na amizade co autor- como as que seguen non parecen moi xustificables, como logo trataremos de explicar. Pousa renega:

-De que a película non é galega

-Dos (segundo el, tamén o facía Blanco Amor) "absurdos ralentís que psiquiatrizan o relato filmico".

-Da "localización nunha zona mineira de Asturias e non no entrañábel Ourense".

-De que "o Gonzalo Suárez tivera a ocasión que nin pintada para trouzar totalas constantes obsesivas do seu cine anterior [...] tomando a mezcólana de tremendismo e humor negro que efectivamente hai no drama de Cibrán e os seus compañeiros, para xustificar nalgúns 'flash-backs' a técnica do onírico, incluso con arumes surrealistas".

-De que "non entenderon cal é a dimensión esperpéntica".

-De que "non se cuestionan as causas que deron como consecuencia unha situación de clase na que se moven os protagonistas[...], habitantes todos na marxinalidade social".

Sen abondarmos en aspectos biográficos de Eduardo Blanco Amor, non podemos obviar que o escritor ourensán sempre se deixou facer, procurando aproveitar as oportunidades puntuais, que padecía unha "constante desconfianza de non ser entendido e de que ninguén fixera ren por él" e que "tiña contradicións coma tódolos mortais, pero tiñaas modificadas en función dos celos humanos que padecía" (Díaz Pardo, 1993).

Por isto, aceptou con igual agrado tanto as críticas favorables da, naquela altura, mellor película dun interesante e novo criador como as louvanzas á Esmorga, destacada fronte a unha "película reduccionista".

Mais, como xa deixara apuntado Luís Seoane (1973: 127-138), o cinema galego tivera moi mala sorte, pois naqueles anos, a pesar da importancia de temas, motivos e posibles guionistas galegos, o único que mostrou certo interese en levar a cabo proxectos desta índole foi Cesáreo González.

Polo que respecta a unha posible filmación de *A Esmorga* é Álvaro Pousa (1981:20-21) quen nos conta a súa versión dos feitos:

Aproveitei a chegada de Carlos Velo pra tentar unha oportunidade, e co permiso de Eduardo, dínlle a idea a Elías Querejeta, que a recibiu ben. O Velo era para min o director do filme [...] Pero todo quedou finalmente en auga de borrallas, en parte porque tiñamos a sospeita de que a censura non pasaría facilmente unha linguaxe tan dura. Daquela xa contábamos co guión en castelán do Eduardo, que chegara a traballar no arranque argumental [...] Uns anos máis tarde, un rapaz novo [...] Eloi Lozano, tentouno de novo. A esmorga estaba aínda sen tocar [...] Recebéu o "placet" de Blanco Amor, que polos dereitos percibiría perto de 250.000 pesetas. A operación debería quedar pechada coa firma do escritor nun contrato que lle presentou o produtor Xaime Fernández Cid, en Madrid. [...] Pero [...] todo estaba xa nas mans dun grupo de laranxeiros valenciáns: ofreceran máis cartos. A película quedara novamente frustrada. A cambeo, o produtor valencián Francisco Chuliá decideuse a montar o filme co realizador Gonzalo Suárez.

Por aquilo dos signos, indiquemos que a oferta de Lozano polos dereitos de autor, 250.000 pts., equivalía ao que daquela gañaba ó ano un

PNN da Universidade non doutor e que daba para algo máis que para comprar un Seat 127.

Pero o guión en castelán, ao que fai referencia Álvarez Pousa, probablemente sexa o que, atopado por Luis Pérez, publicou o Centro Galego de Artes da Imaxe (CGAI) en 1993. A aparición deste guión plan-texta serios problemas ás leituras "tradicionais" de *A Esmorga*. dado que explicita características e comportamentos dos personaxes principais (a epilepsia do Cibrán, a homosexualidade do Milhomes e do Bocas...) que non están claros na novela. Isto é, presenta coincidencias (moitas) a respecto da película e diverxencias (considerables) a respecto da novela.

Estas diverxencias non son máis sorprendentes que as de calquera adaptación. De feito, o hipertexto, o filme de Suárez, é unha lectura persoal moi correcta, á que non é allea a colaboración de Blanco Amor. É por isto que as interpretacións da transmodalización consideradas como unha traición semellan (lugar común nos procesos literatura-cine) máis un prexuício galego que o que amosa a evidencia dos feitos.

O hipotexto, así, non sería directamente a novela galega *A Esmorga*, na súa versión castelá La parranda (cos problemas engadidos das catro edicións coa censura sobre o proxecto orixinal), senón este guión previo, ou outra versión do mesmo, sobre o que Suárez e Blanco Amor estableceron o definitivo.

O guión de Blanco Amor, como todo guión, contén os elementos necesarios (acotacións, aclaracións e descripcións) para o paso da palabra a imaxes. O feito de seren da autoría do propio autor convérteos nun singular complemento ou referencia á hora de ler e interpretar a novela desde as claves nas que foi escrita.

Novela

Tempo A

O narrador-autor (documentación e final) relata uns feitos que sucederan en Auria (Ourense) cando era neno, que ouvira contar a un seu tío que traballaba no xulgado.

Tempo B

Narración dos feitos por parte do Cibrán (preso) como respostas ás preguntas dun xuíz "fantasmal", en *ausentia*.

Tempo C

Relación cronolóxica, en *flash-back*, dos acontecementos: encontro, correrías e final dramático do Bocas e o Milhomes, segundo a versión do Castizo.

Guión**Tempo A**

Non existe. Substitúeno as acotacións e as indicacións iniciais, que completan a descrición dalgúns personaxes.

Tempo B

Declaración en *presentia* perante un xuíz, animalizado e fantasmagórico.

Tempo C

O mesmo que na novela, co cambio dalgunhas secuencias, que supoñen unha certa suavización a respecto do texto base e un intento de explicación doutras a través dun maior protagonismo dalgún personaxe secundario, principalmente a Raxada.

Film**Tempo A**

Non existe, pola adaptación á linguaxe filmica. O cineasta solventa o problema coa introducción do personaxe do profesor-maxistrado, criatura moi da imaxinería de Gonzalo Suárez.

Tempo B

Confesión de Cibrán, ante os golpes da policía . Os primeiros planos do rostro tumefacto de Cibrán serven para indicar os cambios de secuencia. Inexistencia do xuíz e insistencia na brutalidade policial.

Tempo C

O mesmo que nos textos escritos. O cambio de secuencias e caracterización dos personaxes, motivado pola adaptación á linguaxe filmica, é maior.

FINAL**NOVELA****Tempo A**

A voz do narrador é a que pecha a novela. Deixa ver que a morte do

Cibrán é máis debida ao golpes e culatazos dos policíaas que ao suicidio declarado por estes: Meu tío "o ministro", a pesar de ser home de orde e, como resulta fáctile deducir do seu cárego, moi adoitado á veracidade xudicial, soia decire, entre dentes, que levaran ao Castizo de alí coa fronte escachada, e que ao día seguinte, ao barrer atopara embaixo da mesa unhas folerpiñas "eisí coma de brume ou materia, que tamén poderían sere dos miolos que temos dentro da cabeza".

GUIÓN

Tempo B

Estando presente a Raxada, explícitase o medo ás palizas e prodúcese o suicidio en escena do Castizo.

FILM

Tempo B

Declaración/informe do maxistrado-profesor diante da Raxada referindo, ironicamente, a morte de Cibrán. Deixa entrever que a súa causa real non foi tan claramente un suicidio.

O ambiente opresivo está configurado na novela e no guión pola estreitez e miseria do casco vello de Auria, cidade provinciana galega, e pola choiva continua. A choiva é o marco da acción, confire pesadez, lentitude, á traxedia.

Nota: -Se sugiere que los exteriores sean rodados en Orense; no porque el autor sea de allí, sino por el excepcional carácter escenográfico, en lo popular, que tiene su barrio viejo,[...] Y, además por el carácter inimitable de su lluvia. Esta tiene, en el relato novelesco y en su espíritu trasladado al presente Guión, una importancia protagónica y en cierto modo un sentido casual: (Blanco Amor, 1994:36)

En canto ao filme, o cambio de ambiente, por causas técnicas, económicas e de comodidades (que Ourense non ofrecía) non parece ter mudado os contidos substancialmente, senón todo o contrario. A liberdade de localización serve para amosar a universalidade da temática (que podería ter contado a historia básica ubicándoa nunha deteriorada barria-

da negra neoyorkina, nun submundo urbano brasileiro, nunha cidade asiática...). Auria é, así, substituída polos fornos mineiros (primeira imaxe da película) e polas aforas degradadas dunha zona industrial (que acentúa a idea do proletariado, do lumpen). A choiva trasfórmase nos pedregais de cock polos que os personaxes avanzan con pasos inseguros: continuadas caídas, grotescas piruetas e persecucións... O bosque pechado, húmido, é outro dos ambientes que animalizan os personaxes. As escenas na vila realízanse seguindo as pautas descritivas de Blanco Amor.

A posta en escena está tamén reestructurada para acentuar o dramatismo e codificala na linguaxe filmica. Así, o encontro cos arrieiros dáse en dúas partes, un casual, premonitorio no intercambio de miradas (categorización) e o outro de enfrontamento e morte.

Os dous pazos da novela, o do Marqués e a Boneca e o do incendio da adegá (festa criados), convértense no filme nun só, onde se acentúa a irrealidade e as paixóns dos personaxes.

O acompañamento musical, se ben non é o suxerido por Blanco Amor (ambiente de guitarra de cego e bandurria triste de "barbería" (Blanco Amor 1994:35)) si que aporta carácter de irrealidade, como de música de barraca de feira.

Os personaxes do filme están ben logrados, particularmente polo bo traballo dos actores). A caracterización dos personaxes non é suareciana, como se ten sinalado, pois o director segue as directrices do guión de Blanco Amor:

Castizo: Edad, en torno a los 30 años. Buena estampa, pelo negro, algo caído en la frente. Sobre una rudeza y una sobriedad muy varoniles, un fondo de fácil ternura. Sin que él tenga la menor idea, claro está, es un epileptiforme; lo que él llama el "pensamiento" es el "aura" o estado de angustia precedente al ataque en los enfermos de "epilepsia esencial" que aquí no llega a producirse. A pesar de su "dureza", el personaje debe inspirar plena simpatía humana, al contrario de los otros dos -Bocas y Milhombres- que sin ser "los malos" del film están fuera de la justipreciación afectiva del espectador común, contrariamente al Castizo, que es un ser "perfectible" que lucha por ello (la mujer, el hijo, la madre), y que aparece arrastrado por una especie de determinismo trágico, por una "moira" no religiosa, como en la

tragedia griega, sino de origen -y presión- ambiental. O sea, que para que a alguien le sucedan las cosas que a él le ocurren, tienen que originarse en un ámbito y en unas condiciones sociales sui generis. La tragedia, pues le viene dada. Su falta de resistencia, de continuidad volitiva con los proyectos que él mismo ha forjado, se origina en una carencia de valores morales que nadie le ha dado a entender ni a vivir. Su mano derecha aparece vendada durante toda la declaración, algo más arriba de la muñeca. Vendaje blanco, muy nuevo al principio, que luego se va ajando. Viste zamarra de ciudad -no pelliza campesina- que era la prenda de los hombres de trabajo por aquel tiempo; gorra de visera muy popular. Almilla de lana, que es el precedente del suéter. Los zuecos no son "madreñas" asturianas sino unas botinas de cuero al natural, con el piso de madera. La navaja que lleva es la popular gallega, con cachas de madera tocada a fuego, contrariamente al Bocas, que lleva faca andaluza o albaceteña de hombre pendenciero.

Bocas: Edad entre los 30 y los 35 años. es el macho elemental, fuerte y magro, si puede ser, guapote; cuenta siempre consigo, con su fuerza, su coraje y su estampa, pero ignorándose "estéticamente". Su presunta relación homosexual con el Milhombres es muy compleja y, según parece, poco o nada espontánea por su parte y en cuanto a iniciativa. Quizá obedezca a un fondo de narcisismo inconsciente, de sadismo potencial, de contradicción profunda, todo ello nada infrecuente en la laberíntica psiquis galaica, aun en la popular. De todos modos, tal como se desprende del texto de la novela, el Bocas necesita o busca la borrachera para "consentir" la compañía de Milhombres y tolerar (o provocar) sus "atrevimientos".

Viste más o menos al estilo de la ciudad, menos "jornalero" que el Castizo. Ríe bien ancho, o cae en estados de furia o de momentánea y profunda depresión. Todo esto de "macho", "furia", etc. no debe entenderse en sus significados "españoles" convencionalizados por el teatro, el fútbol, la literatura, etc., sino en los matices de la realidad anímica gallega que puede servir al

director del film para añadir una caracterología complementaria en la inteligencia y el uso de "lo español", que no es siempre, ni forzosamente, lo castellano o lo andaluz. El Bocas no fuma picadura para armar el cigarrillo como los otros personajes que fuman en el film, sino unos tagarminas, muy parecidas al "toscano" italiano, partido por la mitad. Lleva también zamarra, con cuello de piel de carnero; chaleco; botinas de cartera o capellada; pañuelo blanco, largo, al cuello; gorra blanca. Pelo rubio, oscuro muy espeso y ondulado.

Milhombres: De estatura menor que los otros. Gordito, fofo pero muy ágil; de unos 35 años; más que afeitado, lampiño. Sobre una camisa de tirilla, una almilla sin mangas, de lana gruesa. Como ropa exterior -en algo tiene que notársele que es sastre- lleva una especie de paletó o chaqueta "tailleur" muy usada, como si fuese una prenda "que le salió mal" y se la quedó para su uso. Pantalón muy ceñido y algo abombachado en la parte baja. Botinas de caña de paño con botones laterales. La manta, que tanto juega en el film, es zamorana, a listas anchas, bastante grande y pesada. Cuando la escena en que se desnudan, todos llevan camiseta de manga larga muy gruesa y calzoncillos largos de lienzo con cintas que se trenzan en los tobillos. Una navaja, en el bolsillo del chaquetón, grande. (Ojo con hacer el personaje "en marica", especie siempre desagradable en todo espectáculo. Su afeminamiento en muy poco depende de los gestos, pasitos cortos y habituales ratimangos del tipo convencional; es algo más hondo, matizado e interno que exige un gran talento en el actor).

Non obstante, o personaxe do Bocas -a pesar da boa actuación de José Luis Gómez-, distánciase da pormenorizada descripción que fai Blanco Amor.

A homosexualidade é evidenciada máis aínda no filme, na liña que define o guión. Destacan as escenas de celos no burdel e as variadas olladas que o Milhombres dedica ao Bocas, xenialmente interpretadas por Ferrandis.

Os outros personaxes que se destacan no filme, Raxada e Socorrito, tamén aparecen definidos no guión, se ben o comportamento e importancia da Raxada é maior nel que no propio filme e, moito máis aínda, que na novela. presenta semellanzas con personaxes femininos de *Xente ao Lonxe* ou *Proceso en Jacobusland*.

O personaxe do profesor-maxistrado, maxistralmente interpretado, por Fernán Gomez, é, como xa quedou apuntado, máis unha necesidade que un engadido personalista do director. A adaptación filmica de *A esmorga* presenta un problema que Blanco Amor non dera resolto moi satisfactoriamente no seu guión. A figura do xuíz e a da voz que abre e pecha a novela eran elementos moi pouco filmicos -diso xa se dá conta o propio autor- e por iso elimina a voz presentadora ao tempo que converte os significativos espazos en branco nun fantasmagórico xuíz. Mais a mudanza destes dous elementos á vez que dificultaba a comprensión da narración deixaba esvaída a represión xudicial-policial. Gonzalo Suárez vai resolver o problema coa introducción da figura do profesor/ maxistrado, que, en distintas secuencias, será o encargado de ir preparando o final (encontro na adega cun morto, narración do crime, mentiras, desaparición do cadáver coa axuda dos nosos personaxes, soborno, hipocresía, o seu encontro na casa da Monfortina e o posterior peche do informe policial). O personaxe, aínda que totalmente creado polo director-autor -na liña doutras producións súas-, toma recursos e feitos de personaxes da novela. Así, incorpora o papel e a dúbida do "ministro", fai a función do Cabito, resposta ao carácter falso e desigual da xustiza e recolle, de modo filmico, esa voz de denuncia que abre e pecha a novela.

A reinterpretación do director, reside nunha focalización do cine-rador. Unha forma de dirixirnos a visión. Unha lectura (cinemática) que nos plantexa posibilidades diverxentes de interpretar a novela.

Neste sentido, coincidimos co expresado por Hernández Ruíz *Los cambios respecto a la novela de Blanco Amor no son en absoluto anecdóticos sino que responden a una lectura personalísima del mundo literario del escritor gallego.[...] El primer cambio, [...] sería trasladar la acción a su Asturias natal, con el fin de ahuyentar los espíritus y meigas de la tierra galaica que habían logrado apoderarse de su film anterior.[...] (1991: 261)*

Las duras condiciones de la cuenca minera asturiana acentúan el entorno hostil que envuelve y determina a los personajes de la novela.[...] (264)

La mutación más significativa [...] trastoca de forma determinante la perspectiva del relato. Se respeta la narración en primera persona de Cibrán, mas [...] cuenta los hechos en un flash-back obligado por los golpes de los interrogadores de la Guardia Civil. De esta manera el tono de denuncia que desliza Blanco Amor se subraya dramáticamente por estos primeros planos del rostro masacrado de Cibrán que el director sabe intercalar en medio del desarrollo de la historia (264-265).

4. CONCLUSIÓN

Lemos correctamente *A Esmorga*?

O tan traído e levado (inclusive idolatrado) socialrealismo do que se ven partindo para estruturar a máis coñecida das obras de Blanco Amor, *A Esmorga*, pensamos que xorde, en boa medida, dun pequeno erro de codificación inicial. A presión do contexto socio-cultural existente nos anos de xestación e publicación do texto avalou, como única, a lectura comprometida que a obra suxire (represión e transvase de feitos ocorridos a principio de século ao tempo actual). Mais a incidencia neste campo levou ao esquecemento de certas informacións necesarias para unha correcta interpretación da trama.

Deixarmos de lado o xogo narrativo establecido, con toda intención, polo autor desde o inicio para centrar a atención no narrador homodiéxico, é a razón da non comprensión e da simplificación da novela. O Cibrán narrador (en tempo B do acontecido en tempo C) é un heroi padecedor da historia (a da represión social e policial). Cibrán, o Castizo, non é máis que un elemento narratario recriado, no que o autor delega a narración da historia, un recurso brillante, para nola presentar non coma suceso pasado e rematado, senón como suceso actancial e en proceso. Así, este proceso, ao que asistimos, vaise desenrolando diante dos nosos ollos desde o principio ata case o fin. Fin que interesa manter velado.

A novela non comeza no capítulo primeiro, senón nun prólogo autorial intitulado "Documentación" que enlaza co final a modo de epílo-

go e enmarca o interrogatorio do Castizo. Esta introducción advírtenos da necesidade de ler con atención seguindo as pautas do modelo "realista" que se nos presenta.

O problema real vén de considerarmos qué é o que se nos conta. Non se trata, pois, dun mero personaxe que (presionado) narra uns acontecementos (declara perante un xuíz) e si dunha narración condicionada polo ambiente, producida por un personaxe que tenciona liberarse de toda implicación nuns feitos criminais, nos que, a pesar do seu continuado esforzo por se nos presentar como simples testemuña, semella ter participación directa.

A dúbida non fica só en determinar a actuación da policía e de constatar a actuación represiva do sistema xudicial centralista perante un membro do proletariado degradado dunha "cidade" galega. Isto é evidente. O que non foi tratado dabondo foron as actitudes e os parlamentos do interrogado. Os recursos cos que tenciona afastar a atención do feito principal da acusación, contándoa só ao final, retrasándoa, e presentándose como heroi contra dun destino imparabile, resultado de dúas mortes e unha posible violación.

O feito de pórmonos nunha actitude de sospeita perante as declaracións do Castizo permite enfocar a novela desde un outro punto, isto é, fáisenos case unha petición para estudar con atención os espazos en branco, correspondentes ao interrogador, a través das reaccións e cambios do interrogado.

Este enfoque pode trocar en boa medida unha lectura simplista da obra. Se a declaración do Castizo pode non responder, de xeito interesado, aos feitos implica que estes, sobre todo os finais, ben puideron acontecer dun outro xeito, ben distinto ao que narra a "única testemuña" dos mesmos.

A aparición do guión manuscrito de Blanco Amor, en español, a súa conformidade e interese (fama e diñeiro) por facer a película neste idioma, parecen negar, en boa medida, as críticas que, desde unha ortodoxia interesada, se fixeron sempre a *Parranda*.

Ao noso entender, a película recolle os verdadeiros eixos de *A Esmorga*. A redución clásica do proletariado galego fronte á inxustiza da xustiza vese liberada no enfoque da película. Auria non é un espazo xeográfico, é un espazo mental, un espazo da infancia e un espazo opresi-

vo e fortemente determinista. A abstracción necesaria universaliza o sentido da mensaxe. Universalización precisa para comprendermos *A Esmorga*.

BIBLIOGRAFÍA

- Blanco Amor, Eduardo, (1994) *La Parranda e outros guións inéditos*, A Coruña: Xunta de Galicia/ CGAI.
- (1978) *A Esmorga*. Galaxia: Vigo
- (1960) *La Parranda*, Compañía General Fabril Editora/Colección Anaquel, Buenos Aires (leva indicado: "título de la obra original en idioma gallego: *A Esmorga*. Traducción del Autor").
- Cáceres Sánchez, M., (1992) "Relato audiovisual y relato literario: para una narratología comparada", in VV.AA., *Investigaciones Semióticas IV*, 1, Madrid: Visor, 299-307.
- Carmona, Ramón, (1991) *Como se comenta un texto filmico*, Madrid: Cátedra.
- Díaz Pardo, Isaac, (1993) "Memoria de Eduardo Blanco Amor", in VV.AA. *Eduardo Blanco Amor (1897-1979). Unha fotobiografía*, Vigo: Xerais.
- Gómez Mesa, Luis, (1978) *La literatura española en el cine nacional 1907-1977: documentación y crítica*, Madrid: Filmoteca Nacional.
- Gordillo, I., (1992) "Tres crónicas de una muerte anunciada. Discurso literario, filmico y visual", in VV.AA. *Investigaciones Semióticas IV*, 1, Madrid: Visor, 395-404).
- Heredero, Carlos F., (1977) "Parranda, la aventura del francotirador", *CINEMA 2002*, 27: 24.

- Hernández Ruíz, Javier, (1991) *Gonzalo Suárez: Un combate ganado a la ficción*. 21 Festival de cine de Alcalá de Henares. Comunidad de Madrid.
- Hopewell, John, (1989) *El cine español después de Franco 1973-1988*. Madrid: Eds. El Arquero/Temas de Nuestro Tiempo. (Traducción de Carlos Laguna).
- Metz, Christian, (1970) "Proposiciones metodológicas para el análisis del film", *Nuestro tiempo*, 190: 7-25.
- Ruíz de Ojeda, Victoria A., (1994) *Entrevistas con Blanco-Amor*. Vigo: Nigra.
- Seoane, Luís, (1973) "Un cine galego", *Comunicacións mesturadas*, Vigo: Galaxia, 127-138.
- Serantes, Carlos, (1978) "La Parranda", *A Nosa Terra*, 2: 118.
- Torres, Augusto M., (1994) *Diccionario del Cine Español*. Madrid: Espasa Calpe/ Bolsillo.
- Álvarez Pousa, L., (1981), "Eduardo, hai un ano en Marienbad", VV.AA. *Homenaxe a Blanco Amor*, Vigo: Xerais, pp. 17-23.

APÉNDICE

FICHA TÉCNICA

"Parranda".

Lotus Film (Julián Esteban y Luis Menéndez), Madrid, 1977.

Dirección: Gonzalo Suárez

Guión: Gonzalo Suárez, Hélène Guirard, E. Blanco Amor

Duración: 90 minutos

Fotografía: Carlos Suárez Formato: 35 mm

Color: Eastmancolor.

Productor ejecutivo: José Sánchez Vaquero.

Decorador: Ramiro Gómez.

Vestuario: Juana Ramírez.

Exteriores: Asturias

Intérpretes: José Luís Gómez (Bocas), Antonio Ferrandis (Milhombres), José Sacristán (Cibrián), Fernando Fernán Gómez (Profesor Maxistrado), Queta Claver (La Monfortina), Charo López (La Rajada), Isabel Mestre (Señora del Pazo), Marilina Ross (Socorruto), Fernando Hilbock (Señor del Pazo).